

Clayton Márcio Santos

**O JOGO DO PALHAÇO:
a estética do Grupo Trampulim**

Belo Horizonte

Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional

2012

Clayton Márcio Santos

**O JOGO DO PALHAÇO:
a estética do Grupo Trampulim**

Dissertação apresentada ao Programa de pós graduação em Estudos do Lazer da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Lazer.

Área de concentração: Lazer, Cultura e Educação

Orientador: Prof. Dr. Walter Ernesto Ude Marques
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte

Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional

2012

*Aos que atuam para subverter a realidade opressora
jogando contra o sistema e sonhando com dias
melhores.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais Marilene e João pelo apoio na realização dos meus estudos.

Agradeço às minhas irmãs Joycilene e Cynthia também pelo apoio nos momentos de necessidade.

Agradeço ao Grupo Trampulim por possibilitar a realização desta pesquisa.

Agradeço ao professor Walter Ude pelo acolhimento e orientação, acreditando em meu potencial para a conclusão deste trabalho.

Agradeço ao professor José Alfredo pelo apoio nos momentos difíceis.

Agradeço à todos os professores e funcionários do programa de Mestrado em Lazer.

Agradeço aos colegas do mestrado pelas discussões proíficas para o avanço da pesquisa bem como o apoio diante das adversidades.

Agradeço aos amigos Felipe Raslan e Flávia Virginia pelas contribuições neste estudo.

Agradeço à minha companheira Carine Martins pelos momentos em que ela me motivou diante dos percursos tortuosos da realização desta pesquisa.

Agradeço à Júlia Castro e Marcelo Borges pelas contribuições neste estudo.

Agradeço à Aloise Morales e Ana Luiza por me ensinarem a ter prazer fazendo música.

Agradeço aos amigos do Trovão das Minas, Frito Na Hora e Tribo Tambores de Alma pelo aprendizado artístico.

Agradeço à professora Mariana Lacerda pelo apoio no início desta caminhada.

Aos companheiros do PSTU pelo constante apoio.

*Amo minha raça, luto pela cor,
O que quer que eu faça é por nós, por amor,
Naum entende o que eu sou, não entende o que eu faço,
Não entende a dor e as lágrimas do palhaço,
Mundo em decomposição por um triz,
Transforma um irmão meu num verme infeliz*

Racionais Mc's

RESUMO

O intuito deste estudo é ilustrar as características da arte teatral do palhaço que possam contribuir para superação de posturas passivas, por parte dos indivíduos, frente às desigualdades sociais geradas pelo capitalismo. Para isto, elegeu-se estudar as ações artísticas e organizacionais do Grupo Trampulim frente às relações com o mercado artístico. Antes de analisar as ações do Grupo, foi realizada uma revisão histórica a respeito dos aspectos sociais, econômicos e culturais que configuraram o palhaço contemporâneo. Nesta revisão, foram abordados os períodos, medieval, moderno e contemporâneo da história deste cômico. Em cada momento histórico tentou-se abordar as tensões culturais que provocaram o surgimento do palhaço. Neste sentido, o riso, a cultura popular e os aspectos sociais e econômicos ajudaram a configurar os olhares estéticos acerca destes tipos humorísticos. Desta forma, criou-se uma base para discussão das características essenciais do palhaço, ligadas ao corpo grotesco e ao riso, frente ao trabalho artístico promovido pelo Grupo Trampulim. Para se ter uma concepção estética acerca do Trampulim, criaram-se estratégias de aproximação e experimentação da arte do palhaço bem como formas de inserção no Grupo. Neste intuito, utilizou-se uma abordagem antropológica, aliada às entrevistas com seus atores. Diante da observação de campo, bem como das entrevistas realizadas com os atores, teve-se um panorama das ações realizadas concernentes à sobrevivência financeira do Grupo e suas práticas artísticas. Nesses aspectos, observou-se que as estratégias utilizadas pelo Grupo diante da hostilidade do capitalismo frente à arte, possibilitaram a existência do Grupo. A arte que estes atores desenvolvem consegue, minimamente, se enquadrar nas características originárias e subversivas da arte do palhaço, no entanto, seus processos de criação e sua liberdade artística sofrem, em determinadas apresentações, interferências devido as necessidades do mercado. Apesar destas interferências do Capital, o Grupo Trampulim também consegue desenvolver processos de interação com os espectadores no sentido de superar a passividade imposta pelo sistema capitalista.

Palavras-chave:Arte, Política, Estética, Palhaço, Teatro, Circo.

ABSTRACT

The aim of this study is to illustrate all clown art theatrical characteristics that can help individuals to overcome their passive attitudes when facing social inequalities generated by capitalism. For this, we elected the Trampulim Group's artistic and organizational actions in front of the artistic market as the object of our study. Before analyzing the Group's actions, we made a historical review concerning social, economical and cultural aspects that shape the contemporary clown. This review approached the contemporary, modern, and medieval periods of this comic. In each historical moment, we tried to approach all cultural tensions that led to the clown's emergence. In doing so, laughter, popular culture and social and economical aspects helped to configure the esthetic looks around those humoristic types. This way, we created a base for discussion of the clown's essential characteristics, connected to his grotesque body and laughter, in face of Trampulim Group artistic work. In order to obtain an esthetic conception about Trampulim, we created approximation and experimentation strategies as well as ways of insertion in the group. For this, we used an anthropological approach, allied to the interviews of the actors. Before our field observations, as well as the interviews with the actors, we obtained an outlook of their actions concerning the Group's financial survival and it's artistic practices. In those aspects, we observed that all strategies used by the Group before capitalism hostilities against art allow the Group's existence. Those actors develop a kind of art that can, minimally, fit the original and subversive clown art characteristics; however, in some presentations, their artistic freedom and creation processes suffer interferences due to market necessities. Despite of these Capital interferences, the Trampulim Group also can develop interaction process with the spectators in the sense of overcome the passivity imposed by the capitalist system.

Key-words: Art, Politics, Esthetics, Clown, Theater, Circus.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ACC – Anotações de caderno de campo

COEP – Comitê de Ética em Pesquisa

ENEEF – Encontro Nacional de Estudantes de Educação Física

ET – Espaço Trampolim

GEGE – Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso

ÍMPETO – Invasão Mundial de Palhaços e Todos os Outros

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Invasão de Palhaços.....	73
Figura 2	– Divulgação do trabalho corporativo.....	91
Figura 3	– Oficina ministrada por Adelvane Néia.....	95
Figura 4	– Jogo da massagem coletiva.....	101
Figura 5	– Sabonete e suas alusões fálicas.....	105
Figura 6	– Sabonete e sua sunga de elefante.....	105
Figura 7	– Acrobacias de Socorro e Alfinete.....	107
Figura 8	– Socorro abaixando as calças de Alfinete.....	108
Figura 09	– Benedita com medo.....	109
Figura 10	– Espectador molha Benedita.....	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O RISO E A HISTÓRIA: O surgimento do palhaço e seus espectadores ... 16	
1.1 Gestação do palhaço.....	20
1.2 O palhaço nasce.....	43
1.3 A migração dos palhaços para o Brasil.....	52
2 A TEATROLOGIA DO PALHAÇO: metodologia da pesquisa	62
2.1. Experimentando o nariz: trajetória junto ao tema pesquisado.....	62
2.2. Montagem da cena: breve histórico do Trampulim.....	64
2.2.1 Caracterização dos personagens: os atores do Trampulim.....	70
2.3 Ensaaiando a pesquisa: inserção no Trampulim.....	72
2.4 Encenação da pesquisa: processos da observação do campo.....	74
2.5 Texto espetacular: entrevistando os integrantes do Trampulim.....	78
2.6 Quanto à experiência estética desta pesquisa.....	80
3 JOGANDO NO TRAMPULIM: um teste de sobrevivência	84
3.1 A arte da sobrevivência.....	84
3.2 Construindo o Palhaço.....	93
3.3 Jogando com o espectador.....	98
3.3 O jogo estético do riso.....	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS: jogando nas brechas	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	119
APÊNDICE A	128
APÊNDICE B	129

INTRODUÇÃO

Meu interesse pelo palhaço surgiu a partir de indagações no movimento estudantil universitário, ambiente em que a sensibilidade para as questões sociais foi despertada. Durante minha participação nos movimentos sociais, nas festas de recepção de calouros assim como nas aulas, me deparei com indivíduos que se propunham a transformar a sociedade por meio da arte. A partir daí, iniciei um entrelaçamento entre as questões políticas e artísticas, ação que me fez render ao potencial de intervenção do palhaço.

Antes de conhecer as atribuições do palhaço, as ações no movimento estudantil da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), no ano de 2006, levaram-me a pesquisar as expressões artísticas relacionadas ao fazer político. Esta pesquisa foi fomentada pela fragilidade que percebia quanto às formas de intervenção que, eu e meus colegas de militância, organizávamos no movimento estudantil. Naquela época, meus questionamentos foram provocados pelos preconceitos, de parte dos colegas do corpo discente, no que se referia às ações do diretório acadêmico do curso de Educação Física. As pessoas demonstravam uma certa preguiça frente às propostas políticas, e de uma maneira geral, éramos vistos, como maus alunos, já que dedicávamos, boa parte de nosso tempo, às demandas sociais.

Diante disso, percebi que o individualismo próprio do sistema capitalista, bem como uma visão de desgaste das nossas práticas políticas, contribuíram para dificultar nossas ações junto aos estudantes. Sendo assim, a descrença destes alunos se somava à “contemplação” dos rumos tomados pelas instâncias político-educacionais superiores. Esta ausência do sentimento de representação, por grande parte do corpo discente, era apenas uma amostra de uma certa descrença na luta política por melhores condições de ensino. Portanto, percebia um fosso nas relações de poder entre os indivíduos que representam e os que são representados. Este entrenchamento de poderes provocava uma determinada passividade diante dos

acontecimentos que afetavam suas vidas acadêmicas. Neste sentido ao buscar teóricos que tratassem desta situação, encontrei Guy Debord e seu famoso livro intitulado “Sociedade do Espetáculo”. Nesta obra, o autor se refere à essência destes impedimentos representativos:

[...] é a especialização do poder, a mais velha especialização social, que está na raiz do espetáculo. O espetáculo é, assim, uma atividade especializada que fala pelo conjunto das outras. É a representação diplomática da sociedade hierárquica perante si própria, onde qualquer outra palavra é banida, onde o mais moderno é também o mais arcaico (DEBORD, 1997, p. 15).

Neste sentido, a falta de uma certa organização dos estudantes, os colocou na condição de espectadores da própria vida. Logo, ser espectador indica o processo de alienação que se expressa da seguinte forma: “quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo” (DEBORD, 1997, p. 19).

Após tentativas frustradas de se promover uma organização dos estudantes, percebi a complexidade que envolvia a política. Em busca de uma complementaridade para esta esfera mais racional, resolvi abordar os aspectos sensíveis da base estudantil, a fim de provocar sua prática transformadora. Neste intuito, o processo de investigação me levou à leitura do célebre texto de Walter Benjamin (1985), intitulado “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Nesta obra, Benjamin analisa a decadência da autenticidade artística, provocada pelos avanços dos meios de produção e reprodução técnicos da arte. Um aspecto importante levantado pelo autor, apontou a necessidade de utilização destas novas técnicas, no intuito de politizar a arte para contrapor ideologias nefastas à humanidade como, por exemplo, o fascismo que, através da guerra, produziu destruição enquanto prazer estético.

A partir destas ações, constatei que a política apresentava *valores estéticos*¹ nos quais coincidiam dialogicamente o sensorial e o racional, o individual

¹ O valor estético não é uma propriedade ou qualidade que os objetos possuem por si mesmos, mas algo que adquirem na humanidade e graças à existência social da mulher e do homem como seres criadores (CABALLERO, 2010).

e o social, ou seja, aspectos que se colocavam de forma complementar e antagônica (CABALLERO, 2010). Desse modo, em busca de convergência entre os valores estéticos da política e das artes, meu problema começava a se delinear. Ao se colocar em pauta a utilização de outros meios para a expressão da política, a relação entre *forma* e *conteúdo* artísticos tornou-se, então, um objeto de meu interesse, levando-me a estabelecer, como fundamentos de minha pesquisa estética, a prática do teatro e da música. “Buscar en el tejido complejo de los valores y explorar las probabilidades de emergencia de una forma determinada del valor estético tiene una importancia práctica notable”² (CABALLERO, 2010, p. 80).

Diante deste problema, inicialmente, as experiências no movimento chamado estudantil chamado NATORA foram responsáveis pela práticas relacionadas à arte e a política. Utilizando tambores construídos artesanalmente pelos próprios estudantes, tentávamos sensibilizar a comunidade universitária para a situação constrangedora da educação pública. Assim, por meio de um “*agit-prop*”³ musical, agitávamos servidores, alunos e professores nas festas realizadas no campus da UFMG. O aprendizado musical continuou por meio dos tambores de Maracatu de Baque Virado⁴. Foi nesta música forte, com essência de luta, que aprendi a ter prazer ao praticar a arte. Desta forma, foi através do Maracatu, difundido⁵ por Aloise Morales e Ana Luiza Braga Simão, que me envolvi em conversas referentes ao palhaço.

Nessa trajetória, numa atmosfera alegre e de muito aprendizado, certa vez, Aloise mencionou que sua irmã Adriana Morales pertencia ao Grupo Trampulim

2 “Buscar no complexo tecido dos valores e explorar as probabilidades de emergência de uma determinada forma de valor estético tem uma importância prática notável” (tradução minha).

3 “Ligada à atualidade política, o *agit-prop* ocorre, antes de tudo, como atividade ideológica e não como uma nova forma artística: ele proclama seu desejo de ação imediata definindo-se como 'jogo agitatório em vez de teatro' ou como 'informação mais efeitos cênicos” (PAVIS, 2003, p. 379).

4 “Tendo se originado das festas de coroação dos Reis Congo, o Maracatu de Baque Virado” ou Maracatu Nação “constitui uma manifestação da cultura popular pernambucana, em especial da afro-descendente, em que se percebe, mesmo numa primeira mirada, que o “brinquedo” de carnaval é permeado por uma série de rituais que envolvem uma pluralidade simbólica e significados diversos” (GUILLEN, 2004, p. 39).

5 Projeto de extensão do Grupo Folclórico Sarandeiros intitulado “Música da Grama” ministrado pelas estudantes, Ana Luiza Braga Simão e Aloise Morales, mais conhecidas respectivamente como Analu e Jabu.

e era uma palhaça muito engraçada. Ao saber disso, minha curiosidade foi despertada, pois, não conhecia um sujeito próximo que fosse palhaço de profissão. Confesso que minhas impressões a respeito daquela figura circense eram as piores. Frente aos palhaços, nunca havia conseguido me divertir, não achava graça, nem sentia medo, o palhaço era algo indiferente aos meus sentimentos. Neste aspecto, outras imagens que tinha do palhaço provinham das festas infantis, ou seja, não conseguia enxergar no palhaço a capacidade de fazer os adultos rirem. Diante disso, os palhaços eram sinônimo de puerilidade simplória, representavam a candura digna do sentimentalismo babão de um convite de aniversário (FO, 1999).

Instigado pela aproximação com as artes, resolvi pesquisar mais a respeito desta categoria cômica, o que me levou à uma série de vivências relacionadas. Neste percurso, me surpreendi ao saber que o palhaço, historicamente, não representava apenas uma figura cândida, como antes considerado por mim. A partir de leituras e discussões, o palhaço se revelou, também, uma “possibilidade de expor a miséria que outros querem escamotear” (BOLOGNESI, 2003, p. 199). Ainda de maneira teórica, conheci este poder de denúncia no contexto da Revolução Industrial. Neste sentido, segundo Bolognesi (2003, p. 199), “o palhaço enfatizou as grandes hordas de deserdados desse processo civilizatório, ao explorar a inaptidão para a nova realidade produtivista. Ele, principalmente, explorou a coisificação do corpo na sociedade de classes”

Ao me deparar com esta forma de tratar as mazelas sofridas pela classe trabalhadora, a estética conduziu meus olhares em direção às maneiras utilizadas pelo palhaço para se apropriar da realidade e provocar o riso. Desta forma, ao pensar na prática, me perguntei como foi possível relacionar a tragédia da classe trabalhadora à sensação prazerosa do riso? Como estes cômicos provocavam os risos e diante de que tipo de espectador? Quais os significados destes risos diante da sociedade? Nesse intuito, a partir da proximidade estabelecida como o Trampulim - por meio de Aloise -, assim como a posição de destaque, no cenário circense e teatral, busquei ilustrar os aspectos da arte produzida por este Grupo, que pudessem contribuir para provocar posturas mais ativas nos indivíduos, a fim de

contribuir para a superação da perspectiva de espectadores dos problemas da sociedade.

Neste sentido, a estética mostrou ser um profícua forma de se representar o mundo em sua complexidade. Melo (2006), envolvido nos estudos acerca do lazer, utiliza a estética como forma apropriação do mundo, visando a superação do status quo. Logo, o autor aponta a importância da estética:

Considero “Estética” como o estudo de um modo específico de apropriação da realidade, em que se destacam as questões ligadas à sensibilidade, mesmo que vinculadas a outras formas de apropriação e com suas condições históricas, sociais e culturais (isto é, mesmo com autonomia, há uma certa relação entre o estético e o extra-estético) (MELO, 2006, p. 58).

Portanto, “a estética trata de captar conceitualmente o ser da arte, a estrutura de toda obra artística, suas categorias, seu lugar com relação a outras atividades humanas, sua função social, etc.” (VÁZQUEZ, 2011, p.101).

Para isso, no **primeiro capítulo**, “O riso, o palhaço e a história: alguns apontamentos dessa interlocução”, as noções de humor, dos momentos significativos da história, foram abordadas com o objetivo de caracterizar melhor os modos de vida destes cômicos. Ao adentrar nesse humorismo, procurei mostrar como “o cômico categoriza e reúne seus afilhados e parceiros para se lançar no espaço tensionado com outras linguagens”, provocando o riso (LULKIN, 2007, p. 11). Além disso, neste capítulo, illustrei como foram se configurando os ancestrais do palhaço, assim como as transformações que este cômico vem sofrendo na atualidade.

No **segundo capítulo**, “A teatrologia do palhaço: aspectos metodológicos da pesquisa”, descrevo os passos seguidos na construção deste estudo. Desta forma, apresento as experiências artísticas e políticas com o palhaço, de forma a demonstrar meu envolvimento a temática. Dando sequência, neste capítulo, descrevo o cenário de pesquisa, abordando a história do Grupo; a descrição do seu elenco; as estratégias de inserção no campo de pesquisa; as metodologias utilizadas para acompanhar suas ações e realizar as entrevistas. Para finalizar o capítulo, registro as impressões sentidas diante deste processo de pesquisa científica.

No **terceiro capítulo**, “Exemplos de palhaço: O Grupo Trampulim”, apresento as constatações a partir dos dados colhidos no campo de pesquisa e das entrevistas realizadas. Desse modo, trato das estratégias de sobrevivência que o Grupo adotou diante dos assédios da indústria cultural. Além disso, remonto a construção artística dos palhaços e suas maneiras de interação com o espectador objetivando encontrar formas para tratar dos aspectos políticos da sociedade através da arte. Para terminar o capítulo analiso os métodos utilizados pelos palhaços para provocar o riso tentando inferir os possíveis significados diante dos valores estéticos atribuídos ao Grupo.

Na última parte deste estudo, **Considerações finais: jogando nas brechas**, procuro retomar os aspectos históricos que configuraram a cultura artística popular diante da emergência do capitalismo. A partir da arte produzida pelos palhaços assim como as formas de organização perante o mercado, destaco as estratégias e formas utilizadas pelo Grupo Trampulim, para se adequar e subverter a hostilidade do Capital à arte. Diante dessas constatações, aponto formas de se pensar na produção artística como potencial para mobilizar discussões políticas, mesmo diante do assédio de uma sociedade que prioriza as relações mercantis. Para terminar, indico outros caminhos de pesquisa que possam complementar o presente estudo.

1 O RISO E A HISTÓRIA: O surgimento do palhaço e seus espectadores

Neste capítulo, será remontado o caráter histórico e social das relações que provocaram o surgimento do palhaço, bem como a sua expansão pelo mundo. Ao vasculhar suas origens, tentei demonstrar a importância que Vázquez (2011) afirma a respeito deste retorno à história. Para o autor, “a criação artística e, em geral, a relação estética com as coisas é fruto de toda a história da humanidade e, por sua vez é uma das formas mais elevadas de afirmação do homem no mundo objetivo” (VÁZQUEZ, 2011, p.74).

Para se pensar a respeito da relação entre o palhaço e seus espectadores, é necessário caracterizar, primeiramente, como se desenvolveu o cômico que vemos hoje nas ruas, circos e teatros, bem como os ideais das apresentações em seus diversos contextos, ao longo da história. Ao fazer este retorno à história da cultura cômica, foi possível estabelecer uma direção para esboçar como eram as relações dos diversos ancestrais do palhaço com seus espectadores, e como são hoje nos dias atuais.

Neste sentido, compreendendo o conceito de cultura como Williams (1961) o define - envolvendo manifestações, trabalhos e práticas que designam o desenvolvimento de determinado modo de vida -, se captou como os modos de vida teceram os significados da arte dos palhaços, por parte dos espectadores, e destes próprios cômicos. Diante disso, de acordo com a sociedade e a época, é possível perceber que as atitudes em relação ao riso, a maneira como é provocado, seus alvos e suas formas de expressão, não são constantes, mas mutáveis. O riso é um fenômeno social, exige pelo menos duas ou três pessoas, reais ou imaginárias: uma que provoca o riso, uma que ri e outra de quem se ri, e também, muitas vezes, da pessoa ou das pessoas com quem se ri. É uma prática social com seus próprios códigos, seus rituais, seus atores e seu palco (LE GOFF, 2000). A partir destes direcionamentos, procurei abordar a cultura cômica mencionando as interseções,

influências e possíveis misturas entre as culturas, considerando suas formas eruditas e populares como “subculturas”, ou seja, manifestações parciais não inteiramente separadas ou autônomas (BURKE, 2010).

Para isso, recorri à obra de Bakhtin, intitulada “Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento”. Neste trabalho intelectual, Bakhtin (1996) toma os romances Gargântua e Pantagruel, do autor francês renascentista, François Rabelais, e escreve a sua tese de doutorado que, inicialmente, foi rejeitada. “Em Gargântua, desde o início do livro, podemos perceber as imagens do *corpo grotesco* que, em Rabelais, são gigantes e muito exageradas, características típicas do grotesco” (Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso - GEGE, 2010, sp.).

A concepção estética de Bakhtin (1996) estabeleceu uma base teórica para discussão que envolve o palhaço, uma vez que este, é fruto das tensões entre as diversas esferas da cultura. Neste sentido, tentei representar o mundo a partir de um “lugar de fora, ainda que um fora relativo, uma posição de fronteira, um lugar móvel, sem delimitação pré-determinada, de onde o sujeito vê o mundo com certa distância, a fim de transfigurá-lo na construção de seu discurso estético” (GEGE, 2010, sp.). Esta posição exterior de observação é denominada por Bakhtin (2000) de *ação exotópica*.

A posição exotópica é a posição a partir da qual é possível o trabalho estético, a ação de construir o objeto estético. O sujeito artista compõe o dizer estético a partir da forma, efetivamente material, e inteiramente realizada no material a ele ligada e, por outro lado, como valor, indo além dos limites da obra como material organizado, como coisa (GEGE, 2010, sp.).

Para remontar as características risíveis das imagens corpóreas grotescas, Bakhtin foge dos ideais de pesquisa eruditos ao investigar a cultura do povo. Nesse aspecto, por ter observado certa autonomia presente na cultura popular, em relação aos ideais oficiais de cultura, enfrenta, ainda hoje, várias críticas, como as de Gurevich:

Ao construir uma polaridade absoluta entre a cultura oficial e a cultura popular do carnaval, Bakhtin transpôs alguns aspectos da vida contemporânea na Rússia stalinista para a época da Idade Média e do Renascimento. Na Rússia moderna anterior à *perestroika*, havia dois níveis absolutamente diferentes de realidade. Em um nível (o nível superior,

visível) havia uma realidade ideológica com todos os seus *slogans* e falsas ideias. Mas sob este nível de expressão, por detrás dele, oculto da perspectiva oficial, havia um nível de existência humana real com todos os seus sentimentos, suas emoções e ideias correntes muito distantes da ideologia oficial. Parece que tal contraste entre o nível de vida aceito e o verdadeiro conteúdo (GUREVICH, 2000, p.89).

Acredito que Gurevich não compreendeu a tese de Bakhtin, uma vez que este, referencia sua obra no período em que Rabelais viveu e não no burocratismo da União Soviética de Stalin. Neste aspecto, “a concepção de tempo para Bakhtin traz consigo uma concepção de homem. Assim, a cada nova temporalidade, corresponde um novo homem” (Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso, 2010, sp.)⁶. Além disso, para o autor só é possível compreender a literatura e a cultura da Renascença se considerarmos que este período caracteriza-se fundamentalmente pelo domínio da literatura, tendo a cultura cômica popular sido elevada ao nível da grande literatura da época (BAKHTIN, 1996).

Ao realizar estas críticas, Gurevich, parece não compreender a noção de cronotopo, concepção que cria uma aliança entre o espaço e o tempo humano. Bakhtin, ao ler a obra de Rabelais, consegue criar uma alegoria, neste caso, grotesca, representando “uma imagem do mundo que seja tão concreta como abstrata, que permita uma metaforização espacial e uma experiência temporal” (PAVIS, 2011, p.149). Neste caso, a praça pública, na Idade Média e no Renascimento, era o lugar do tempo cíclico dos costumes, dos acontecimentos sociais. Sendo assim, o cronotopo de Rabelais é o cronotopo do carnaval como tempo-espaço de suspensão da hierarquia social, em que o verdadeiro herói do carnaval é o tempo (GEGE, 2010).

Além disso, o modo de produção feudal e suas mudanças no Renascimento produziram características materiais e subjetivas distintas entre clero, nobreza, servos, comerciantes, artesãos, intelectuais, etc. Neste aspecto, as análises que Bakhtin faz das imagens da literatura rabelaisiana se chocam naquela organização social. O trecho abaixo retirado da obra de Bakhtin (1996, p.255) ilustra bem a má leitura que Gurevich realiza da obra citada:

⁶ <http://glossariandobakhtin.blogspot.com.br/2010/08/cronotopia.html>

A tendência à abundância, que constitui o fundamento da imagem de banquete popular, choca-se e encavalga-se contraditoriamente com a *cupidez e o egoísmo individuais e de classe*. Aqui e lá, encontram-se "muitos" e "demais", mas o sentido de concepção do mundo e o julgamento de valor são profundamente diferentes. Na literatura de classe, as imagens de banquete são complexas e contraditórias; sua alma, sinônimo de abundância popular herdada do folclore, não vive em boa comunhão com o corpo limitado, individual e egoísta. As imagens do grande ventre, da boca escancarada, do falo enorme e a imagem popular positiva do "homem saciado", aparentadas às imagens de banquete, revelam um mesmo caráter complexo e contraditório. O grande ventre dos demônios da fecundidade e dos heróis populares glutões (por exemplo o Gargantua das lendas) transforma-se na grande pança do abade simoníaco insaciável. Entre esses limites extremos, a imagem conhece uma vida desdobrada, complexa e contraditória.

Gurevich estende suas críticas, colocando o conceito de cultura popular em xeque. Dizendo ser muito vaga, o argumento se constrói, segundo o autor, devido à inviabilidade de oposição entre a cultura oficial e a cultura dos populares medievais, uma vez que todas as informações organizadas para tratar da cultura popular foram retiradas de fontes escritas preparadas pela "sociedade culta". De acordo com Gurevich (2000), isto causaria uma contaminação da cultura popular por parte dos eruditos. Neste sentido, Gurevich parece desconhecer que Rabelais foi conhecido por seu envolvimento com a cultura popular, e além disso, já no século XVI, observa-se, com a Reforma Protestante, movimentos de popularização da escrita e da leitura.

A Reforma está umbilicalmente ligada a essa campanha de alfabetização popular, provavelmente, desenvolvida no interior das famílias e da vizinhança. A popularização da leitura e da escrita quebrou o monopólio eclesiástico e estatal do saber (PAULY, 2011, p.115).

Outra crítica, que se coloca sobre Bakhtin e o carnaval, é feita por parte de George Minois. Aproveitando inclusive as opiniões de Gurevich (2000) sobre o riso carnavalesco, Minois (2003) diz que é necessário rever as fontes do cômico medieval e suas implicações. Segundo o autor, o riso carnavalesco, mesmo sendo algo presente para exorcizar o medo, parodiando as autoridades, nada mais é do que uma característica que denota, antes uma coesão social, do que propriamente uma revolta. O autor trata dessa derrisão ritualizada - na qual o carnaval é a amostra cômica necessária dos populares com suas máscaras, disfarces e inversão - como

uma uma alternativa improvável, literalmente louca, em que o inverso burlesco confirma a importância de valores e hierarquias estabelecidos.

Na Idade Média, o riso é, portanto, largamente usado a serviço dos valores e dos poderes. Mesmo quando estes últimos são parodiados nas festas, retiram benefícios dele. O riso medieval é mais conservador que destrutivo, em seu aspecto coletivo organizado. A utilização consciente do riso pela literatura, seu exame pelos filósofos e teólogos, sua manipulação pelo bobo do rei e pelos pregadores confirma essa impressão tanto no humor profano como no humor sagrado (MINOIS, 2003, p.191).

O intuito de Bakhtin (1996, p. 22) foi compreender a lógica das imagens grotescas do corpo em oposição às “imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento”. Assim, o autor russo mostra o poder criador do popular diante dos domínios oficiais da religião. O corpo grotesco permitiu uma nova percepção histórica através da ambivalência e contradição das imagens corporais, e o carnaval tornou-se o palco central destas imagens. Neste aspecto, o rebaixamento dos ideais divinos mostra, ao mesmo tempo, a ascensão da cultura popular que é o berço do palhaço.

Após estas considerações, no próximo item, percorro os caminhos que levaram ao surgimento desta figura cômica. Neste sentido, tento evidenciar os aspectos culturais, econômicos e políticos que configuraram a sociedade em que o palhaço se desenvolveu. Logo, torna-se importante ressaltar, que os fatores econômicos e sociais abordados aqui, de forma alguma têm o intuito de reduzir a arte à estes condicionamentos. Novamente, considerando a arte enquanto expressão autônoma da capacidade criadora humana, ao abordar os fatores sociais e econômicos, pretendo manter estas dimensões em sua unidade dialética, não para empobrecer minha visão artística, mas rigorosamente para enriquecê-la a partir de seu traço condicionado.

1.1 Geração do palhaço

A Europa dos primeiros séculos da Idade Média não era o melhor palco para nenhum artista. Mas pouco a pouco, a própria Igreja vai incentivar a realização de autos e Mistérios, espetáculos que contavam a vida de Cristo e dos santos, teatralizavam a Paixão, a vida dos Santos e passavam ensinamentos moralizantes. No início, eram pequenas cenas representadas dentro das igrejas. Mas a coisa foi crescendo, tomou as ruas e, ao final, envolvia toda a cidade (VIVEIROS DE CASTRO, 2005, p.36).

A autora acima ilustra como o mundo medieval era sério e como a estética religiosa impunha barreiras aos aspectos descontraídos da vida. Além disso, a citação demonstra o papel fundamental que a Igreja exercia ao reger a vida terrena. Portanto, as artes sacras exerciam forte papel educacional, enquanto determinados tipos de comportamentos eram marginalizados. O riso, ou talvez o riso popular, nestes tempos, representou esse lado marginal, algo maléfico para os que detinham o poder, e liberador para o povo. Havia um constante controle por parte das autoridades diante de tais costumes.

Grécia e Roma mostram que o humor moderado se tornou o domínio da elite social, ao passo que os bufões e os mímicos aos poucos perderam a aprovação oficial. Nossa palavra “escurril” ainda revela um pouco da depreciação do *scurra*⁷, o cômico profissional do fim da Antiguidade e da Idade Média, que nos tempos de Plauto e Cícero era um mexeriqueiro malicioso, mas ainda um “homem na sociedade”. Na Idade Média, ele é, em geral, identificado com atores, menestréis e mímicos, pessoas de posição social inferior, e apenas o bobo da corte ascende socialmente (BREMMER; ROODENBURG, 2000, p.21).

O caminho traçado entre permissões e proibições pareceu ser bem tortuoso. À medida que o metabolismo social se transformava, as experiências dos indivíduos tomavam novos contornos. A pesquisadora Viveiros de Castro (2005, p.27) sublinha a importância das bobagens medievais para o estudo do palhaço contemporâneo.

Conhecer melhor o humor medieval, compreender como no auge da religiosidade – no seio do mais intenso fundamentalismo – o humor explode em festa, escárnio e gargalhadas colossais, é fundamental para o estudo do palhaço tal como conhecemos hoje.

Durante toda a Idade Média, a Igreja foi responsável pela instrução oficial, sendo que a austera religiosidade adorna o palco no qual muitas mudanças culturais foram geradas. Os evangelhos foram considerados verdadeiros programas de

⁷ Scurra é definido na Antiguidade como alguém que não conhece os limites do humor imposto pela seriedade e inteligência (GRAF, 2000).

reeducação; logo, por meio do batismo e da conversão, os seres humanos poderiam renascer (FREIRE, 2009). Para o Cristianismo, a educação cristã era fundamental, pois os costumes pagãos deveriam ser combatidos por meio de algo concebido de forma superior, neste caso, Deus. No âmbito das suas transformações, a sociedade medieval passou por mudanças estruturais que afetavam os corpos, e conseqüentemente, os espíritos dos indivíduos.

“As grandes viradas econômicas, sociais e políticas *dessas épocas* não podiam deixar de sofrer uma certa tomada de consciência e apresentação *carnavalescas*” (BAKHTIN, 1996, p.234). Incluindo também elementos religiosos, o humor popular parece, por exemplo, através das festas carnavalescas, florescer nos ambientes públicos como as praças, mercados e feiras, libertando momentaneamente o povo das autoridades. Até o século X, esta dinâmica econômica feudal funcionava principalmente para suprir as necessidades do clero e da nobreza. Numa sociedade extremamente ruralizada, além de dominar os aspectos ideológicos da cultura, o clero se caracterizava pela grande riqueza, conseguida através da incessante aquisição de terras e do recolhimento do dízimo. (HUBERMAN, 1986).

Os servos cultivavam seu alimento e fabricavam muitas das suas necessidades materiais. O sistema de vassalagem fazia com que servos devessem atender às demandas dos senhores feudais que, por sua vez, também deviam produzir as necessidades de outro senhor feudal, como um duque e até mesmo um rei (HUBERMAN, 1986).

O comércio realizado na Alta Idade Média mostrava-se frágil, as trocas de mercadorias se davam diante das necessidades básicas, sendo realizadas em mercados locais. Numa economia onde não existia a produção de excedentes em larga escala, o autossustento, assim como as péssimas condições das estradas, a taxaço por parte de outros senhores feudais e o roubo, impediam a intensificação comercial, e conseqüentemente, o trânsito de pessoas.

Alguém podia não ter lã suficiente para fazer seu casaco, ou talvez não houvesse na família alguém com bastante tempo ou habilidade. Nesse caso, a resposta à pergunta sobre o casaco poderia ser: "Paguei cinco

galões de vinho por ele" (HUBERMAN, 1986, p.17).

As condições materiais e culturais produziam uma tensão onde a morte, a penúria, a guerra e as epidemias sempre espreitavam. Contudo, eram nas festas que estas situações se dissipavam. Diante da pobreza e controle ideológico da cultura oficial, “os tonéis de vinho explodiriam se de vez em quando não fossem destapados, se não se deixasse penetrar um pouco de ar” (BAKHTIN, 1996, p. 65). A figura do ar aqui é o riso festivo presente nas festas com características inclusive religiosas como a “festa dos loucos, festa do asno, riso pascal e todas as festas ligadas aos trabalhos agrícolas, ritos de passagem da vida, com a participação de bobos e bufões” (MINOIS, 2003, p.156).

A visão oficial e séria do mundo foi baseada no medo e na restrição. Qualquer manifestação de alegria risonha, que aparecesse longe das instituições oficiais, era considerada diabólica. Essa diabolização do riso foi mostrada na mentalidade apocalíptica sublinhada pela obsessão do demônio, muito comum no cristianismo nascente.

Satã, extremamente discreto no Antigo Testamento, no qual desempenha um simples papel de acusador e de oponente, surge brutalmente como potência do mal nos meios sectários apocalípticos que proliferam na Palestina, no início de nossa era. [...] Os cristão são, no início apenas uma dessas seitas, e o Novo Testamento, que menciona o diabo 188 vezes, é um anúncio direto da proximidade do Julgamento Final. Não é momento para rir! (MINOIS, 2003, p.125)

Diante da transmissão oficial e pública do conhecimento, predominantemente religioso, a pressão do poder eclesiástico sobre o poder sócio político prevaleceu, enquanto, a comicidade e a provocação do riso sofreram uma certa censura. *Riso é coisa do diabo!* Nesta perspectiva, mesmo no cristianismo medieval, o riso se mostrava pouco propício. Neste sentido, Minois (2003), ao se basear nos escritos mais antigos da Bíblia, e sua teatralização, diz que possivelmente o riso se mostrava raro, e que os primeiros episódios da história humana não oferecem nenhuma graça:

Caim mata Abel, Deus faz a humanidade perecer no dilúvio, mistura as línguas, extermina Sodoma e Gomorra. Enfim, o primeiro riso ressoa: aquele de Abraão e de Sara. E esse primeiro riso bíblico relatado é uma história licenciosa. Deus, de fato, diz a Abraão, com cem anos de idade, e a

Sara, noventa anos, que eles devem fazer um filho. Morrendo de rir, Abraão cai sobre o assente e Sara, hilária, responde a Deus: “Enrugada como estou, como poderia gozar?”⁸(tradução ecumênica da *Bíblia*). Ela não tinha regras havia tempo, diz o Gênese; e ele, uma ereção, naquela idade? Jeová parece não compreender. “Por que ela está rindo?”, pergunta ele a Abraão. Dada a explicação, ele se irrita: “Existe coisa impossível para o Senhor?” Súbito, Sara, confusa, desculpa-se. “Sara negou, dizendo: 'Eu não ri', porque ela tinha medo. 'Sim, sim, tu bem riste.’” E em lembrança desse riso, a criança que eles terão chamar-se-á Isaac, isto é, “Deus ri” (MINOIS, 2003, p.113).

Diante disso, Minois (2003), ao interpretar a passagem acima, indica que a história é ridícula, mas, nem por isso, nos causa riso. Para o autor isto demonstra uma ambiguidade nas interpretações bíblicas. Ou seja, faz-se “necessário distinguir entre o humor que acreditamos encontrar nela, com nossa sensibilidade atual, e o humor que os redatores voluntariamente aí colocaram, mesmo que isso não nos faça rir mais” (MINOIS, 2003, p.114).

Outros exemplos interessantes estão ligados a alguns teólogos da Idade Média. Os intérpretes dos escritos sagrados toleravam um ligeiro riso de divertimento, mas de maneira geral, tinham uma visão negativa do riso, o que marcaria o cristianismo por séculos. Notam-se estes exemplos de condenação e tolerância em São Basílio, um dos Pais da Igreja⁹ :

Tertuliano investe contra as comédias, espetáculos demoníacos e impudicos. Basílio de Cesaréia escreve que “não é permitido rir, em qualquer circunstância, por causa da multidão que ofende a Deus, desprezando sua lei. [...] O senhor condenou aqueles que riem nesta vida. Portanto, é evidente que, para os cristãos, não há circunstâncias em que possam rir (MINOIS, 2003, p. 126).

O riso diabólico a que a Igreja se refere é o riso escancarado, aquele incontrolável, que afasta o povo dos ideais sublimes da cristandade. Já o riso permitido pelos padres, tem que ir em direção a extirpar o mal que assola a humanidade, um riso que zomba dos pecados e dos pecadores. Essa licença se dá pelo reconhecimento do riso, algo pertencente à natureza humana depois da saída do paraíso. Minois (2003, p.132) cita João Crisóstomo¹⁰ e sua tolerância quanto ao

8 Gênese 18, 12

9 Teólogos da Idade Média que produziram trabalhos acadêmicos que influenciaram as doutrinas religiosas.

10 JOÃO CRISÓSTOMO. **Comentário sobre a Epístola de São Pulo aos hebreus**, op. Cit., p. 521.

riso:

Porém, dizeis vós, o riso é então um pecado? Não, o riso não é um pecado; o que é pecado é o excesso, é gastar mal o tempo. O riso nos é natural quando, por exemplo, revemos um amigo depois de longo tempo de ausência; ou quando, reencontrando pessoas acometidas de grandes terrores, queremos tranquilizá-las e diverti-las; riamos então, mas jamais às gargalhadas, e nunca constantemente.

Diante desta passagem, percebe-se que, a permissão do riso, só é concedida diante de ideais ascéticos e de forma comedida. A gargalhada, por ser algo incontrolável ao corpo, é condenada pela Igreja. A diversão somente é lícita quando as coisas estão realmente ruins. Ela acontece para que o indivíduo retorne à ordem divina, de uma maneira discreta, para que se evite a diversão, pois a eternidade do fogo do inferno ameaçará ao menor desvio de conduta.

A licenciosidade para o riso parece aumentar ao longo da Idade Média. Segundo Bakhtin (1996), o riso popular começa a penetrar não apenas nos círculos religiosos médios, mas também nos círculos superiores. O autor, ao ressaltar o poder do riso popular, em todas as esferas da jovem hierarquia feudal (eclesiástica e leiga), elenca causas para explicar tal fenômeno:

1. A cultura oficial religiosa e feudal nos séculos VII, VIII e mesmo IX era ainda débil e não completamente formada.
2. A cultura popular era muito forte e era preciso levá-la em conta a qualquer preço; era também necessário utilizar alguns dos seus elementos com fins *propagandísticos*.
3. As tradições das saturnais romanas¹¹ e outras formas do riso popular *legalizadas* em Roma estavam ainda vivas.
4. A Igreja fazia coincidir as festas cristãs e as pagãs locais, que tinham relação com os cultos *cômicos* (a fim de cristianizá-los).
5. O jovem regime feudal era ainda relativamente progressista, portanto, *relativamente* popular (BAKHTIN, 1996, p. 66).

Estas causas influenciaram a tolerância relativa nos primeiros séculos da Idade Média. Diante disso, a cultura cômica popular escarnecia a cultura oficial, tornando-a objeto do seu riso. Nos séculos subsequentes, esta disposição da Igreja continuou, mas de maneira mais restrita, pois costumava-se invocar a autoridade dos teólogos e eclesiásticos do passado, quando alguém resolvia defender o riso

11 Festa que serve ritual de inversão onde tudo acontece ao contrário. São destinadas a preencher a lacuna existente entre a duração do ano lunar que serve de calendário oficial, e a do ano solar, que rege o calendário dos trabalhos agrícolas.

(BAKHTIN, 1996).

O riso teria como seu principal palco, os acontecimentos históricos na Idade Média. Com forte impulso da Igreja, as Cruzadas fizeram com que milhares de europeus atravessassem o continente por terra, e por mar, para pilhar terras e bens. O aumento no trânsito de pessoas se tornou perceptível, e, a partir daí, o comércio foi impulsionado, fazendo com que as feiras tomassem outra proporção no cotidiano da vida medieval.

Os cruzados que regressavam de suas jornadas ao Ocidente traziam com eles o gosto pelas comidas e roupas requintadas que tinham visto e experimentado. Sua procura criou um mercado para esses produtos. Além disso, registrou-se um acentuado aumento na população, depois do século X, e esses novos habitantes necessitavam de mercadorias (HUBERMAN, 1986, p.18).

A feira possibilitou a permuta de uma grande diversidade de produtos. O que antes era acessível apenas aos nobres, agora estava disponível àqueles que não faziam parte do clero e da nobreza. Nesta atração pela sociabilidade, as trocas também aconteciam com as diversões. Gêneros artísticos e cotidianos estavam tão próximos e misturados na feira, que ficava difícil delimitar uma fronteira entre eles. Várias festas semelhantes ao carnaval coincidiam com as feiras locais, e todo seu cortejo de folguedos populares e públicos, era acompanhado de glotonaria e embriaguez desenfreadas (BAKHTIN, 1996).

Os mercados das grandes cidades começaram a transbordar. Converteram-se, como nunca antes, em magnetos sociais: em lugares sitiados de gente para troca de tecidos, raízes e metais. Em oposição ao esotérico do gabinete de maravilhas, disponível somente para alguns poucos privilegiados, o mercado, onde o povo se comprimia, era seu contraponto exotérico (TÜRCKE, 2010, p.95).

Türcke (2010, p. 96) ao tratar desta emergência cultural na esfera popular, compara a venda de mercadorias à forma espetacular, pois, “são partes inalienáveis da feira, os gritos, o barulho, a preconização chamativa da própria mercadoria, que tanto mais é necessária, para a venda, quanto mais aparentemente similares, forem as mercadorias”.

O programa das feiras era comumente o mesmo. Depois de alguns dias de preparativos, nos quais se desempacotava a mercadoria, armavam-se as barracas, efetuavam-se os pagamentos e cuidava-se de todos os outros

detalhes, inaugurava-se a grande feira. Enquanto dezenas de saltimbancos¹² procuravam divertir o povo, que se movia de barraca em barraca, prosseguiam as vendas (HUBERMAN, 1986, p.24).

Neste aspecto, a estreita relação econômica dos artistas com as feiras foi percebida nos séculos XII e XIII (VIVEIROS DE CASTRO, 2005). Principal local de trocas, as feiras transformaram a economia e desenvolveram as relações entre os povos. Nestes locais públicos, os espetáculos transformam-se, inversamente, em um oferecimento à venda. Na medida em que adentravam no circuito de eventos tradicionais, como as procissões, os casamentos, as inaugurações e investiduras cristãs, finalmente superaram a importância da Igreja (TÜRCKE, 2010).

Diante destas mudanças, a cultura oficial começava a perder a forma e força com que vinha dominando o mundo europeu. A cultura popular se revolucionava, o Estado e a Igreja eram obrigados a fazer concessões maiores ou menores à praça pública (BAKHTIN, 1996 p. 78). Neste contexto, a zombaria fez seu ninho, ao fazer paródias da cultura oficial. O corpo social encontrava sua maneira de satisfazer seus anseios ao se libertar da escuridão apocalíptica. A feira era o lugar da multidão de pessoas comuns, de vendedores, lugar também de todos os tipos de artistas, como saltimbancos, bufões e domadores de animais. Um espaço no qual se buscava chamar a atenção para a arte de viver, as feiras eram sinônimo de efervescência cultural e econômica.

No início bastava um banco, depois um tablado com cortinas e, mais tarde, nas feiras maiores, foram sendo construídos verdadeiros teatros. O mais interessante nos espetáculos de feira era a variedade de opções oferecida ao público. Numa barraca apresentava-se um cavalo de seis patas capaz de realizar inúmeros saltos. Na outra, macacos e cachorros adestrados. E anões vindos da Holanda, venezianos fortes, dançarinos na corda tesa, marionetes, leões, equilibristas, contorcionistas, magia e prestidigitação, funâmbulos atravessando a feira em grande altura, um rinoceronte...tudo era possível de ser admirado em troca de alguns tostões (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p.38).

Sob a pressão das mudanças socioeconômicas, o uso moderado do riso nos sermões se expande no século XII. O “fim do mundo” havia sido adiado e a

12 “Para chamar a atenção no meio da balbúrdia, armava-se um pequeno tablado – tipo um banco – e, em cima dele, eram realizados espetáculos. Vem daí o termo saltimbanco, *saltare in banco*” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p.38).

melhora na qualidade de vida dos comerciantes, artesãos, clérigos e urbanos, fez com que as mensagens miserabilistas enfraquecessem, gerando certo relaxamento nos indivíduos.

[...] os bufões e os "bobos" assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos (proclamação dos nomes dos vencedores dos torneios, cerimônias de entrega do direito de vassalagem, iniciação dos novos cavaleiros, etc.). Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis "para rir" para o período da festividade (BAKHTIN, 1996, p.4).

Na contramão disto, “impõe-se um esforço pedagógico para conquistar, de novo, os espíritos: o recurso a historietas engraçadas que excitam os ouvidos e possibilitam guardar a lição” (MINOIS, 2003, p.214). Os pregadores, em sábia dosagem educativa, associam o riso ao medo, assim, o riso nunca é um fim em si mesmo, nunca é diversão e sim um meio para fins elevados. Na luta contra os vícios mundanos, a Igreja se utiliza do riso para ridicularizar os fiéis que escorregam aos olhos divinos.

O cisterciense¹³ Césaire de Heisterbach¹⁴(citado por MINOIS, 2003, p. 214) relata como o abade Gervard, consegue, em virtude de uma brincadeira, convencer um noviço desanimado, que não mais queria continuar no convento. Diante disso, o abade solicita que lhe tragam um machado:

“É para cortar tuas pernas. Creia, eu te prefiro aleijado a renegado, para grande vergonha de nossa casa”. O noviço com senso de humor conclui: “Então é melhor ficar”, e Césaire dá sua lição: “Foi assim que, graças a palavras divertidas [!], terminou uma longa e penosa tentação”.

A Igreja não sustentaria a didática ascética se não mudasse suas táticas. O processo de urbanização, a aceleração do comércio, a prática da usura, o conforto dos comerciantes e a crescente importância das pessoas da lei se opõem às estruturas de dominação da Igreja baseadas na austeridade. De acordo com Minois (2005), a melhoria do nível de vida desenvolveu certo individualismo imoral. Diante disso, a Igreja, ao ver as mudanças no metabolismo social, tenta afastar seus fiéis da dimensão das necessidades humanas. Com os avanços na qualidade de vida, o riso pregador, visando conservar o poder da Igreja, tentou retirar a

¹³ Monge da ordem de Cister.

¹⁴ CÉSARIE DE HEISTERBACH. *Dialogus miraculorum*. Cologne: ed. J. Strange, 1957, IV, 50p.

independência do indivíduo ao colocar sua dimensão espiritual em xeque (MINOIS, 2003). Todavia, este riso contra as coisas mundanas pode ter representado apenas um esforço “inconsciente”, segundo Minois (2003). Assim, o riso representa uma forma de combate às inovações trazidas pela evolução socioeconômica.

A ascensão da classe média é um dos fatos importantes desse período que vai do século X ao século XV. Modificações nas formas de vida provocaram o crescimento dessa nova classe e seu advento trouxe novas modificações no modo de vida da sociedade. As antigas instituições, que haviam servido a uma finalidade na velha ordem, entraram em decadência; novas instituições surgiram, tomando seu lugar. É uma lei da História (HUBERMAN, 1986, p.70).

E a história fez o riso medieval explodir de maneira surpreendente, tomando proporções exageradas. Desta forma, percebeu-se sobretudo nas festas dos loucos¹⁵, festa do asno¹⁶, carnaval, rei da fava¹⁷, farsas, sermões burlescos, bobos da corte, romances burgueses, paródias de clérigos, dos reis, dos nobres e comerciantes, as pessoas imitando, copiando e deformando a sociedade. Neste sentido, “o riso medieval é, antes de tudo, parodístico” (MINOIS, 2003, p.155). Portanto, a sociedade medieval conseguiu se transfigurar porque passou por mutações em sua organicidade que parecia múltipla e onipresente.

A Igreja, que ainda não havia se ramificado, criando as Igrejas nacionais, foi perdendo seu espaço. A presença dos elementos da cultura oficial nas festas pagãs foi algo que começou a coibir a participação de bispos, arcebispos e clérigos, nestas festas. No século XII, os clérigos, de forma assombrosa, denunciavam as origens pagãs das festas populares. Neste sentido, Minois (2003, p.161) recorre ao historiador Du Cange¹⁸, que observa, em 1182, os dizeres de um padre de Amiens:

Há certas igrejas em que é costume bispos e arcebispos deporem, por brincadeiras, seus atributos. Essa liberdade, conhecida como de dezembro, é semelhante àquela que existia, outrora, nos pagãos, quando os servos se tornavam livres, se igualavam à condição de seus senhores e se entregavam, com eles, a festas comuns, depois das colheitas. Apesar de grandes igrejas, como de Reims, observarem esse costume, é mais louvável, contudo, abster-se desse tipo de diversão.

15 Festejo em que estudantes e membros inferiores do clero invertem a hierarquia e instalam a esbórnia nas igrejas.

16 Festa em que um burro era sagrado bispo.

17 Festa onde se elege um rei, geralmente uma pessoa rica que deve pagar e organizar os divertimentos.

18 Du Cange, III, col.1663.

Baroja¹⁹ (citado por MINOIS, 2003, p.162) não vê o carnaval como uma continuidade das festas da Antiguidade. Segundo o autor, os clérigos apresentavam argumentos etimológicos para confirmar a santidade. Desta forma, o *currus navalis*, o “carro naval”, termo usado pelos romanos na festa de Ísis, em 5 de março, foi utilizada, ao invés de *carne levamen*, *carne levamine* ou *carne levale*, para derivar a palavra “carnaval”. Estas últimas expressões foram retiradas de um texto romano do ano de 1285 e significam o momento em que a carne vai ser “retirada”, proibida na Quaresma. Ainda segundo Baroja, este termo, italianizado, assinala uma festa característica cristã, marcando a suspensão da ordem normal das coisas e entrada no jejum. As teses quanto à origem do carnaval são marcadas por dúvidas que persistem há algum tempo na literatura. Estas dúvidas se dão devido às suas origens, advindas das festas pagãs da Antiguidade (MINOIS, 2003).

Um elemento que reforça a integração do Carnaval no ciclo cristão: é o tema alegórico do combate do Carnaval e da Quaresma, que aparece desde o século XIII em uma fábula parodística de combates cavaleirescos, *A batalha da Quaresma e da Carnalidade*. Vê-se aí o confronto de dois senhores: um, Quaresma, equipado de peixes (arenques e enguias), é um traidor, amigo dos ricos e dos abades, detestado pelos pobres; o outro herói positivo, armado de carnes e gorduras, distribui riquezas (MINOIS, 2003, p.163).

Essa derrisão generalizada divide os estudiosos, sendo que para uns, tratava-se da eternização das festas pagãs e para outros uma tradição cristã. Nesse aspecto, Bakhtin (1996) ao comentar as obras de Rabelais, escritor com extrema ligação às fontes populares, apontava que o riso carnavalesco era antes de tudo um riso festivo.

Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato “cômico” isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo* (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); *todos riem*, o riso é “geral”; em segundo lugar, é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente (BAKHTIN, 1996, p.10).

O riso carnavalesco pareceu penetrar, cada vez mais, todas as esferas

19 BAROJA, J.C. *Le Carnaval. Trad. Franc.*, Paris: 1979.

sociais em oposição ao dever exclusivamente sério de se encarar a vida. O riso popular invadiu a epopeia, aumentando suas proporções dentro dos mistérios encenados. Da mesma forma, as moralidades, os *soties* e as farsas também se expandiram. O aparecimento e florescimento de sociedades como Reino do Clero, Garotos despreocupados, etc.²⁰ marcaram séculos XIV e XV. Neste sentido, o riso popular ultrapassou os limites restritos das festas, encorajando-se a penetrar todas as esferas ideológicas da vida (BAKHTIN, 1996).

O riso supera o domínio do sagrado e torna-se característica indispensável da cultura popular, progredindo para fora da cultura oficial. Este riso da Idade Média mira o mesmo objeto que a seriedade, dirigindo-se, dialogicamente, principalmente contra ela. Neste aspecto, de acordo com Bakhtin (1996), a imensa literatura paródica da Idade Média ligou-se direta ou indiretamente às formas do riso popular festivo. Desta forma, algumas das paródias de textos e ritos sagrados foram destinadas à execução durante a festa dos loucos e estava diretamente ligadas a ela.

Não se poderia, porém, dizer a mesma coisa da maioria das paródias sagradas. O importante não é essa relação direta, mas a relação mais geral das paródias medievais com o riso e a liberdade legalizados durante essas festas. Toda a literatura paródica da Idade Média é uma literatura recreativa, criada durante os lazes que proporcionavam as festas, e destinada a ser lida nessa ocasião, na qual reinava uma atmosfera de liberdade e de licença (BAKHTIN, 1996, p.71).

Todos esses rituais e espetáculos da vida cotidiana organizados com humor apresentavam uma diferença notória quanto ao princípio em comparação aos cultos e cerimônias oficiais sérias. A visão de mundo da humanidade e suas relações eram diferenciadas, premeditadamente não oficiais, desligadas da Igreja e do Estado. Provavelmente construíram, ao lado do mundo oficial, “um *segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em

20 O "Reino do Clero" fora fundado para representar moralidades. Ele reunia secretários dos advogados do Parlamento e recebera de Filipe, o Belo, seus primeiros privilégios. Na prática, os membros desta sociedade inventaram uma forma particular de jogo, as *Farsas (Paredes)* que aproveitavam amplamente os direitos à licença e à obscenidade, que lhe conferiam o seu caráter cômico. Foi assim que os *basochiens* (clérigos) compuseram paródias de textos sagrados e "Sermões alegres". Por causa disso, foram frequentemente perseguidos e submetidos a proibições. Em 1547, a sociedade foi definitivamente dissolvida. A sociedade dos *Eniants sans souci* interpretava *soties*. Seu chefe tinha o título de "príncipe dos tolos" (BAKHTIN, p.83).

maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas” (BAKHTIN, 1996, p. 4).

Essa maneira alegre de parodiar o sagrado era permitida em honra das festas, da mesma forma como o era o *risus paschalis*, o consumo de carne e a vida sexual. Ela estava impregnada pela mesma sensação de alternância das estações e de renovação num plano material e corporal. Era a mesma lógica do baixo material e corporal ambivalente que presidia a tudo isso (BAKHTIN, 1996, p.71).

A carne e a vida sexual fazem parte de um conjunto de imagens da cultura cômica popular, o qual foi denominado por Bakhtin (1996) de *realismo grotesco*. Neste sistema de imagens, os princípios material e corporal aparecem numa totalidade, festiva e utópica. No *realismo grotesco* existe a transferência de todo plano espiritual, ideal e abstrato para o universo material e corporal, isto é, existe um rebaixamento das coisas divinas para o plano terrestre. O riso popular, sempre ligado ao baixo corporal e material, organiza as formas do realismo grotesco. Neste sentido, o riso degrada os ideais e materializa vida na terra.

Em certos diálogos cômicos muito populares na Idade Média como, por exemplo, os que mantêm Salomão e Marcul, há um contraponto entre as máximas salomônicas, expressas em um tom grave e elevado, e as máximas jocosas e pedestres do bufão Marcul que se referem todas premeditadamente ao mundo material (bebida, comida, digestão, vida sexual). É preciso esclarecer, também, que um dos procedimentos típicos da comicidade medieval consistia em transferir as cerimônias e ritos elevados ao plano material e corporal; assim faziam os bufões durante os torneios, as cerimônias de iniciação dos cavaleiros e em outras ocasiões solenes. Numerosas degradações da ideologia e do cerimonial cavaleiresco que aparecem no *Dom Quixote*, são inspiradas pela tradição do realismo grotesco (BAKHTIN, 1996, p. 18).

Um outro exemplo deste rebaixamento aconteceu nas recreações escolares e universitárias, momentos de grande importância na história da paródia medieval e também, na literatura deste período. Estas recreações, geralmente, coincidiam com festas e se beneficiavam dos mesmos privilégios da tradição festiva: riso, brincadeiras, vida material e corporal. Ao longo das recreações, os jovens descansavam do sistema ideológico oficial, zombando, degradando e brincando jocosamente com esta cultura. Ao fazer isso, eles se libertavam dos obstáculos “[...] da piedade e da seriedade ('da incessante fermentação da piedade e do temor divino') e também do jugo das categorias lúgubres: 'o eterno', 'o imutável', 'o

absoluto'. Opunham a elas o aspecto cômico, alegre e livre, do mundo inacabado e aberto, dominado pela alegria das alternâncias e da renovação” (BAKHTIN, 1996, p.72).

Diante disso, é possível perceber como a cultura popular havia alcançado seu lugar em oposição à cultura oficial. As paródias da Idade Média não eram de maneira alguma pastichos rigidamente literários e puramente degradadores dos textos divinos ou das regras e leis da sabedoria escolar: elas transpunham toda essa codificação ao “registro cômico e sobre o plano material e corporal positivo, elas corporificavam, materializavam e ao mesmo tempo aligeiravam tudo o que tocavam” (BAKHTIN, 1996, p.72). O riso fez com que houvesse comunhão do ser humano com a terra, assim, “o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo” (BAKHTIN, 1996, p. 19).

A paródia medieval fez com que a humanidade renascesse diante das contradições oficiais. Neste aspecto, “os muitos abusos da Igreja não podiam passar despercebidos. A diferença entre seus ensinamentos e seus atos era bastante grande, e até os mais brancos podiam percebê-la” (HUBERMAN, 1986, p.79). O riso popular na Idade Média estava separado do culto e da concepção de mundo oficiais. Portanto, este riso edificou sua feição não oficial sob amparo das festas que, além do seu caráter oficial, religioso e estatal, tinha um aspecto popular, carnavalesco, público, baseado no baixo material e corporal. A Igreja, inteligentemente, havia tentado usar o riso como forma de conter os avanços mundanos e manter seu poder econômico e ideológico, entretanto a festa e o carnaval demonstraram resistência.

Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. (BAKHTIN, 1996, p.7)

Diante das constantes mudanças no metabolismo social medieval, o riso encontrava sua faceta subversiva e ambivalente, revestindo-se de feições próprias,

com seus próprios assuntos, suas imagens, seus rituais particulares. Diante disso, acredito que no período medieval houve um jogo de concessões e de algumas derrotas da Igreja e da nobreza, mediante os interesses econômicos e ideológicos. De outro lado, os avanços da cultura popular ajudaram a configurar novos modos de vida, diante de uma sociedade renascida. A economia e a cultura possibilitaram uma nova maneira de socialização e também de marginalização. Desta forma, os atores (clero, nobreza, senhores, servos, comerciantes, artistas) criaram estratégias de adaptação que se desenvolveriam ainda mais na Renascença.

De acordo com Bakhtin (1996, p.4) se não considerássemos a dualidade do mundo “não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista”. A oposição entre cultura popular e oficial foi algo que provocou uma nova ofensiva por parte das Igrejas, já reformadas. No início da cultura Renascentista, as mudanças gestadas durante a Idade Média criaram muitas expectativas.

A literatura, assim como os outros documentos do Renascimento, atestam a sensação excepcionalmente clara e nítida que tinham os contemporâneos da existência de uma grande fronteira histórica, da mudança radical de época, da alternância das fases históricas. Na França, durante os anos vinte e no começo da década de trinta do século XVI, essa sensação era particularmente aguda e traduzia-se frequentemente por declarações conscientes. Os homens davam adeus às "trevas do século gótico" e avançavam para o sol da nova época (BAKHTIN, 1996, p.85).

O feudalismo se enfraqueceu, mas o alcance da sua ideologia permanecia evidenciada (BAKHTIN, 1996). Os religiosos que detinham controle da educação, agora viam o surgimento de escolas independentes, fundadas por prósperos mercadores. Seu poder, que antes era supremo, encarava a ressurreição do velho direito romano, mais adequado à necessidade de uma sociedade comercial. Não era apenas a Igreja possuía homens cultos, capazes de administrar os negócios do Estado, os reis podiam agora confiar numa nova classe com tato para o movimento comercial (HUBERMAN, 1986).

Diante deste novo metabolismo social, as feiras firmaram-se como nós em uma rede de comércio que se estendia por toda a Europa. O comércio das cidades beneficiavam os reis, pois estes recebiam apoio dos comerciantes. Onde

havia público, atenuava-se as dificuldades colocadas pelo feudalismo, assim as diferentes classes dirigiam-se para uma massa urbana, já tomadas pelos modos de funcionamento da moderna formação e deslocamento das populações rurais. Um exemplo disso é:

[...] a metamorfose violenta de uma grande parte da população rural em força de trabalho comprável por meio de uma expulsão do solo de origem e migração em massa para as cidades, cuja metamorfose em centros de manufatura têxtil e de metalurgia em acelerada expansão e de um comércio em florescimento, em um caldeirão de pessoas desenraizadas e outras já estabelecidas, arrivistas e perdedores [...] (TÜRCKE, 2010, p. 112).

Nesta perspectiva, Burke (2010) menciona, sob o rótulo de palhaço, os bobos, bufões e demais artistas que transitavam entre as diversas classes sociais. Diante desta mobilidade social dos “palhaços”, os monarcas podiam ter a exclusividade da fama construída nas praças públicas.

Os palhaços eram populares tanto nas cortes como nas tavernas, e muitas vezes eram os mesmos. Zan Polo, o famoso bufão veneziano, apresentou-se perante o doge em 1523. As palhaçadas de Richard Tarleton eram muito apreciadas pela rainha Elizabeth, que "ordenou-lhes que levassem o criado embora por fazê-la rir tao desmedidamente", e na sua morte escreveram-lhe elegias latinas (BURKE, 2010, p. 52).

A nascente burguesia entendia que seu desenvolvimento estava travado pela Igreja Católica, a qual representava a força moral de tal sistema. A Igreja protegia a ordem feudal e compunha fortemente a estrutura do feudalismo. Assim como os senhores feudais, possuía entre um terço e metade das terras conseguidas. “A concentração do dinheiro obtido por todos os métodos, quaisquer que fossem, era comum” (HUBERMAN, 1986, p.79).

Antes que a burguesia pudesse extinguir o regime feudal em cada país, tinha de atacar a organização central, a Igreja. Se pondo nesta missão, “a luta tomou um disfarce religioso. Foi denominada Reforma Protestante. Em essência, constituiu a primeira batalha decisiva da nova classe média contra o feudalismo” (HUBERMAN, 1986, p.83). Diante disso Krjevski²¹ (citado por BAKHTIN, 1996, p. 85) aponta que:

A gargalhada ensurdecadora que ressoou nos ambientes europeus de vanguarda, que precipitou na sepultura os fundamentos eternos do

21 KRJEVSKI, B. **O primitivo realismo burguês**. Leningrado, 1936, p. 162.

feudalismo, foi uma prova alegre e concreta da sua sensibilidade às mudanças do ambiente histórico. Os ecos dessa gargalhada de tonalidade "histórica" sacudiram não apenas a Itália, a Alemanha ou a França (refiro-me antes de mais nada a Rabelais, com *Gargantua e Pantagruel*), mas também suscitaram um eco genial para além dos Pirineus...

Os reformadores²² religiosos apelavam para o espírito nacionalista de seus seguidores à medida em que esse sentimento se expandia. A oposição religiosa à Roma coincidiu com os interesses dos nascentes Estados nacionais. Martinho Lutero indignou-se com as grandes quantias de dinheiro sendo enviadas ao estrangeiro e apelou à nobreza alemã cogitando a possibilidade de êxito no confisco das riquezas da Igreja.

A cultura popular baseada no realismo grotesco, apesar de entrar em declínio, dispunha ainda durante o Renascimento, de um território e períodos próprios: a praça pública, nos dias de festa e de feira. Esta feira que reúne pessoas de longe e de perto, para admiração de mercadorias úteis e luxuosas, como também malabaristas, artistas e fazedores de truques de toda espécie, continuou simbolizando um segundo mundo, oposto à cultura oficial. A praça permanecia entregue à festa.

A comunicação humana se dava pelo comércio livre e familiar, enquanto nas nobres residências, templos, instituições e residências particulares prevaleciam a hierarquia na comunicação por meio de regras de polidez. O discurso da praça pública era especial, uma forma de comunicação somente usada ali naquele ambiente, diferenciado da linguagem de toda a cultura oficial das instituições e classes dominantes constituídas pela nobreza, alto clero, aristocracia burguesa, etc. Contudo, este jeito popular apareceu também nas classes mais abastadas. Em situações opostas à cultura que representavam, “nos dias de festa, sobretudo durante o carnaval, o vocabulário da praça pública se insinuava por toda parte, em maior ou menor medida, inclusive na Igreja ('festa dos loucos', do 'asno')” (BAKHTIN, 1996, p.133).

A Renascença repousa, entre outras, sobre a contradição flagrante entre o humanismo sorridente e o fanatismo religioso. Diante dessas duas atitudes,

22 Martinho Lutero, Úlrico Zwinglio, Guilherme Farel, João Calvino e John Knox.

o riso rabelaisiano parece incongruente. Entre o sorriso fino e de bom-tom de *O cortesão*, de Castiglione²³, e a austeridade impiedosa de Calvino, Rabelais e seus êmulos, com deboches de flatos e arrotos, suas grosserias blasfematórias, parecem marginais contestadores, rejeitados, ao mesmo tempo, pela antiga e pela nova cultura da elite (MINOIS, 2003, p. 272).

Nesse contexto, outro episódio cultural intensificaria a rejeição pela cultura popular. Assim, o surgimento da imprensa no século XVI representou um marco que demonstra o rompimento entre as culturas da elite e do povo (MINOIS, 2003). Uma parcela das pessoas que sabiam ler e escrever, esqueceu das formas de reprodução cultural anteriores. Ainda presente neste período a cultura popular permanecia, concomitantemente, ainda na grande maioria de indivíduos sem acesso à boa reputação da escrita. Bercé (1994) reforça este afastamento dizendo que, o século XVI, foi uma ocasião de rompimento entre, a prática coletiva exuberante, tradicional e indisciplinada de um lado, e de outro, a religião de pessoas instruídas, em busca de purificação e de toda elevação idólatra, aspirando regressar à essência de uma mítica igreja primitiva.

Contrário a esse afastamento cultural e captando a essência popular na literatura medieval, Rabelais percebeu que o carnaval representava o lugar, onde os indivíduos se libertavam, temporariamente, dos domínios da concepção oficial, permitindo-se lançar um olhar renovado sobre o mundo. Neste sentido, de forma positiva e não niilista, descobria-se o princípio material e benevolente do mundo, o movimento constante de mudanças, a força invencível e a vitória imortal do novo, a eternidade do povo (BAKHTIN, 1996). “É por isso que o problema da vida é debatido 'não na igreja, não nas escolas de filosofia', mas 'num lugar de distração” (BAKHTIN, 1996, p. 238).

Nota-se que, a partir da metade do século XVI, ocorre uma poderosa resposta de oposição à gargalhada da Renascença. Essa ação procura, primeiramente, o riso coletivo popular: Festas e Carnavais são alvejados pelas Igrejas e poder civil. O riso era visto como algo suspeito novamente, uma marca do ser humano em declínio. Essa nova ofensiva contra o riso era apenas um resultado do desenvolvimento global da civilização ocidental. A defesa da ordem significava a

23 Diplomata italiano que escreve o tratado moral *O cortesão* de maneira irônica (MINOIS, 2003).

restauração dos valores ameaçados pelos fortes abalos das descobertas e das reformas. O riso era sinônimo de caos e revolta. A festa tem que acabar (MINOIS, 2003).

Para começar, que cessem todas as bufonarias populares que colocam o mundo do avesso! Cada um no seu lugar, cada um no seu posto, a serviço de Deus e do rei! A aliança de uma Igreja triunfante e de uma monarquia absoluta não poderia tolerar as turbulências sediciosas do Carnaval e da festa dos bobos. [...] A pastoral condena, rigorosamente, a derrisão, grave pecado contra a caridade – exceto quando visa aos inimigos da fé: a questão é debatida. A nova espiritualidade é austera. Dos calvinistas aos jansenistas, o tom não é gracioso, e até mesmo os jesuítas alinham-se pela severidade ambiente. Depois de tudo, nós somos os condenados em potencial: não há de que rir, a não ser para o diabo (MINOIS, 2003, p.318).

Diante deste cerceamento, o século XVI parece ser o divisor de águas para o surgimento do palhaço moderno. Os temperamentos nacionais que acompanharam, de certa maneira, a geografia europeia, criaram formas de resistência carnavalescas, e também uma manifestação cultural exemplar nestes termos:

[...] põe-se em evidência a *commedia dell'Arte*, espécie de Carnaval sobre o palco, metáfora caricatural da existência, existência do avesso, com criados que mandam em seus senhores. Reencontra-se aí a tradição atelana, com seus estereótipos, como Pantalon, o pai rabugento e tolo. O gênero impõe-se bufão, trivial, burlesco, em 1545, com a formação em Pádua, da primeira companhia de atores profissionais. As autoridades religiosas e civis tentam, em vão, interditar essas impertinências que fazem até grandes senhores rir (MINOIS, 2003, p.300).

Diante destas interdições, alguns atores conseguem burlar o instituído unindo-se aos aristocratas que gostavam das artes. Nesse ponto, Dario Fo (1999) comenta a respeito do significado atribuído ao termo *commedia dell'Arte*. O autor aponta que se nos prendermos à palavra “arte”, virão à tona imagens e expressões mentais estereotipadas e viscosas: arte como elevada criação da fantasia, arte como expressão poética genial, etc. Contudo no caso da *commedia dell'Arte* o termo “arte” esta ligado ao ofício.

Nesse aspecto, Fo (1999, p.20) tenta situar o significado de arte vinculado à Idade Média na qual “existiam a 'arte da lã', a 'arte da seda', a 'arte dos pedreiros' e dezenas de outras artes, todas compreendidas em suas próprias corporações de ofício”. Estas instituições regulamentavam as formas de produção, impedindo

conflitos daqueles que se punham a produzir mercadorias semelhantes. Além disso, defendiam seus associados da opressão dos grandes comerciantes, nobreza e clero. Portanto, o mesmo acontecia a *Commedia dell'Arte*; isto é, esta manifestação se realizava sob o controle de regulamentos, que reservavam os “direitos” à encenação.

Esta forma de lidar com o teatro, criando corporações, foi forjada por mudanças ideológicas e econômicas. Entretanto, a complexa trama tecida, por estas mudanças, transformou a dimensão popular das festas nas praças, causando também, a destruição dos teatros romanos. Neste aspecto, a pressão que setores mais retrógrados da burguesia e autoridades do clero impuseram ao papa Inocêncio XII, no período da Contra Reforma, fez com que este Sumo Pontífice decretasse o desmantelamento dos diversos teatros, uma vez que estes espaços eram considerados ambientes profanos. Diante desta destruição, o que se viu foi um grande êxodo dos cômicos *dell'Arte* (FO, 1999). Estas transformações fizeram com que os artistas conseguissem sobreviver da sua arte ao migrarem para outros países europeus. “Deu-se assim uma autêntica diáspora dos cômicos” (FO, 1999, p. 106). Diversas companhias como os Gelosi, os Confidenti, os Accesi fixaram-se na França e Espanha e, outras tantas, se formaram e começaram a se apresentar também em outros países como Alemanha e Inglaterra, expandindo o mercado dos cômicos *dell'Arte*.

Da mesma maneira que as várias corporações buscavam manter o mercado livre da concorrência externa, os cômicos *dell'Arte* também realizavam uma guerra sem trégua contra todas as companhias não-associadas que se infiltravam “em suas praças”. Pelo fato de terem obtido o privilégio de ser a única companhia autorizada de cada ducado ou condado, elas conseguiam intervenção das autoridades locais (FO, 1999, p.21).

Estas associações fizeram com que companhias de saltimbancos, grupos de atores ocasionais ou amadores, fossem expulsos dos locais onde os cômicos *dell'Arte* se apresentavam. Em casos particulares, mesmo os atores profissionais puniam estes eventuais grupos que teimavam em atuar no local privilegiado dos associados (FO, 1999). Amiúde, até as companhias mais famosas não respeitavam as próprias leis da corporação, investindo contra as companhias menores:

[...] como fica demonstrado em uma frase extraída de uma carta de Isabella Andreini, escrita sem meios-termos ao governador de Milão, dom Pedro Enriquez: "...como entender que estes que fazem comédias, aliás, estragam comédias, montem sua banca em praça pública? Suplico-vos a fazer escrever ao senhor Podestá para que não consinta que assim o façam". Em situação semelhante, Francisco Andreini, seu marido, reforça o pedido, escrevendo: "...os que governam a cidade de...certamente não deveriam permitir que uma comédia e uma tragédia fosse representada de forma tão vil na praça pública, mas sim em local privado, com a honra e a magnificência merecidas" (FO, 1999, p.21).

O casal Andreini fazia parte da companhia de *Commedia dell'Arte* Gelosi. Esta companhia era patrocinada pela aristocracia do Norte da Itália e sua fama era confirmada pelas famílias nobres e reais da Europa Ocidental. Diante destas estratégias, acredito que toda esta chancela dos detentores do poder político e econômico foi também responsável pela crescente redução da presença da cultura popular das praças. Da Idade Média ao Renascimento, as classes que detinham o poder²⁴, retiraram cada vez mais a arte do povo. Contudo, os artistas de notório reconhecimento conseguiam mudar sua posição social, pois os mecenas garantiam uma relativa tranquilidade material em troca, de um percentual fixo dos lucros da companhia.

Ao colocar-se à sombra protetora de um benfeitor ou mecenas, o artista pretende novamente subtrair-se – como na Idade Média – à pressão da concorrência que mantém em contínuo sobressalto sua existência material. Todavia, a mais grave consequência do patronato privado é a redução do caráter público, social da arte, isto é, a limitação de sua capacidade e necessidade de falar diretamente à sociedade, como falava a arte medieval e como, ainda nessa época, com seus grandes afrescos, falam os pintores do Renascimento (VÁZQUEZ, 2011, p.162).

Aos olhos religiosos extremistas, o riso e a fé são cada vez mais incompatíveis. Por todos os cantos, sejam países católicos ou protestantes, a intolerância se acirra. Os puritanos, adeptos radicais da reforma, perseguem os fiéis do tipo medieval, praticantes de uma religião sincretista.

Na Inglaterra, no último quarto de século, desenvolvem-se festas populares sazonais, com danças, peças cômicas e farsas que escarnecem dos puritanos: a *Merry England* manifesta sua oposição ao puritanismo, que inventa, então, a palavra *clown* para designar esses rústicos, esses camponeses ignorantes e risonhos (MINOIS, 2003, p.298).

²⁴Indivíduo que protege ou patrocina artistas e sábios (VÁZQUEZ, 2011).

A perseguição ao riso continuaria e seu resultado seria percebido com bastante força a partir da segunda metade do século XVII. A diminuição, adulteração e depauperação progressivas dos rituais carnavalescos populares tornou-se notória. De um lado, ocorre a incorporação das festas por parte do Estado, servindo de aparato; de outro, introduz-se a festa no cotidiano, relegada à vida privada, doméstica e familiar. Dessa forma, as vantagens especiais da praça pública em festa, cada vez mais, são limitadas. A visão do mundo carnavalesco, única, universal, ousada, utópica e dirigida ao futuro, se transformara apenas em humor festivo (BAKHTIN, 1996).

Ao perder seus laços vivos com a cultura popular da praça pública, ao tornar-se uma mera tradição literária, o grotesco degenera. Assiste-se a uma certa *formalização* das imagens grotescas do carnaval, o que permite a diferentes tendências utilizá-las para fins diversos. Essa formalização não foi apenas exterior: a riqueza da forma grotesca e carnavalesca, seu vigor artístico e heurístico, generalizador, subsistem em todos os acontecimentos importantes da época (séculos XVII e XVIII): na *commedia dell'Arte* (que conserva sua relação com o carnaval de onde provém), nas comédias de Molière (aparentadas com a *commedia dell'Arte*), no romance cômico e travestis do século XVII, nos romances filosóficos de Voltaire e Diderot (*Les bijoux indiscrets*, *Jacques le Fataliste*), nas obras de Swift e várias outras (BAKHTIN, 1996, p.30).

Nesse processo de empobrecimento da cultura popular, ocorre um aburguesamento da *Commedia dell'Arte*. Entre o final do século XVII e início do XVIII, o Teatro das Feiras de Paris começou a apresentar uma dramaturgia que fixa as várias ações cênicas. Esta fixação ocorre, principalmente, através das ações de Alain-René Lesage, dramaturgo que moldou as máscaras *dell'Arte* perante às regras da verossimilhança²⁵, fazendo com que a ilusão se solidificasse como quesito de renovação. Essa “naturalização” das máscaras transformou os tipos originais substituindo o *improvisado*²⁶ pela dramaturgia (BOLOGNESI, 2006).

O resultado, na *Commedia dell'Arte*, dentre outros, foi a formalização e a estilização. A título de exemplo, o primeiro *Arlecchino*, astuto, agressivo, em farrapos, sofreu alterações significativas e se transformou em uma personagem

25 “Para a dramaturgia clássica, a verossimilhança é aquilo que, nas ações, personagens, representações, *parece verdadeiro* para o público, tanto no plano das ações como na maneira de representá-las” (PAVIS, 2003, p.428).

26 “O improvisado é uma peça improvisada (*a l'improvviso*), pelo menos que se dá como tal, isto é, que simula a improvisação a propósito de uma criação teatral, como o músico improvisa sobre determinado tema” (PAVIS, 2003, p. 206).

formal: os farrapos de sua vestimenta tornaram-se losangos. Isto é, a personagem foi amalgamada às características do país que o acolheu: sua comicidade tornou-se prioritariamente verbal, com apoio em uma dramaturgia prévia, em detrimento da mímico-gestual na qual se originou. A interpretação corporal e acrobática foi se arrefecendo e cedeu o posto à interpretação a partir do pensamento e da palavra (BOLOGNESI, 2006, p.16).

Diante destas considerações acerca da *commedia dell'Arte*, Bakhtin (1993) reconhece, no palhaço e no *circo*, resquícios desnaturalizados e atenuados da concepção de corpo do realismo grotesco. Talvez, sua primeira caracterização começou a tomar o formato contemporâneo no teatro inglês de moralidades, na segunda metade do século XVI. Este embrião de palhaço caracterizava-se, principalmente, pela liberdade de *improvisação*²⁷ em suas intervenções (BOURGY²⁸, 1999 citado por BOLOGNESI, 2003). O sucesso nos palcos fez com que palhaços fossem para as feiras ambulantes. Seus trejeitos aproximavam-se do bufão. No entanto, se diferenciava pela maquiagem carregada nos estereótipos.

A pantomima²⁹ inglesa parece ter também contribuído para o surgimento do palhaço. Desenvolvido a partir da *commedia dell'Arte*, os personagens da comédia italiana como Arlequim e Pierrô foram incorporados às cenas em que predominava a mímica, acrescida de música e dança. “A tradição italiana encontrou-se com a dos *clowns* ingleses, provocando uma aproximação dos tipos cômicos. Desse encontro resultou uma sugestiva fusão que teve como ponto terminal a concepção do palhaço moderno e circense” (BOLOGNESI, 2003, p. 63), assunto que desenvolvo no próximo tópico.

1.2 O palhaço nasce

27 “Técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e “inventado” no calor da ação” (PAVIS, 2003, p. 205).

28 BOURGY, V. Le premier “*clown*”, In: VIGOUROUX-FREY, N. (Org.) *Le clown: reire et/ou dérision?* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1999.

29 “A pantomima antiga era a 'representação e a audição de tudo o que se imita, tanto pela voz, como pelo gesto: pantomima náutica, acrobática, equestre; procissões, carnavais, triunfos etc” (DORCY, citado por PAVIS, 2003, p. 274).

Assim como a *commedia dell'Arte*, o palhaço surgiu a partir de uma série de transformações sociais que engendraram novos hábitos dos indivíduos. As mudanças econômicas trazidas pela Revolução Industrial gestaram uma nova forma de controle dos tempos. Desta forma, a revolução comercial do século XVIII substituiu as oficinas artesanais, de produção individualizada, pela padronização dos processos semi mecanizados que atendiam a um maior leque de clientes (BOLOGNESI, 2003).

Nas regiões industriais, podia-se observá-la na expansão da disciplina fabril, condicionada pela campainha e pelo relógio, do trabalho às horas de lazer, dos dias úteis ao *Sabbath*, e também nas tentativas de repressão do “domingo do sapateiro”, das feiras e dos feriados tradicionais (THOMPSON, p.294).

Diante destas mudanças, tanto a cultura das classes mais abastadas, quanto a cultura popular, foram comercializadas. Neste sentido, o caso mais notável desta comercialização da cultura é o circo, uma iniciativa de empresários britânicos e franceses dos séculos XVIII e XIX (BURKE,2010). Esta empresa de diversões surgiu a partir do momento em que Phillip Astley, um sub-oficial da cavalaria inglesa, percebeu que um homem poderia manter-se de pé no dorso de um cavalo, em uma arena de 13 metros (BOLOGNESI, 2003). Assim, a aristocracia militar transferiu seu domínio das técnicas de montaria para o ambiente comercial do Anfiteatro Astley³⁰ em Westminster Bridge.

Nestes novos tempos, a propriedade privada foi fundamental para o desenvolvimento do circo e também do palhaço, pois ali prevalecia “o comércio e o dinheiro para expansão da empresa de diversões, assim como o trabalho, para a sobrevivência dos artistas” (BOLOGNESI, 2003, p.39). A mudança dos espetáculos, das praças e lugares públicos, para o interior de um recinto fechado tornou possível a cobrança de ingresso. Este espaço cênico assemelhava-se ao teatro de ópera, com plateia, frisa e camarote, entretanto, a circularidade prevaleceu, em oposição a frontalidade da cena italiana (BOLOGNESI, 2003)

Além das semelhanças arquiteturais, o circo se parece com a ópera na expressão das emoções. Ambos, com efeito, são espetáculos em que o registro sensorial prevalece ao intelectual. Neles, a presença e a função das

30 No ano de 1770.

inserções musicais são extremamente intensas para sugerir ambientes emocionais. O espetáculo circense obedece a uma sequência de números de atrações que alternam sensações diversas: o medo, a admiração, a alegria etc. Associar essas emoções a uma narrativa significa explorar as potencialidades das artes circenses (BOLOGNESI, 2003, p.187).

Esta nova forma de divertimento, aos poucos, foi sofrendo modificações. Através da busca de valores simbólicos para a realização das cenas, o circo foi adquirindo uma nova roupagem no continente europeu, e diante disso, um outro empresário chamado Antonio Franconi foi fundamental nesta renovação. Nesse aspecto, seu contato com o ambiente dos espetáculos populares, perante o esmorecimento das feiras, levou Franconi a contratação de muitos destes artistas, tornando-se o primeiro grande empresário e diretor circense.

Após a migração temporária de Astley para Paris, onde encontrou³¹ Antonio Franconi,[...] o espetáculo com cavalos foi aos poucos recebendo a incorporação dos saltimbancos, dos artistas dos teatros das feiras, dos ciganos, dos remanescentes da *commedia dell'arte*, de amestradores de animais ferozes e selvagens etc. (BOLOGNESI, 2006, p.10).

Dessa forma, a força de trabalho dos artistas foi usada para se conquistar novos nichos de mercado, novos espectadores, focando essa conquista por um viés econômico. A partir destas modificações no espetáculo, surgiu um contraponto ao corpo *sublime* dos acrobatas. É nesse âmbito que surge o palhaço, provavelmente criado pelo ator londrino de teatro de variedades, Joseph Grimaldi. Herdeiro das tradições populares, Grimaldi uniu a máscara branca e plácida do Pierrô à agressividade avermelhada e pontiaguda do Arlequim. Assim, nesta fusão, apenas os traços do Arlequim sobreviveram nesta figura desenvolvida por Grimaldi (BOLOGNESI, 2003). A partir desta mistura, Grimaldi, provavelmente, influenciou outros artistas. No *Sadler's Wells Theatre*, um dos teatros de variedades mais importantes de Londres, Grimaldi trabalhou com outros dois atores, Billy Sanders e Alexandre Placido. Estes atores aproveitaram o contato com a família Grimaldi para difundir aquela criação cômica (BOLOGNESI, 2003). Billy Sanders, malabarista, dançarino de corda e equilibrista cômico chegou a trabalhar no circo Astley, em Paris, e Alexandre Placido se mudou para a América do Norte para trabalhar nos

31 Franconi conhece Astley em Paris e em 1793 devido a guerra entre França e Inglaterra - o que fez com que Astley voltasse para Londres - recebe do mesmo o Anfiteatro Inglês (BOLOGNESI, 2003).

circos.

A nova ordem socioeconômica fez com que o circo ocupasse um lugar de destaque. Numa onda de novos reagrupamentos, além de números equestres, os diretores de espetáculos poderiam contar com uma infinidade de artistas ambulantes, saltadores, equilibristas, malabaristas, dançarinos de corda, engolidores de fogo, mágicos, inclusive os palhaços que se apresentavam nas feiras públicas.

Os elementos do circo, artistas como palhaços e acrobatas, como vimos, são tradicionais; o que havia de novo era a escala de organização, o uso de um recinto fechado, ao invés de uma rua ou praça, como cenário da apresentação, e o papel do empresário. Aqui, como em outros âmbitos da economia do século XVIII, as empresas em grande escala vinham expulsando as pequenas (BURKE, 1989, p.270).

Diante dessa forma de empreendimento, a cultura popular conformou-se, de certo modo, aos novos tempos, criando modelos inovadores de expressão. Assim, ao contrário das apresentações das feiras ambulantes, os primeiros circos eram fixos e se instalaram nas grandes cidades. Este lazer, em seu início, representou uma forma elitizada de diversão, já que o consumo desta mercadoria, digamos de luxo, era reservado às camadas elevadas da sociedade que podiam comprar suas entradas para este recinto espetacular.

Diante destas constantes reconfigurações espetaculares, torna-se notória a mercadorização de artistas, bem como a arte produzida diante da necessidade da busca do posto de trabalho no circo. Sendo assim, a espontaneidade já não tinha tanto espaço para a criação humana, obrigando os artistas à venderem suas habilidades aos diretores de circo.

A contradição entre arte e capitalismo leva até suas últimas consequências a oposição entre economia e homem, típica da sociedade capitalista (produção pela produção, não produção para o homem). À economia burguesa – e a ciência econômica que a justifica –, o homem só interessa como coisa, assim como seus produtos enquanto mercadorias, não pelo que possuem de objetivação do ser humano (VÁZQUEZ, 2011, p.97).

Dessa forma, o capitalismo impunha ao artista, a venda da sua capacidade criadora humana para gerar lucro. A usurpação da cultura popular foi mediada através da venda de ingressos para que as classes dominantes pudessem desfrutar de algo que era da humanidade. O reaproveitamento de vários elementos

do passado como as criações dos artistas populares, configurou o circo como uma criação específica da sociedade comercial e produtiva que rondava o século XVIII na Europa. Assim “as formas espontâneas de entretenimento foram se organizando comercialmente, visando os novos espectadores, alçados agora à condição de compradores de espetáculos e de diversão” (BOLOGNESI, 2003, p.38). Logo, o circo funcionava “de acordo com as exigências do espetáculo comercial, sob a égide do trabalho e da troca” (BOLOGNESI, 2003, p. 40).

Simultaneamente à estas transformações econômicas, o circo também sofreu mudanças relacionadas ao conteúdo artístico das apresentações. Em agosto de 1789, os ingleses encenavam diversos dramas relacionados à Queda da Bastilha e, após esse período, com a Restauração francesa, as investidas de Napoleão e o fortalecimento da imagem do Imperador, o circo foi induzido a tratar de “temas históricos” como por exemplo “A batalha de Waterloo” (BOLOGNESI, 2006).

No século XIX, com a expansão do capitalismo, o circo também se expande. A necessidade de novos públicos fez com que o circo se tornasse nômade, migrando para pequenas cidades, o que demandou a procura de uma nova estrutura que facilitasse a montagem e desmontagem dos espetáculos. A popularização do circo valorizou o público do meio rural, democratizando esse tipo de espetáculo (BOLOGNESI, 2003). Ao mesmo tempo, com as mudanças econômicas, o campesino se transformou em operário, gerando mudanças para a estética do circo no âmbito urbano. Nesses espetáculos a dimensão grotesca reapareceu, reverberando as excentricidades medievais como:

[...] gigantes, anões, siamesas, amestradores de cães, gatos, ursos e cobras, pirofagistas, duelos de touros com leões e cachorros, mulheres e homens com forças descomuns e toda uma série de excentricidades (“anomalias”, “aberrações”, “exposição e exploração das deformidades da civilização”, diriam alguns) se apresentavam em pequenos espaços, para um público não burguês. Esses espetáculos também comportavam seu lado “teatral”, pois esquetes adaptados dos roteiros da *commedia dell'arte* e dos teatros das feiras eram igualmente apresentados, sob a presença imperativa do *clown* mímico (é preciso lembrar que o uso da palavra em espetáculos era proibido em Paris, exceto na *Comédie Française*, na Ópera e na *Comédie Italienne*, regra esta que só foi abolida definitivamente em 1864).

Seguindo os trilhos do capitalismo o circo foi em direção às Américas,

chegou aos Estados Unidos através de um artista equestre inglês, John Bill Ricketts. Desde 1820, sob a estrutura de lona, os circos podiam ser montados e desmontados facilmente permitindo a locomoção (SILVA, 1996). Conseguindo percorrer grandes distancias dentro do país, desde o inicio do século XIX, na América do Sul, encontram-se registros da chegada de famílias europeias compostas por circenses ou saltimbancos. De acordo com Silva (2010), cidades como Lima, Assunção, São Paulo, Buenos Aires, Porto Alegre e Montevideu fizeram parte da rota destes artistas.

Entre os artistas que por aqui chegaram, uma parte vinha contratada por proprietários ou empresários ligados aos circos estrangeiros. Outros chegavam com pequenos utensílios de trabalho, com alguns animais, destacando-se cachorros ou ursos adestrados, ou apenas com seus próprios corpos, sendo na maioria saltimbancos e apresentando-se em praças públicas, feiras e festividades (SILVA, 2010, p.126).

Diante dessa expansão, no século XIX, o cavalo perde seu papel principal no circo, vê-se, então, o “triumfo da acrobacia e com isso, estava aberta a trilha que possibilitaria a busca do sentido do espetáculo circense na ação corporal” (BOLOGNESI, 2003, p.189). *Sublime* ou *grotesco*, a base do circo foi estabelecida no corpo do artista desafiando os próprios limites. Neste espetáculo, a possibilidade do fracasso e, da morte, rondam os números de acrobacia, fazendo o público presenciar a construção do suspense, do calafrio que culminava com a superação dos limites. Em seguida, “o espetáculo é 'interrompido' e o público é acometido pela descontração da *performance* dos palhaços” (BOLOGNESI, 2003, p.189). “O relaxamento provocado pelo riso não apenas é contraponto à tensão que o *sublime* explora, como também direciona o espectador ao exercício do raciocínio” (BOLOGNESI, 2001, p.106).

Nesse sentido, para Bergson (1983), basta que se faça menção ao corpo para que ocorra então, a passagem do trágico ao cômico, da comoção ao grotesco. Para este autor, o poeta trágico evita qualquer alusão à materialidade corporal, temendo que, a comicidade se infiltre em seus heróis. “Daí os heróis de tragédia não beberem, não comerem, não se agasalharem. Inclusive, na medida do possível, nunca se sentam. Sentar-se no meio de uma fala seria lembrar que se tem corpo”

(BERGSON, 1980, p.33).

À experiência do sublime, portanto, o espetáculo circense acresce a exposição do grotesco. Esta, de fato, não anula a anterior. Ao contrário, serve também de antídoto para sedimentar a experiência do assombro. O relaxamento provocado pelo riso não é somente contraponto à tensão que o sublime explora, como também aqui o corpo tem primazia. No sentido inverso ao do sublime os palhaços exploram o lado obscuro do corpo, aquela dimensão que o dia a dia almeja esconder (BOLOGNESI, 2003, p.194).

Por outro lado, a indústria cultural, mesmo incipiente, parece saber utilizar bem das dimensões provocadas pelos acrobatas e palhaços. Neste aspecto, acredito que no circo, a figura do *Monsieur Loyal*³², represente o anseio pela dominação cultural por parte da burguesia. Nota-se, diante dessa figura opressora, que o riso provocado pelo palhaço é fruto da tragédia da classe trabalhadora causada pela da exploração do Capital. Logo, a comicidade e a tragédia são duas manifestações engenhosamente trabalhadas pela indústria cultural para manterem as pessoas ocupadas e distraídas.

Através do riso e do trágico os trabalhadores, mas não só eles, aliviam suas tensões, apaziguam suas consciências, extravasam seus sentimentos. E não se sentem nem um pouco acrescidos espiritualmente (PUCCI, 2003, p.2).

Com a expansão do capitalismo, o trabalhador, “matéria-prima” para a construção deste sistema, foi exportado pelo mundo, configurando, de certa forma, a imagem marginal do palhaço. Inapto para as coisas simples, simbolizado inclusive no tropeço de sua entrada na pista, o palhaço Augusto, segundo August³³ (citado por BOLOGNESI, 2003), simbolizava o “prodígio de ineficiência que naturalmente suscita o riso em um universo ultra-racional (*sic*) voltado à eficácia”.

A partir de 1880 o Augusto se impôs como estilização da miséria, em meio a um ambiente social que *prometia* sua erradicação. Pelo menos no aspecto ideal, no discurso sobre o real, a sociedade industrial procurou integrar o indivíduo ao progresso. Não deveria haver lugar para a marginalidade. O discurso ideal, contudo, obscurecia o desemprego em massa e a Revolução industrial não conseguiu superar a superpopulação, a fome e as guerras, motivos que fizeram que milhões de europeus abandonassem o Velho Mundo (BOLOGNESI, 2003, p.77).

32 Mestre de cerimônias do circo, conhecido também como mestre de pista, proprietário do circo .

33 AUGUET, R. *Les fêtes populaires et le comique clownesque*. In FABBRI, J. SALLÉE, A. (Org.) *Clowns & farceurs*. Paris: Bordas, 1982.

Com os circos já instalados nos Estados Unidos, desde o início do século XIX, artistas como Emmett Kelly recriaram o palhaço adaptando-o aos acontecimentos históricos do país. Inspirado nos flagelados da Crise de 1929, Emmett Kelly criou o *tramp*³⁴, outra “figura rústica e marginalizada, um vagabundo errante que trazia o rosto dominado pela cor preta” (BOLOGNESI, 2003, p.78). Esse outro tipo de palhaço passou a fazer parte dos picadeiros americanos juntamente com o Branco e o Augusto.

A grandiosidade empresarial do circo americano, que se desdobrou na imensa lona de três pistas, provocou a mudez dos palhaços, que se viram impelidos a procurar os efeitos cômicos nos acessórios de cena, como aparatos que explodem ou jatos d'água imprevisíveis. Suas entradas buscaram a comicidade muda, de curtíssima duração. Isso, de certa forma, provocou uma certa desvalorização dos interlúdios cômicos, um vez que o espetáculo centrou-se na grandiosidade feérica (BOLOGNESI, 2003, p.79).

Aqui, observa-se o que Vázquez (2011) entende por hostilidade do capitalismo à arte. Os empresários estadunidenses, beneficiando-se de um grau de desenvolvimento capitalista avançado, submeteram a produção artística dos palhaços às leis da produção material, ao valorizar a esfera *sublime* em detrimento da grotesca. No entanto, essa desvalorização do palhaço circense não impediu que a comédia do estilo *tramp* se desenvolvesse no cinema.

Na produção cinematográfica, encontramos palhaços com todas as características do *Tramp*. Além de Carlitos, de Charles Chaplin, a dupla Oliver Hardy, o gordo e Stan Laurel, o magro, Buster Keaton e Harold Loyd e os irmãos Marx – Grouxo, Chico e Harpo. Isto mostra que mesmo diante da ofensiva capitalista, a arte resiste tomando outras formas. Relembrando Benjamin (1985) e seus apontamentos relativos à estética, a necessidade de politização da arte, se pôs necessária para contrapor as ideologias parasitárias do capitalismo.

A tentativa de construção do comunismo na Rússia provocou a politização da arte. Presente neste país, desde o fim do século XVIII, o circo e seus palhaços escreveriam um capítulo inovador na história. Até o ano de 1917, os circos russos admitiam a polaridade, Branco e Augusto, sendo o Branco simbolizando o burguês e o Augusto representando o proletário. A partir da Revolução Russa, no mesmo ano,

34 Charles Chaplin já havia encenado em 1915 este “personagem” comum na sociedade americana.

aconteceram diversas mudanças em busca de novos caminhos. O circo alcançou um patamar diferenciado de manifestação artística, neste momento, havia uma saturação diante das fórmulas realistas de arte que mimetiza o real. Esta insatisfação fez com que os artistas de vanguarda explorassem a teatralidade circense e seus antepassados.

Os palhaços russos, inspirados em Chaplin, promoveram mudanças em relação às formas de se maquiar. Em alguns palhaços havia a redução de maquiagem e, em outros, a completa ausência, demonstrando o afastamento das características dos palhaços ocidentais. Palhaços como Vitáli Lazarenko, adepto da causa bolchevique e um dos principais palhaços do período de agitação revolucionária, associaram sua arte à luta política, participando das marchas populares e também militares.

A aproximação de Vitáli Lazarenko com a vanguarda teatral, em especial o cubo-futurista Vladímir Maiakóvski, promoveu mudanças em sua arte. Essa proximidade causou tanto uma “cirquização” do teatro quanto uma teatralização do circo. Permeadas por questões políticas, ambas manifestações artísticas retomaram as origens do teatro de feiras, da *commedia dell'Arte* e das comédias mascaradas, todas com forte tonalidade política (BOLOGNESI, 2003).

Além deste retorno à tradição russa circense e teatral, as transformações das práticas artísticas centraram-se no desenvolvimento de novas técnicas.

As ideias revolucionárias trouxeram o estímulo para a transformação do espetáculo, quer seja porque colocaram a política como uma necessidade cotidiana de debate, compreensão e superação, quer seja porque acirraram o contraste entre as tarefas práticas, no âmbito do social e do econômico, e as práticas diversas. Nesse contexto, para as artes, de um modo especial, colocava-se o imperativo da busca desenfreada do novo, como se descortinasse diante dos artistas um leque infinito de possibilidades, aliado ao desejo de construção de uma poética inovadora e plausível (BOLOGNESI, 2003, p.86).

Acompanhando essa trajetória política, os palhaços soviéticos foram tomando formas próprias ao se distanciarem da tipologia antagônica, Branco e Augusto e também do tipo miserável simbolizado no *Tramp*. O abandono do nariz vermelho, das bochechas brancas, dos sapatos enormes e toda indumentária que

caracterizava o palhaço ocidental, era necessário. Para fugir à caricatura e atuar de forma mais “natural”, sem esquematismos psicológicos, os soviéticos privilegiaram, nesta nova forma, diversos modos de ser, o que era bem exemplificado no palhaço Karandash e suas inúmeras facetas (BOLOGNESI, 2003).

Karandash, com sua vestimenta modesta e pouca maquiagem, encenava esquetes novas e reprisadas, utilizando como matéria-prima para provocar o riso, a sátira política. Neste caso, a paródia, tornou-se um instrumento poderoso de sátira social utilizado pelos palhaços. A paródia foi uma forma de revelar a inconsistência interna do que era parodiado. Quando o palhaço realizava uma paródia evidenciava não a ausência de alguma característica do que era parodiado, mas a falta nele das características positivas que imitava (PROPP, 1992).

A Revolução Russa aproximou a arte do palhaço ao trabalhador comum. Um exemplo disso, é a escolha de Anatoli Durov pelo povo simples como interlocutor. Segundo Bolognesi (2003, p. 82) este palhaço se auto intitulava o “bobo de sua Majestade, o Povo”. Em suas atuações, criticava o regime czarista de forma burlesca popular, enfatizando a simplicidade e a idiotice de seu personagem. Diante disto, vejo que, as artes circenses e teatrais, expressaram os mais elevados interesses de um povo, numa fase histórica em que estava posta a possibilidade da abolição da sociedade dividida em classes sociais. No entanto, isto não significou que estas artes cênicas se reduziram e dissolveram na política (VÁZQUEZ, 2011).

Diante dessa breve discussão histórica acerca do surgimento do palhaço moderno, bem como o desenvolvimento deste cômico na história contemporânea, no próximo item será exposto um pouco da presença dos palhaços no Brasil.

1.3 A migração dos palhaços para o Brasil

Essa forma de espetáculo que reúne teatro, acrobacias, danças, música, bonecos e animais, ente outros, foi tão bem sucedida que diversos grupos montaram

seus espetáculos circenses e, de maneira acelerada, iniciaram turnês pelo mundo afora, a partir de 1762 (SILVA, 2007). Artistas de circo migraram para a América Latina desde o século XVIII, inclusive para as cidades brasileiras. Bolognesi (2003, p.45), salienta que “as referências apontam os ciganos como responsáveis por essas apresentações que ocorriam frequentemente em festas religiosas”.

Desde o fim do século XVIII, já se percebia grupos circenses viajando pelas cidades em lombo de burros apresentando um repertório variado nas festas realizadas em seus paradeiros. De acordo com Viveiros de Castro (2005), com as perseguições aos ciganos da Península Ibérica, muitos artistas se enraizavam nas estradas do Brasil. Suas especialidades incluíam doma de ursos, ilusionismo e exibição com cavalos.

Sempre houve ligação dos ciganos com o circo. No Brasil, no Setecentos, há registros de padres reclamando dos ciganos, que usavam estruturas parecidas com as do circo de pau fincado. Eles vieram para cá expulsos da Europa, e eram domadores, exímios cavaleiros, tinham cavalos etc. Por isso, antes mesmo de Philip Astley ter um circo, já havia arte circense no Brasil, obviamente não era um circo como se conhece hoje. Os ciganos usavam tendas que não sabemos exatamente como eram, mas existem essas referências, normalmente negativas. Naquele tempo, nas festas sacras havia bagunça, bebedeira e exibições artísticas. Os padres escreviam relatos pondo a culpa nos ciganos e nos artistas. Bom, havia de tudo até teatro de bonecos. Eles viajavam de cidade em cidade e faziam o que fizesse mais sucesso naquele lugar, em função do gosto da população local (TORRES, 1998, p.20).

O circo em seu formato moderno, chegou ao Brasil apenas no século XIX. Em 1834, tem-se, pela primeira vez, o registro da chegada à São João del-Rei em Minas Gerais, no Brasil, de um circo formalmente organizado, o de Giuseppe Chiarini (SILVA, 2007). “Movidos pelos ciclos econômicos, especialmente o do café e o da borracha, grandes circos estrangeiros visitaram o país” (BOLOGNESI, 2003, p.46). Já em 1850, cidades mineiras recebiam, ocasionalmente, circos de cavaleiros e companhias de teatro ambulante, que subvertiam os costumes e transtornavam o cotidiano das pessoas (DUARTE, 1995).

No universo dos espetáculos existentes no século XIX em Minas Gerais, o circo configurou-se como o grande rival das apresentações teatrais, captando a preferência do público. É bem verdade que ambos apareciam como alegres e bem vindas opções de diversão. Entretanto, as expectativas em relação a cada um se diferenciavam largamente (DUARTE, 1995,

p.167).

Para a sociedade mineira, o teatro tinha intenções pedagógicas e moralizadoras, ao contrário do circo que não chegava à cidade para educar, nem para difundir uma moral ou um espírito ordeiro e cívico (DUARTE, 1995). Neste aspecto, se observa uma conotação atribuída ao lazer como um momento educativo, uma educação baseada em bons costumes, uma educação moralizadora.

Como elemento educador, o teatro, [...] organizar-se-ia da melhor forma possível para atingir seus objetivos pedagógicos: mais que uma simples escola, via-se nele uma escola viva de costumes, o que lhe conferia uma grande eficácia didática. Ali as pessoas, ao se divertirem, aprenderiam, e isso se aplicaria à várias faixas etárias, pois, ao contrário das escolas comuns, frequentadas por crianças e jovens, o teatro dirigia-se também a homens adultos, mulheres e velhos (DUARTE, 1995, p.127).

Ainda nesse aspecto educacional, no ano de 1832, a Ordem de São Francisco alugou uma casa ao Sr. José Venâncio de Assunção Costa, em São João del-Rey, para a criação de um teatro não apenas para o deleite do público, mas ainda de instrução ao mesmo (CINTRA, 1963). Neste aspecto, Duarte (1995), ao analisar o papel civilizador dos palcos teatrais, observa que as comédias, dramas, farsas e peças teatrais não poderiam conter qualquer ofensa à moral, deveriam educar os espectadores à medida que os entretivessem. Mesmo antes da inauguração deste teatro em 1833, havia um cultivo de espetáculos em São João del-Rey. Existem registros de 1830, noticiando “várias representações em palcos improvisados como a de “O Anel de Ferro”, drama de propaganda constitucionalista, cujo autor assinava sob o pseudônimo de Areires” (DUARTE, 1995, p.120). Jornais da época elogiavam o caráter moral da peça, afirmando ser o teatro deste tipo “a melhor escola dos bons costumes e civilização dos povos, por exaltar as virtudes e abater os vícios” (GUERRA, 1969, p.24).

De acordo com Duarte (1995), foi possível observar no tom das falas dos jornais, O Sul de Minas e Correio do Norte, comentários que durante todo o século XIX atribuem um papel pedagógico ao teatro.

No primeiro dia do ano de 1860, um jornal de Campanha apresenta o teatro como uma das mais prementes necessidades das sociedades modernas: regulava “a decadência, o nascimento e o florescimento da literatura de um povo”, sendo um local privilegiado para o aprendizado das severas lições de

moral. O artigo lamentava a interrupção da construção de um edifício para o teatro da cidade, esperança de uma “útil diversão” para uma povoação central, onde eram quase inacessíveis os divertimentos das cidades marítimas (DUARTE, 1995, p. 120).

No circo, os desejos de homens e mulheres eram instigados diante de corpos ágeis e musculosos exibidos através de malhas finas e sensuais, principalmente se comparadas ao vestuário púdico do século XIX (MAURO, 1991, p.44). O elogio da ilusão, da agressividade, vivida alegremente pelo palhaço, a relatividade da dor e da morte, o descompromisso com valores morais – expresso na baixeza dos dizeres e gestos do palhaço – e a criação de uma corporalidade viva e criativa tornavam o circo um local tentadoramente perigoso (DUARTE, 1995).

Os palhaços tornavam-se, algumas vezes, extremamente populares apesar de alguns comentários afirmarem que a meninada que “acompanhava o palhaço inconsciente à deseducação que estava recebendo”, pensava apenas “na entrada gratuita para o espetáculo à noite”. Se a sociedade se esforçava para educar suas crianças, disciplinando-as e civilizandando-as, os palhaços atuavam como elementos deliciosamente deseducadores (DUARTE, 1995, p.198).

Ambiente de ilusões e farsas, o circo oitocentista não cumpria de forma linear uma missão civilizadora. Naquela época, as pessoas atribuíam sentidos ao circo que ligados à transgressão das prescrições normativas de um ideal civilizador. A permissão para o ilícito tem lugar no circo, mundo diferente do cotidiano.

Contrastando com um mundo utilitário e prático em que tudo possui “um valor de uso ou de troca”, a entrada do palhaço abre, “na plenitude sufocante das significações aceitas”, uma brecha através da qual poderá “correr um vento de inquietude e de vida”. Desde sua chegada e em cada momento de espetáculo, os circenses tinham, como únicas propostas, cultivar o riso, o sonho, a fluidez e a mutação constante de homens e animais, numa criatividade intensa e cativante (DUARTE, 1995, p.184).

O circo e o palhaço provocavam uma ininterrupta pulsação de desejos e de possibilidades inusitadas, o espetáculo se iniciava com a simples intenção do gozo do “respeitável público”. Na plateia, o espectador pode abandonar ou relaxar “os bons costumes de senhoras e senhores educadamente civilizados” (DUARTE, 1995, p.184).

O circo Sampaio foi uma das várias companhias que proporcionou momentos de diversão ao público mineiro nos anos 80 do século XIX. Entre as

atrações, destacava-se a atuação de Augusto Duarte, o palhaço. Muitos boatos a respeito do seu passado trágico circulavam por toda parte. De maneira geral, a figura do palhaço era associada à um pobre coitado, que representava para garantir uma humilde existência (DUARTE, 1995).

Um ser trágico, o palhaço simultaneamente vive a ascensão e a queda, o triunfo e a decadência, a admirável agilidade e a angustiante paralisia, a glória dos aplausos e o terror do total esquecimento, numa condensação convulsiva de contrários. Nesse caráter ambíguo reside a tragicidade da condição do saltimbanco (DUARTE, 1995, p.106).

Os assíduos espectadores de circos testemunharam, entre fins do século XIX e primeiros anos do século XX, a uma marcante transformação das apresentações circenses. Motivadas não somente por questões econômicas, mas também artísticas, as mutações do espetáculo circense atraíram o espectador com sua diversidade crescente.

No final do século XIX e primeira metade do XX, o circo certamente era a única diversão que chegava até muitas regiões do Brasil. Levava o exótico, como os animais, ou as fantásticas proezas realizadas com os corpos; encenavam *sketchs*, pequenas comédias e, depois da década de 1910, apresentavam peças teatrais, dramas, nunca antes vistas pela maior parte da população. O circo, neste período, qualquer que fosse o espetáculo apresentado (somente números, números e teatro, números e atuação de outros profissionais, como os cantores) vive uma fase de sucesso, marcando fortemente o imaginário da população no interior do Brasil (SILVA, 1996, p. 111).

No ano de 1910, a associação entre palco e picadeiro fez surgir o circo-teatro, modalidade que seria adotada por várias companhias circenses. Tal novidade seria consolidada pelo palhaço negro, Benjamin de Oliveira (BOLOGNESI, 2006; DUARTE, 1995; SILVA, 2007).

A ideia inicial foi do palhaço Benjamin, o menino de Pará de Minas que fugira com o circo Sotero na década de 1880. Em 1910, Benjamin, o famoso palhaço do Circo Spinelli, enfrentava sérias dificuldades financeiras. A introdução de dramas, apresentados pelo pessoal da companhia como parte final dos espetáculos, tornou-se uma saída para esta e para muitas outras empresas circenses. Os numerosos repertórios constituíam-se, em geral, de dramalhões e comédias leves, representadas com um aparato cênico tão espalhafatoso e exagerado quanto os enredos das histórias escolhidas (DUARTE, 1995, p.204).

Diante dessa teatralização circense, torna-se importante destacar a contemporaneidade com outras manifestações culturais. O intercâmbio permanente

entre as várias produções artísticas, no picadeiro, fez com que esse campo de originalidade e experimentação se desdobrasse, inclusive como referência, para estruturar outros lugares de produção artística. Nesse sentido, não é por uma eventualidade que, nas pesquisas históricas do teatro, do teatro de revista, da música, da dança etc., no Brasil, percebe-se um enredamento de artistas circenses atuando em todos esses espaços, não apenas como parceiros, mas como produtores e criadores desses vários estilos (CÂMARA; SILVA, 2009).

Outro aspecto importante nesta fusão de linguagens foi a mudança relacionada à estrutura de produção do espetáculo circense. Com a valorização da educação escolar, o aprendizado das artes circenses na estrutura familiar circense foi perdendo sentido. Tornava-se necessário um novo formato de transmissão de conhecimento.

Apesar de vários circos de lona ainda serem constituídos por famílias, não era mais o grupo familiar artista – que trabalhava na armação e desarmação do circo, no fabrico e conservação da lona, na parte da manutenção elétrica, de transporte etc., e também representava no teatro, na acrobacia, dançava e tocava um instrumento musical – que ia ser contratado. A partir da década de 1960, é somente o artista, individualmente, que é contratado, sem fazer parte de suas obrigações nada além de trabalhar no espetáculo. Quanto à transmissão oral dos conhecimentos, desde a década de 1950 os artistas de circo começaram a se voltar para a educação “formal” de seus filhos, o que significa que muitos deles deixaram de ser portadores daqueles saberes (CÂMARA; SILVA, 2009, sp.).

Toda essa metamorfose ocorrida no modo de organização circense, especialmente em relação ao ensino e a aprendizagem, provocou o surgimento de escolas de circo pelo Brasil. A Academia Piolim de Artes Circenses, fundada em 1978, na cidade de São Paulo, foi a primeira escola a sistematizar o conhecimento artístico circense. Inspirado no palhaço Piolin³⁵, a academia foi dirigida por Francisco Colman, com apoio da Secretaria de Estado da Cultura (BOLOGNESI, 2006; CÂMARA; SILVA, 2009). Em 1982, o Governo Federal criou a Escola Nacional de Circo.

O que se sabe é que, segundo Martha Maria Freitas da Costa, Franco Olimecha, pertencente à tradicional família circense, que estava residindo na cidade do Rio de Janeiro, também tinha como proposta a construção de uma escola de circo. Seus argumentos se baseavam em pressupostos

35 Aberlardo Pinto (1887-1973).

semelhantes aos de seus congêneres paulistas, ou seja, de que a tradição familiar não seria suficiente para garantir a perpetuação da arte circense ao longo do tempo; [...] A proposta da formação de uma Escola Nacional de Circo chegou ao Serviço Nacional de Teatro em 1974, quando assumia a direção Orlando Miranda. O projeto Escola iniciava seu desenvolvimento dentro de uma organização pública, mas agora de caráter nacional, através do herdeiro de Franco Olimecha, o também circense Luis Franco Olimecha, seu neto. A criação do então Instituto Nacional de Artes Cênicas por Alísio Magalhães, em 1981, incorporando as áreas já absorvidas pelo Serviço Nacional de Teatro – teatro, dança, ópera e circo –, foi o último passo necessário para a consolidação e fundação, em maio de 1982, da Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro (CÂMARA; SILVA, 2009).

Iniciativas privadas seguiram este percurso e, em 1984, foi criado o Circo Escola Picadeiro, em São Paulo, sob coordenação de José Wilson Leite, de tradicional família circense. No ano de 1985, Anselmo Serrat e Verônica Tamaoki, fundaram, em Salvador, a Escola Picolino de Circo. Diferentemente das outras escolas, os criadores desta escola não eram provenientes da tradição familiar circense. Com esta nova configuração, o circo também se expandiu no formato escolarizado por todo o território nacional desenvolvendo-se também em Belo Horizonte.

Em 1994, a ideia de se criar uma escola circense, foi alimentada por Inimá Santos Junior e Rogério Sette Câmara, ao criarem o Grupo Trampulim. Com foco na atuação do palhaço, os dois professores de educação física resolveram se aproximar da Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro (HENRIQUES, 2005). Nesta época, a Escola Nacional já havia passado por várias reformas administrativas promovidas pelo governo Collor em 1990.

Com a reforma, a escola mudou seu formato de ensino. As mudanças na direção e a aposentadoria compulsória de vários professores com tradição circense configuraram um novo plano de trabalho, baseado na formação do artista circense e reciclagem para profissionais circenses do Brasil e do exterior. Como um dos projetos da Escola Nacional visava o apoio à criação de escolas e centros de formação em todo o país, Inimá e Rogério se juntaram à Paula de Moraes Manata, Bernadete Chagas Sette Câmara e Cristina Teixeira do Amaral para fundar, em 1996, a Spasso Centro Artístico e Cultural, que viria a se tornar Spasso Escola Popular de Circo.

O surgimento das escolas circenses fez com que, a partir da segunda metade do século XX, o teatro se reaproximasse novamente do circo, trazendo outras formas artísticas. O interesse pelo linguajar circense fez com que, artistas e grupos de teatro, se envolvessem com as diversas formas acrobáticas que, também, ganhariam contornos de outras artes e manifestações culturais como a dança, a capoeira, o esporte, etc.

Tomando a cidade de São Paulo como exemplo, esta aproximação encontrou de acordo com Bolognesi (2006) três tendências distintas:

[...] o [grupo de teatro] Mambembe foi, prioritariamente, em busca das características da interpretação cômica do palhaço e freqüentou (sic) assiduamente os espetáculos do palhaço Chico Biruta (Marco Antônio Martini), da cidade de São Paulo; o Ornitorrinco interessou-se pelo caráter feérico e espetacular das artes circenses e se apropriou dos ensinamentos de José Wilson Moura Leite, criador e diretor do Circo Escola Picadeiro; o Tenda Tela Teatro também iniciou o aprendizado com José Wilson, no Circo Royal, além de freqüentar (sic) várias outras companhias que se apresentavam na periferia paulistana (BOLOGNESI, 2006, p.11).

A partir destas tendências, a comicidade teatral envolvendo o palhaço seguiu três matrizes distintas: a do circo propriamente dito, por meio das escolas ou pessoalmente com os circos itinerantes; as investigações de núcleos teatrais como Lume Teatro, da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); e as iniciativas de Maria Helena Lopes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Elizabeth Lopes, da UNICAMP, e também do diretor teatral, Francesco Zigrino. Estas últimas iniciativas do âmbito acadêmico universitário desenvolveram pesquisas teatrais seguindo tendências baseadas nas técnicas de Étienne Decroux³⁶ e Jacques Lecoq³⁷ (BOLOGNESI, 2006).

A partir da associação do trabalho de encenação com máscaras, estes teatrólogos, têm hoje, presença marcante no ensino e no aprendizado dos atores. Ao se apropriar do palhaço, tem-se observado um predomínio dessa vertente que procura um viés psicológico extremado buscando descobrir o *ridículo* em cada ator. Para Pavis (2003), o *ridículo* ou o *risível* é algo negativo, provoca uma superioridade levemente desdenhosa, sem no entanto, nos chocar. Segundo Bolognesi (2006),

36 Criador da técnica intitulada Mímica Corporal Dramática.

37 Criados dos métodos de teatro físico que envolvem o palhaço.

essas técnicas podem promover uma cristalização do personagem e da cena, garantida por uma dramaturgia específica, causando também uma “domesticação” do personagem. Ainda segundo o autor, as características grotescas e populares do palhaço foram e estão sendo desprezadas e substituídas por um matiz naturalista do palhaço.

A individualização e “psicologização” do *clown* provocam uma inversão nessa ordem de contrários: adotam-se a vestimenta exagerada, a maquiagem forte e o nariz vermelho do Augusto, mas subtrai-se dele a manifestação revoltosa do corpo subjugado e, em seu lugar, dota-se a personagem de laivos poéticos e espirituais. Termina prevalecendo, no Augusto, a sublimidade do *Clown* Branco. O conflito (que remete às ordens do social e do psicológico) foi suprimido em nome de uma expressividade cênica que exalta o ridículo aceitável (BOLOGNESI, 2006, p.15).

Para Bolognesi (2006) esse afastamento se reflete, também, na sugestão de discernimento terminológico entre palhaço e *clown*. Mesmo sendo provenientes de campos linguísticos diferentes (italiano, para o “palhaço”; anglo-saxão, para o “*clown*”), da perspectiva semântica os dois termos se assemelham, remetendo à um indivíduo tolo, rústico, camponês, de raciocínio lento etc. Assim, Bolognesi (2006) ao pensar nas diferenças intrínsecas de interpretação e encenação do palhaço, no ambiente épico circense e no drama teatral, vislumbra uma nova fase na história dos *clowns*, apontada para o teatro realizado em espaços fechados, em ruas ou praças. Diante disso, o autor diz que em caso de uma distinção ser tornar realmente necessária, seria profícuo, neste sentido, achar uma outra palavra para não estrangular o cômico originário do *clown*, incorporado e lapidado pela comicidade circense (BOLOGNESI, 2006).

Em relação à terminologia, Burnier (2001), criador do Lume Teatro, demonstra certa confusão ao definir as terminologias, entendendo que palhaço e *clown* são a mesma coisa. Diferentemente de Bolognesi (2006), que aborda questões teóricas ligadas à estética, Burnier faz menção apenas aos componentes da encenação:

Por outro lado, existem aqueles que se preocupam principalmente com o como o palhaço vai realizar seu número, não importando tanto o que ele vai fazer; assim, são mais valorizadas a lógica individual do clown e sua personalidade; esse modo de trabalhar é uma tendência a um trabalho mais pessoal. Podemos dizer que os *clowns* europeus seguem mais essa linha.

Também existem as diferenças que aparecem em decorrência do tipo de espaço em que o palhaço trabalha: o circo, o teatro, a rua, o cinema, etc. (BURNIER, 2001, p.205).

Outra autora a discutir a classificação é Viveiros de Castro (2006). Abordando apenas aspectos etimológicos e culturais relacionados ao palhaço, desconsidera as implicações econômicas, políticas e culturais que transformaram a cultura popular das praças e feiras públicas, trazendo a dimensão grotesca, para o ambiente do circo.

Viveiros de Castro (2006) critica a necessidade de se classificar este tipo cômico, referindo-se aos esquematismos usados para fins didáticos, em estudos históricos e artísticos. A autora exemplifica diversos períodos históricos e estilos artísticos para dizer também que, torna-se inútil tentar classificar o palhaço. Segundo Viveiros de Castro (2006), o palhaço é um arquétipo³⁸, uma forma cômica que, naturalmente, sempre esteve presente na história da humanidade. Desta forma, segundo a autora:

Acreditar que a figura do palhaço é exclusiva do circo é negar uma história de milênios em troca de uns meros cento e poucos anos de circo clássico. O palhaço tem seu lugar de maior destaque no circo, mas o próprio circo – a casa de espetáculos – é uma relativa novidade (genial novidade!) que não detém a exclusividade como espaço de apresentação das artes circenses. Acredito que muitos dos equívocos na construção recente da História do Circo se deve a uma visão que, ao invés de privilegiar a genialidade dos artistas, prefere acreditar no marketing dos empresários e nos interesses dos dirigentes dos grandes espaços franceses e ingleses (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p.66).

Diante disso, de forma idealista, a autora cita a oposição entre *Clown Branco* e *Augusto* como uma classificação confusa e infantil. Ao criticar as formas com que os palhaços são classificados, a autora desconsidera o condicionamento social, também presente na criação artística. Assim, Viveiros de Castro (2006) mata a história ao dizer que a terminologia *Augusto* é fruto de uma lenda³⁹ ridícula e não uma criação artística que responde, através de um complexo entrelaçamento de elos intermediários, às necessidades do homem numa determinada sociedade, no caso,

38 A parte herdada da psique; padrões de estruturação do desempenho psicológico ligados ao instinto; uma entidade hipotética irrepresentável em si mesma e evidente somente através de suas manifestações.

39 Cf. BOLOGNESI, 2003, p. 73-77.

a sociedade capitalista em franca expansão mundial no século XIX.

Para seguir com minhas impressões estéticas, depois dessas considerações acerca da história do palhaço, no próximo capítulo, descrevo os caminhos percorridos para a realização da pesquisa.

2 A TEATROLOGIA DO PALHAÇO: metodologia da pesquisa

Neste segundo capítulo escrevo sobre a metodologia utilizada nesta pesquisa. Aqui, traço os caminhos percorridos, descrevendo parte das minhas experiências políticas e artísticas que me conduziram concretamente à este trabalho; a caracterização do Grupo Trampulim e seus sujeitos, e por fim; os instrumentos utilizados nesta pesquisa, bem como a experiência em realizá-la.

2.1 Experimentando o nariz: trajetória junto ao tema pesquisado

Meu contato com a arte teatral começou no 26º Encontro Nacional de Estudantes de Educação Física (ENEFF), realizado em Salvador, na atividade *Mesa Práxis*. Neste encontro os palestrantes⁴⁰ mostraram duas formas teatrais que têm em sua essência a contestação da ordem social estabelecida: o Teatro do Oprimido e o palhaço.

Quanto ao Teatro do Oprimido, desenvolvido por Augusto Boal durante seu exílio⁴¹ político, se revelou não apenas um instrumento a mais para a problematização das situações, mas um sistema de alfabetização pautado em questionamentos acerca da realidade de seres humanos oprimidos por governos autoritários e condições precárias de vida.

[...] o Teatro do Oprimido, que poderia ser chamado de Teatro do Diálogo [...], partindo da encenação de uma situação real, estimula a troca de experiências entre atores e espectadores, através da intervenção direta na ação teatral, visando a análise e a compreensão da estrutura representada e a busca de meios concretos para ações efetivas que levem à transformação daquela realidade⁴².

40 A composição da mesa foi programada com os seguintes participantes: Maurício Roberto Silva, José Luis Cirqueira Falcão, Astrid Avila. http://vsites.unb.br/fef/caedf/prog_xxvi_eneef.htm

41 Entre os anos de 1971 e 1986, Augusto Boal esteve na Argentina, no Peru, bem como em diferentes países da Europa e África desenvolvendo seu trabalho teatral (BOAL, 1970).

42 Disponível em: <<http://ctorio.org.br/novosite/arvore-do-to/teatro-do-oprimido/>>. Acesso em: 24 nov. 2010.

Sant'anna (2002) aponta que Augusto Boal foi um grande animador⁴³-político-cultural, conseguindo consolidar seu trabalho ao difundir sua obra pelo mundo. Seu esforço em desenvolver metodologias teatrais visando a formação de novos animadores culturais, multiplicadores desta metodologia, sempre foi ao encontro de uma incessante busca de formas dialogais que conversassem sobre e com a atividade social, a pedagogia, a psicoterapia, e a política.

Este teatro mostrava ser um modo alternativo à educação bancária⁴⁴, numa perspectiva produtora de ações significativas de intervenção na realidade. A existência de uma estética teatral que privilegia a intervenção por parte do espectador na ação teatral me fascinou. Ainda diante desta exposição a respeito dos espectadores, seguindo a temática da opressão, fui apresentado à insurgência que faz o público rir, quando o palhaço realiza suas *gags*⁴⁵. Conheci também outras feições de seu potencial simbólico, como, as versões que vieram a solidificar as máscaras cômicas da sociedade de classes, o Branco e o Augusto (BOLOGNESI, 2003). Similamente ao Teatro do Oprimido, a relação de poder também se estabelece nesta dupla de palhaços, onde o Branco, opressor, seria a voz da ordem, do patrão, do chefe e o Augusto, o oprimido, o marginal, aquele que não se encaixa no progresso, na máquina e no macacão do operário industrial, a voz da submissão que sempre diz 'sim senhor' ao patrão.

Pensando nas encenações onde o Augusto, representando o trabalhador, torna-se vitorioso no final, vislumbrei as possibilidades de representação do palhaço - enquanto ferramenta para promover a discussão em torno dos problemas da sociedade. Nesse intuito, ao retornar do ENEEF, resolvi intervir a partir dos problemas que cercavam a universidade. Nesta atuação, notava que as pessoas me enxergavam como o cidadão feito de "bobo", apenas um indivíduo enganado pelas

43 A animação é objetivada por teorias pedagógicas e perspectiva filosóficas que buscam, "historicamente responder ao debate sobre os meios, as justificativas e a finalidade dos processos educativos" (MARCASSA, 2010, p.107).

44 Concepção de educação criticada por Paulo Freire onde, "o educando recebe passivamente os conhecimentos, tornando-se um depósito do educador. Educa-se para arquivar o que se deposita" (FREIRE, 2007, p.20).

45 Jogos de cena que contradizem o discurso e perturbam a percepção normal de realidade (PAVIS, 2003).

práticas políticas burocratizadas. Longe das minhas intenções, notei que reforçava certo imobilismo diante dos problemas que permeavam a UFMG. Diante disso, tive a real noção da complexidade de ser palhaço, pois fazer as pessoas rirem era algo bem mais complexo do que simplesmente colocar um nariz vermelho como aponta Fo (1999, p. 304):

Certos atores vestem uma bolinha vermelha no nariz, calçam sapatos desconumais e guincham com voz de cabeça, e acreditam estar representando o papel de um autêntico *clown*. Trata-se de uma patética ingenuidade. O resultado é sempre enjoativo e incômodo. É preciso convencer-se de que alguém só se torna um *clown* em consequência de um grande trabalho, constante, disciplinado e exaustivo, além da prática alcançada somente depois de muitos anos. Um *clown* não se improvisa.

Por não ter formação suficiente nesta arte, vi que era preciso muito mais que provocar o riso nas pessoas e, por isso, resolvi estudar a arte da palhaçaria. Comecei meus estudos, lendo os trabalhos de Wuo (1999, 2005), relacionados ao palhaço em hospitais, bem como sua formação. Em seguida, li o trabalho de Machado, M. (2005), onde a autora estudou os processos de comunicação e interação do corpo do ator, a partir da pesquisa da linguagem do palhaço no teatro. Notei nestes trabalhos que as autoras, juntamente com seus processos de pesquisa, apresentavam também práticas de experimentação e formação de outros palhaços.

Diante desta constatação, resolvi aprofundar minhas experiências⁴⁶ estéticas envolvendo o palhaço, ao colocar meu corpo diante das maneiras particulares com que os diversos atores pensam e trabalham esta figura cômica. A partir destas experiências, elegi o Grupo Trampulim para realizar esta investigação. Esta escolha decorreu da posição de vanguarda artística que o Grupo ocupa. Constantemente envolvido em pesquisas artísticas, o Trampulim desponta neste quesito, diante disso, no próximo item faço um breve histórico do Grupo Trampulim.

2.2 Montagem da cena: breve histórico do Trampulim

⁴⁶ Participei de treinamentos inicialmente com o Grupo Trampulim e diversos outros cursos de palhaçaria e teatro com artistas como Márcio Libar, Alberto Gaus, Fernando Escrich, Sue Morrison, Rodrigo Robleño, André Ferraz e Clarisse Elias.

O Grupo Trampulim foi fundado em 1994 pelos professores de educação física, Rogério Sette Câmara e Inimá Santos Junior. De acordo com Henriques (2005) e Tuchia (2008), a motivação inicial para a pesquisa circense partiu da experiência desses sujeitos, por mais de 10 anos, com a capoeira. Segundo Henriques (2005), a roda de capoeira e a docência, por proporcionarem um contato com “espectadores”, contribuíram para que o palhaço representasse inicialmente o foco de trabalho do Grupo.

O primeiro espetáculo, intitulado “O Circo”, foi inspirado no circo popular e mambembe, o qual mostrava a história de dois palhaços, Trampe e Polino. De acordo com o *site*⁴⁷ do Grupo, em agosto de 1995 o Grupo produziu seu segundo espetáculo, chamado “O filme”, no qual os atores utilizam, pela primeira vez, texto e voz, contando a história de duas meninas que sonham em fazer contato com seres de outro planeta. Nesse enredo, ao acordarem, são surpreendidas por palhaços que fazem acrobacias e piruetas.

A partir de 1996, apoiado pela Spasso Escola Popular de Circo, o Grupo avança em seu repertório criando o espetáculo “O Cortejo” que utiliza a linguagem circense para mostrar a cultura brasileira. A pesquisa em relação à linguagem circense, à cultura popular e ao teatro promove o envolvimento com outros grupos como Armatrix e Intrépida Trupe. A capoeira novamente parece dar a base ao trabalho circense. O estudo realizado por Henriques (2005, p.18) nos mostra a fala de Rogério Sette Câmara quanto à importância desta manifestação cultural brasileira:

Na verdade a base do circo é a acrobacia, e acrobacia de brasileiro pra mim que eu entendo é a capoeira, o corpo do brasileiro naturalmente, por conta dele mesmo aqui nas terras brasileiras, se movimenta acrobaticamente é na capoeira no meu ponto de vista.

Segundo Tuchia (2008), no ano de 1997 o Grupo em parceria com Geraldim Miranda, fundador da Intrépida Trupe, introduziria técnicas de acrobacia aérea⁴⁸, como trapézio, tecido⁴⁹ e corda indiana. O Trampulim e a Spasso Escola

47 http://www.trampulim.com.br/espetaculos_fora-de-repertorio.php

48 “As modalidades aéreas são aquelas que permitem exibições aéreas, ou seja, sem contato direto ou duradouro do artista com o solo” (BORTOLETO; CALÇA, 2007a, p. 346).

49 “O tecido é uma modalidade aérea circense, também denominada tecido acrobático, tecido aéreo

Popular de Circo estavam ligados também pela necessidade de formação de elenco. É possível ver que alguns espetáculos como “Panis Et Circensis”, “O Cortejo” e “O Bolo” se encontram listados no repertório de ambas as instituições. No ano de 1999, o Grupo cria "Oraprocircus", continuando a parceria com Geraldim Miranda, o qual dirigiu o espetáculo de conclusão da primeira turma formada pelo curso de formação técnica na arte do circo da Spasso (TUCHIA, 2008).

Já no fim de 1999, o grupo se desvincula da Spasso Escola Popular de Circo e segue seu caminho independente. É importante destacar que, ao longo de cinco anos de existência, muitas pessoas passaram pelo Grupo Trampulim, integrando o seu elenco, assim como muitos que o integravam anteriormente seguiram seu trabalho independente do grupo, é o caso de seus fundadores Rogério Sette Câmara e Inimá Santos que passaram a se dedicar apenas à escola de circo e aos espetáculos geridos por ela (TUCHIA 2008, p.6).

No elenco de “Oraprocircos” era possível ver alguns atores que foram fundamentais para algumas mudanças no Grupo: Roberta Manata, Lourenço Marques, Tiago Mafra, Adriana Morales e Poliana Tuchia. Sendo que, por meio de boa parte deste elenco, o Grupo se aproximaria ainda mais do teatro e da música ao criar “A Ponte”, baseado no conto "Sala nº6" de Anton Tchecov⁵⁰ (TUCHIA, 2008).

Os atores lançam mão de texto dramático, o que nos outros espetáculos não havia sido formalizado, e constroem personagens a partir de pessoas reais. Pesquisam diversos personagens populares da cidade de Belo Horizonte que ao longo de suas vidas viveram à margem da sociedade, errantes pelas ruas, além de, em trabalhos de campo, visitarem aglomerados e conhecerem catadores de lixo, mendigos e moradores de rua. "A Ponte" é uma crítica dura à desigualdade social e soa como uma espécie de desabafo do grupo. A construção musical é feita com sucatas e materiais encontrados nas ruas e é dirigida por Kristoff Silva, cantor, compositor e multi instrumentista mineiro.(TUCHIA, 2008, p.7).

Nesse percurso, o ano de 2002, demarcou novas mudanças com as apresentações dos espetáculos: "Álbum de Família" e “Cordão do Riso”. Estas apresentações renovaram a linguagem do palhaço ao buscar maior interação com o público. O improviso, anteriormente presente apenas nos movimentos aéreos circenses, agora se integra na relação entre os o público, o palhaço e o ambiente da apresentação. O improviso neste caso não é a base do espetáculo, mas caracteriza-

ou tecido circense” (BORTOLETO;CALÇA, 2007b, p. 73).

50 Escritor e Dramaturgo, Anton Pavlovitch Tchékhev, 1860 a 1904.

se por tornar o espetáculo passível de mudanças dando uma maior liberdade aos atores (TUCHIA, 2008).

O Trampulim mantém desde sua criação uma característica de pesquisa relacionada à cultura. Ao se separar da Spasso Escola Popular de Circo, o Grupo resolveu também empregar seus esforços através da pesquisa acerca das possibilidades de economia da energia na prática dos exercícios aéreos, da arte do palhaço e da música.

A pesquisa de movimentação nos aparelhos aéreos se soma à investigação acerca do palhaço e sua relação com o público. Nesse intuito, os atores entram em contato com palhaços e suas técnicas. A pesquisa musical também envolveu “o corpo no qual a voz faz parte, trabalhando questões relativas à música como, por exemplo, tempo, ritmo e composição, junto com elementos cênicos, como o espaço, e os *performers*” (TUCHIA, 2008, p. 7). Nesta prática o grupo se tornou adepto do *Tai Chi Chuan*⁵¹. Esta técnica faz também uso das articulações, visando a coordenação e o relaxamento, ao invés de tensão muscular, para neutralizar ou iniciar ataques físicos. Estes processos investigatórios foram responsáveis pela expansão do trabalho do Grupo.

Em 2003, o Grupo circula por Minas Gerais com seus espetáculos "ORAPROCIRCUS", "A Ponte" e "Cordão do Riso" ministrando oficinas das pesquisas, agora já intituladas formalmente de "Sem os Pés no chão", pesquisa de movimentação no aéreo e "O jogo do Palhaço", pesquisa sobre a linguagem do palhaço. Este trabalho é muito importante para o desenvolvimento destes estudos e para a formação dos integrantes do grupo.[...]Neste momento, o grupo sente a necessidade de colocar em prática as investigações, isto é, levar para a cena os conhecimentos adquiridos com estas investigações, então o grupo idealiza projetos para a montagem de dois novos espetáculos: "Pouco Acima", baseado nos princípios experimentados na pesquisa "Sem os Pés no chão" e "Uma surpresa para Benedita", fundamentado na prática do palhaço que vinha sendo estudada na pesquisa "O Jogo do Palhaço" (TUCHIA, 2008, p.8).

Todavia, o ano de 2005 marcaria uma divisão interna do Grupo, na qual Lourenço Marques, Tana Guimarães, Patricia Manata e Roberta Manata se dedicaram à pesquisa “Sem os Pés no Chão” e Adriana Morales e Tiago Mafra se

51 “Arte marcial chinesa também usada como treinamento físico, visto que suas práticas se caracterizam pelo trabalho lento e repetitivo de movimentos e que podem aumentar e abrir a circulação interna” (TUCHIA, 2008, p. 7).

empenharam na pesquisa intitulada “O Jogo do Palhaço”.

A necessidade de explorar o funcionamento do corpo humano bem como entender seus movimentos para propor novas ações físicas, utilizando as linguagens da dança e do improviso, fez com que a pesquisa “Sem os Pés no Chão” tomasse novos rumos. Da mesma forma, a necessidade de alcançar novas direções para o palhaço, fez com que Adriana Morales e Tiago Mafra fossem convidados a participar do curso “O Palhaço Através da Máscara” ministrado por Sue Morrison⁵² em Toronto, no Canadá (TUCHIA, 2008).

Enquanto Adriana Morales e Tiago Mafra reciclavam seus estudos no exterior, o núcleo “Sem os Pés no Chão” realiza diversos cursos ligados à Dança Contemporânea:

A oficina de técnica de Alexander⁵³ ministrada por Raquel Pires, bailarina pesquisadora, e a oficina de contato improvisação ministrada por Geovani Aguiar [...] são fundamentais para o núcleo “Sem os Pés no Chão”, porque elas passam a definir princípios a serem estudados na pesquisa e a partir deste momento a técnica de Alexander torna-se base para as descobertas das novas possibilidades de movimentação tanto no chão como no aéreo [...]

O grupo realiza também o evento Diálogos com a participação da Bailarina Dudude Herrmann, do artista Plástico Eugênio Paccelli, e do diretor de Teatro, pesquisador e professor do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG Fernando Mencarelli (TUCHIA, 2008, p.12).

Diante dos avanços em ambas pesquisas do Grupo, em 2006, a divisão interna se consolidou, provocando o surgimento da Companhia Suspensa com Lourenço Marques, Tana Guimarães, Roberta Manata e Patrícia Manata, enquanto, permaneceram no Grupo Trampulim, Adriana Morales, Tiago Mafra e Poliana Tuchia. Neste ano surge um número solo de Adriana Morales, intitulado “Flerte Dance”, fruto das pesquisas com Sue Morrison.

Num processo de reconstrução, o Trampulim realizaria no ano de 2007 o evento nomeado “Invasão Mundial de Palhaços e Todos os Outros” (ÍMPETO). Neste evento, trouxeram Sue Morrison para ministrar o curso “O Palhaço Através da

52 Discípula de Richard Pochinko, palhaço canadense (PUCSETTI, 2000).

53 Técnica criada por Frederick Matthias Alexander, com objetivo de reeducação psicomotora visando a detecção e a redução do excesso de tensão muscular (TUCHIA, 2008).

Máscara”. Já em 2008, o Grupo conta com nova sede, o Espaço Trampulim Cultural⁵⁴ (ET), e a constituição de novo elenco, ao incorporar os artistas Rafael Protzner e Maria Milagros Vazquez. Neste momento, surge o espetáculo “Manotas Musicais” com forte proposta de interação com o público. No mesmo caminho surge o “Pratubatê”, em 2009, ano em que o Grupo recebe alguns prêmios individuais.

[...] a pesquisa e o desenvolvimento artístico tomam conta do Trampulim, que chega aos seus 15 anos a todo o vapor. Como resultado, nesse ano, o reconhecimento veio com os prêmios SESC-SATED e SINPARC de Melhor Atriz de Teatro Infantil para Adriana Morales e SINPARC de Melhor Ator de Teatro Infantil para Tiago Mafra, além das indicações nas categorias de Melhor Direção, Melhor Espetáculo e Melhor Ator de Teatro Infantil com “Uma Surpresa para Bendita”⁵⁵

A partir de 2010 o ET começa a se movimentar com outros grupos artísticos como a Companhia Circunstância, o Circo Olímpico⁵⁶ e os grupos musicais Trovão das Minas⁵⁷ e Frito Na Hora⁵⁸. Alguns destes grupos mantêm espaços para a realização de oficinas de iniciação musical e circense, fazendo do ET um espaço de formação artística. Neste ano surgem alguns números como “Sabonete Íntimo para Mulheres” de Tiago Mafra, e “Dei, Ri, Dance!” de Rafael Protzner e Poliana Tuchia.

Em 2011, dois projetos do Grupo são contemplados pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), recebendo os prêmios Funarte Artes na Rua (Circo, Dança e Teatro) e Funarte/Petrobras Carequinha de Estímulo ao Circo”. No ano de 2012, o Grupo Trampulim completa 18 anos e começa um novo processo de criação com base nas técnicas de improviso chamado “Experimento”. Diante desse breve histórico do Grupo, no próximo item apresento a caracterização dos sujeitos que participaram deste estudo.

2.2.1 Caracterização dos personagens: os atores do Trampulim

54 Localizado na Rua Professor Tavares Paes, 106, Bairro Jardim América.

55 http://www.trampulim.com.br/institucional_historico.php

56 <http://www.fuscazul.com.br/fuscazul/circoolimpico/>

57 <http://www.myspace.com/565079443>

58 <http://www.fritonahora.com/>

O elenco do Trampulim era composto, até o momento desta pesquisa, por 5 artistas, Adriana Morales, Tiago Mafra, Poliana Tuchia, Maria Milagros Vazquez e Rafael Protzner. A formação profissional dos atores é diversificada, envolvendo os diversos níveis de qualificação, como cursos técnicos, educação universitária e cursos de aperfeiçoamento artístico.

Adriana Morales e Tiago Mafra, conhecidos, respectivamente, como os palhaços Benedita Jacarandá e Sabonete, foram os primeiros a entrar no Grupo Trampulim. Com a formação técnica circense, proporcionada pela Spasso Escola Popular de Circo, os dois fizeram sua estreia no ano de 1998. Adriana Morales graduou-se no curso de Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, no ano de sua estreia artística. Tiago Mafra chegou a frequentar o curso de Comunicação Social pela UFMG, no entanto, não chegou a concluir a graduação.

Ambos apresentam em seus currículos uma diversa formação ligada ao palhaço e à música. Adriana Morales chega a adjetivar seu percurso na arte dizendo: “Eu acho que isso faz parte da nossa essência, essa colcha de retalhos. Então, a gente é bem *Frankstein* mesmo”⁵⁹. A sua participação em cursos e oficinas com palhaços de diversas tradições como Leris Colombaioni, Tortell Poltrona, Leo Bassi, Jango Edwards, Advane Néia, Écio Magalhães, Sue Morrison e Fernando Escrich, entre outros, mostra um pouco dessa miscelânea.

A música representa outro ponto importante na atuação dos dois atores, além de integrarem recentemente a orquestra de percussão Frito na Hora, mostram em sua história pesquisas envolvendo a cultura popular e também erudita.

Tiago possui formação musical eclética, com pesquisas sobre a música tradicional do oeste africano e o Maracatu pernambucano, além do estudo do solfejo e do clarinete na Fundação de Educação Artística. Foi integrante da banda percussiva Elefante Groove, com a qual gravou o CD “Com Vida”; integrou a Nação de Maracatu Estrela Brilhante do Recife, os baques de maracatu Trovão das Minas (BH) e Nunca Antes (Toronto/CA).

[...] Adriana estudou Canto Lírico com Neide Ziviane, fez musicalização e violoncelo na Fundação de Educação Artística e integrou bandas como “Elefante Groove”, o grupo de percussão “Trovão das Minas” e o Grupo Musical “As Morales”⁶⁰.

59 Entrevista realizada no dia 21 de março de 2012

60 http://www.trampulim.com.br/institucional_ficha_tecnica.php

Poliana Tuchia, a palhaça Socorro, iniciou seu percurso também na Spasso Escola Popular de Circo, onde permaneceu até 2003, ano em que entrou efetivamente no Grupo. Em 2008, tornou-se Bacharel em Teatro com Habilitação em Interpretação Teatral pela UFMG, realizando sua iniciação científica com o professor Fernando Antonio Mencarelli acerca da história dos processos criativos do Trampulim. Além do teatro e do circo, desde 1999, estudou gêneros populares pernambucanos, como Maracatu e Coco, chegando a participar dos grupos Trovão das Minas e As Morales. Poliana também pesquisa o improviso musical, atualmente sendo uma das regentes da orquestra Frito na Hora.

A argentina Milagros Vazquez, que atua como palhaça Conselhos, começou sua participação no Grupo em 2005, e entrou definitivamente no elenco dos espetáculos em 2009. Milagros apresenta uma formação mais musical, participando mais dos espetáculo que envolvem a música, como “Manotas Musicais”, “Pratubatê” e “Invasões de Palhaços”. Milagros também é responsável pela criação de trilhas sonoras dos espetáculos. Além disso, idealizou a orquestra percussiva Frito na Hora, sendo sua regente principal.

Quando chegou ao Brasil, em 2001, para estudar música, conheceu em Belo Horizonte o Espaço Cultural Gonguê, a antiga sede do Grupo Trampulim e do grupo musical “Trovão das Minas”. Lá iniciou seus estudos de percussão e os aprofundou com outros grandes nomes da área⁶¹.

Rafael Protzner, o palhaço Alfinete entrou no Grupo no ano de 2008 para compor o elenco do espetáculo “Manotas Musicais”. Com formação técnica em teatro pelo Teatro Universitário da UFMG, Protzner desenvolve diversos trabalhos ligados à improvisação, chegando a atuar no 2º Campeonato Carioca de Improvisação (Teatro-Esporte) e na Liga Profissional de Improvisação-MG (LPI-BH), no espetáculo “Match de Improvisação”.

O *Match* é um formato criado no Canadá e praticado em vários países. No palco (ou pista de jogo), dois times improvisam a partir de títulos que o público dá, no início de cada apresentação. As cenas são criadas no mesmo instante, na presença dos espectadores, e jamais vão se repetir. É também a plateia quem elege o time vencedor, votando nas melhores improvisações⁶².

61 *Ibidem*.

62 <http://umacompanhia.wordpress.com/espetaculos/match-de-improvisacao/>

Rafael Protzner também estava ligado ao Frito na Hora, exercendo as funções de músico e diretor artístico da orquestra. Diante do exposto, no próximo item apresento o processo da minha inserção no campo de estudo realizado.

2.3 Ensaando a pesquisa: inserção no Trampulim

Minha aproximação com o Grupo se deu a partir de conversas com Adriana Morales, momentos em que sempre perguntava sobre a possibilidade de realizar alguma prática relacionada ao palhaço. Essa proximidade foi facilitada por Aloise. Busquei também me envolver com o espaço⁶³ que o Grupo mantinha, frequentando as festas e aulas de Maracatu de Baque Virado com Lenis Rino⁶⁴. Estes contatos me levaram a compor o grupo percussivo, Trovão das Minas, no qual Adriana Morales, Tiago Mafra, Poliana Tuchia e Milagros Vazques também faziam parte.

A possibilidade de treinar a metodologia “O Palhaço Através da Máscara” surgiu no dia 2 de novembro de 2006, na qual permaneci por algumas semanas. O Grupo passava, naquela época, por processos de mudança, com a saída de vários integrantes e, também devido à mudança de sede. Diante das dificuldades do Grupo, resolvi procurar outras oficinas para tentar ampliar as experiências que havia realizado. Neste intuito, em dezembro de 2006, foi realizado o “5º Anjos do Picadeiro”⁶⁵, no qual me inscrevi para participar da oficina “Nobre Arte do Palhaço”, de Márcio Libar, realizada neste evento. Neste ano, o Trampulim também esteve presente neste encontro de palhaços por meio da realização do número “A Receita”, com Adriana Morales e Tiago Mafra.

Neste número, os dois [Benedita e Sabonete] fazem uma surpresa, preparando um saboroso bolo em frente aos convidados – o público. Só

63 A sede do Grupo Trampulim se chamava Centro Cultural Gonguê, localizada na Rua Patrocínio, 189, Bairro Carlos Prates.

64 Lenis foi integrante do Grupo Trampulim e também dava aulas de Maracatu de Baque Virado na Spasso Escola Popular de Circo.

65 Encontro internacional de palhaços realizado pelo grupo carioca Teatro de Anônimo.

resta saber se os ingredientes distorcidos do Sabonete no forno maluco de Benedita resultarão em um bolo de verdade⁶⁶.

No número apresentado seria necessário alguém com habilidades musicais para fazer a sonoplastia no número de Benedita e Sabonete. Diante da necessidade do Grupo, resolveram me convidar para fazer a sonoplastia daquela apresentação. Nesse contexto, as atividades compartilhadas junto ao Grupo Trampulim e o Trovão das Minas foram fundamentais para participação desta apresentação. Resolvi aceitar o convite e realizamos alguns ensaios até o dia da apresentação. Depois disso, participei de oficinas com outros palhaços, e sempre mantinha contato, vendo as apresentações e, esporadicamente, participava de intervenções que o Grupo realizava, como as “Invasões de Palhaços”, demonstrada na figura abaixo:



*Figura 1 – Invasão de Palhaços.
Fonte: Grupo Trampulim, 2007.*

Nesse percurso, permaneci em contato com o Grupo na realização do festival ÍMPETO. Neste evento, os integrantes resolveram trazer Sue Morrison para ministrar o curso “Palhaço Através da Máscara”, do qual participei. Naquele momento, o Grupo tinha conseguido verba apenas para pagar a passagem de Sue Morrison, o que fez com a atividade gerasse um custo financeiro. Diante disso,

⁶⁶ http://www.trampulim.com.br/espeticulos_intervencoes.php

resolvi fazer uma permuta, participando das “Invasões” que o Grupo realizou em troca da minha participação no curso de Sue. Além do curso, fui espectador de todo o festival.

Em 2008, me afastei das ações institucionais do Grupo, me restringindo aos encontros semanais com os integrantes que praticavam o Maracatu. Neste ano também cheguei a desfilar com Adriana Morales pelo Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife, no qual nos tornamos campeões do desfile das Nações de Maracatu do carnaval pernambucano. Em 2009, meu contato com os integrantes do Trampulim se dava, apenas, através da orquestra Frito na Hora, da qual fui convidado a participar.

Do ano 2010 até o mês de julho de 2011, participei efetivamente da orquestra Frito na Hora. Nesse período, realizávamos 3 ensaios semanalmente com a orquestra, o que me reaproximou das ações institucionais do Grupo Trampulim. No ano de 2011 solicitei ao Grupo para que pudesse acompanhar sistematicamente as ações desenvolvidas em seu cotidiano. Sendo prontamente atendido, observei diversos ensaios, treinamentos, reuniões e apresentações artísticas do Grupo.

Como se observa, a minha relação com o Grupo fora marcada por momentos de intensa participação e proximidade. Em alguns momentos, diante do processo de reconstrução do Grupo, não foi possível acompanhar as ações do Trampulim. No entanto, a condição de proximidade facilitou a abordagem dos sujeitos pesquisados no decorrer da construção deste estudo. Sendo assim, no próximo tópico apresento uma descrição das metodologias utilizadas na observação de campo.

2.4 Encenação da pesquisa: processos da observação do campo

Considerando que me tornei próximo ao Grupo, desde 2006, sempre produzi registros da minha participação e, no ano de 2011, solicitei formalmente aos

seus membros para que pudesse concretizar meu estudo de mestrado, por meio de acompanhamento sistemático das ações desenvolvidas em seu cotidiano. Nesse ponto, minha solicitação foi prontamente atendida. Realizei todos os protocolos solicitados pelo Comitê de Ética em Pesquisa (COEP), visando proteger o bem-estar dos indivíduos participantes na pesquisa realizada no âmbito da UFMG. A observação do campo de estudo ocorreu até o mês de maio de 2012.

Sem impor limites rígidos à investigação nem estrutura de análise pré-definida inicialmente, a observação realizada permitiu um adentramento no *locus* da pesquisa, levando em consideração distintos aspectos das situações compartilhadas. Foi necessário entrar em contato com as posturas reais dos atores, bem como perceber as frequências das atividades realizadas e verbalizações, a fim de tentar extrair o sentido atribuído a essas experiências vivenciadas por eles (LAVILLE; DIONNE, 1999).

Para mostrar a forma concreta e distintiva que com que o Grupo realizou suas práticas, utilizei o levantamento antropológico para acompanhar ensaios, treinamentos, reuniões e apresentações do Trampulim e seus indivíduos.

A abordagem antropológica obriga a um olhar comparativo e a um questionamento dos métodos de análise. Assim como uma cultura só se define realmente em relação e em contraste com as outras, uma tradição teatral e um método de análise só tomam sentido em relação às outras (PAVIS, 2011 p.257).

Diante dessa abordagem, Pavis (2011) atribui a análise do espetáculo uma tarefa desmedida que, exceda talvez, as capacidade de um só indivíduo. Esse esforço se deu diante da multiplicidade das encenações, o que fez necessário considerar como relevantes, a diversidade e a complexidade dos tipos de espetáculos. Nesse sentido, para tratar das apresentações do Grupo Trampulim usei a análise-reconstituição:

Trata-se de uma especialidade do Ocidente inclinado a conversar e a estocar documentos ou a fazer a manutenção de monumentos históricos. Ela vai ao encontro, nesse sentido, das reconstituições históricas das encenações do passado. Sempre efetuada *post festum*, ela coleciona os indícios, as relíquias ou os documentos da representação, assim como os enunciados de intenção dos artistas escritos durante a preparação do espetáculo e os registros mecânicos efetuados sob todos os ângulos e todas as formas possíveis [...] (PAVIS, 2011, p.6).

Dessa forma, a análise do espetáculo deve evidenciar as reações da plateia, reputar-se ao impacto no transcurso da apresentação. Portanto, atores e espectadores não representam “momentos isolados, mas toda uma estrutura de sentido que se coloca e organiza o conjunto da recepção” (PAVIS, 2011, p. 227).

Além disso, o autor diz ser fundamental explorar todos esses documentos de maneira a devolver uma fração da experiência estética fruída pelo público. Neste sentido, caso o espetáculo tenha sido encenado ontem ou na Antiguidade, torna-se passado irrecuperável, tendo em vista que o ser humano é irrepetível e não preservamos dele nem a experiência estética nem o acesso à materialidade viva da apresentação.

Isso dito, devemos nos contentar com uma relação mediatizada e abstrata, junto ao objeto e às experiências estéticas, o que não mais permite julgar dados estéticos objetivos, mas, no máximo, intenções dos criadores e efeitos produzidos no público (PAVIS, 2011, p.6).

Diante destas escolhas, a construção de uma observação mais participativa proporcionou um mergulho no Grupo. Nesse aspecto, a prática espetacular é muito mais abrangente do que se percebe. É necessário considerar essas *performances* como reflexos de todo um conjunto de práticas socioculturais que suportam o espetáculo. Assim, foi necessário se ater aos diversos âmbitos da produção teatral como, a preparação dos espetáculos, as reações do público, as formas de subvenção recebidas, suas pesquisas, etc.

O “trabalho de campo” consistiria, para o teatro-antropólogo, em viver no seio da equipe, no sentido largo, que concebeu e preparou o espetáculo, durante e antes dos ensaios, em “infiltrar” o meio cultural no qual se inscreve a prática espetacular (PAVIS, 2011, p.263).

Nesta pesquisa, observou-se que dentro deste conjunto de práticas, os ensaios mostraram-se espaços importantes, pois fomentaram a produção de um conhecimento acerca do Grupo, denotando as características que acompanham seu histórico.

O ensaio de um espetáculo, nesse sentido, constitui um modelo de construção do conhecimento. O que é um ensaio? Ensaio designa o momento no qual algo é feito, realizado, no qual se tem a oportunidade de se reconsiderar, de fazer novamente, de fazer em maior conformidade com

o propósito. Você pode inclusive não saber qual é o seu propósito quando você começa a ensaiar. O ensaio não é apenas o lugar no qual se pode concretizar os planos feitos, mas de descobrir o que um outro pode fazer, de explorar o desconhecido, de realizar uma pesquisa ativa. O ensaio propicia a um indivíduo a possibilidade de desdobrar, imaginar e realmente *realizar* diferentes futuros (SCHECHNER *et al.*, 2010, p.26).

Neste levantamento, utilizei o caderno de campo, como instrumento fundamental para o registro das observações construídas. O caderno de campo mostrou-se importante, já que permitiu, através dos registros, a apreensão das informações que os documentos, as imagens, as entrevistas, os ensaios e as apresentações - obtidos por meio da internet, do gravador, da máquina fotográfica, da filmadora, das transcrições - não transmitem (MAGNANI, 1996).

[...]indispensável no trabalho de campo, e de seu caráter de instrumento usado tanto nos primeiros contatos, como em projetos mais alentados, não se pode evitar, associada ao caderno, uma certa conotação de “coisa de iniciante”: é algo descartável, opõe-se a livro - este sim, 'definitivo' - e a relatório, que vai ser lido e avaliado. Caderno evoca e supõe um estado de aprendiz, daquele que, por nada saber, tudo anota, não deixa passar nada (MAGNANI, 1996, sp)⁶⁷.

É justamente por esse atributo que o caderno de campo, mais do que qualquer outra ferramenta utilizada pelo etnógrafo, representa e simboliza a prática e a atitude fundamental do antropólogo. Como afirma Suzuki (1994, p.20): “há muitas possibilidades na mente do principiante, mas poucas na do perito”. Diante de outras culturas, somos todos aprendizes e, quase sempre, aprendizes desajeitados.

Mariza Peirano (1995, p.51) refere-se a esta atitude quando mostra que, distante do “impacto existencial e psíquico da pesquisa de campo, o material etnográfico se torna frio, distante e mudo” . Nesse aspecto confronto de teorias e visões de mundo de nativos e antropólogos que surgem aqueles resíduos reveladores a que se refere Peirano (1995, p.51) e dos quais o caderno de campo é o primeiro testemunho.

Aproveitando dessa condição de aprendiz, utilizei algumas solicitações do Grupo ao meu favor como, por exemplo, o registro em vídeo de algumas de suas apresentações, o que possibilitou mais uma ferramenta de análise. De acordo com

67 <http://www.n-a-u.org/Magnanicadernodecampo.html>

Pavis (2011), a utilização do registro em vídeo proporciona a restituição do tempo real e o movimento geral do espetáculo observado. O registro videográfico constitui um instrumento capaz de reunir maior quantidade de informações acerca dos componentes das cenas como, por exemplo, o ator, músicas, figurino, maquiagem e cenário (PAVIS, 2011). O vídeo também permitiu registrar as condições de recepção por parte dos espectadores, bem como seus risos, comentários e participação nas cenas.

Além disso, resolvi também procurar fotos relacionadas a todos contatos que estabeleci com o Grupo como espectador, ator e pesquisador. A documentação fotográfica provocou o que Pavis (2011) chama de alívio da memória do pesquisador. Esta sensação, ocorre segundo o autor, devido aos pontos de referência e de fixação que as imagens fornecem para uma descrição verbal das cenas, bem como as reações provocadas pelos palhaços nos espectadores. Neste sentido as fotografias foram “utilizadas na identificação dos espaços, dos objetos, da atitudes, de tudo que suporta ser fixado pelo olho da objetiva” (PAVIS, 2011, p. 37).

As únicas dificuldades que encontrei, em relação à observação das ações do Grupo, ocorreram devido à flexibilidade e contratempos em relação aos seus horários de trabalho. Nesse aspecto, várias vezes, o Grupo mudou os seus agendamentos ou mesmo, desmarcava seus encontros diante de outras demandas pessoais e profissionais. Esta oscilação dificultou, em vários momentos, minha participação.

2.5 Texto espetacular: entrevistando os integrantes do Trampulim

Como instrumento complementar aos registros da observação de campo, entrevistei os membros do Grupo, buscando uma cobertura com maior profundidade de determinados assuntos e acontecimentos registrados no campo.

Isto se revela útil porque, ao se propor estudar características culturais de determinada comunidade, o pesquisador pode estar interessado em

conhecer as crenças, os valores e as opiniões das pessoas, e, também, em perceber de que modo estes valores e crenças se expressam no cotidiano das pessoas, ou seja, na sua conduta ou comportamento diários, o que torna pertinente associar entrevistas à observação participante (FRASER; GODIM, 2004, p.146).

Nesse sentido, a entrevista apresenta um caráter informativo que, associada a outras técnicas, possibilita um aprofundamento de temas relevantes para o estudo realizado. Nesse aspecto, Szymanski (2002), ao reconhecer que o significado é construído na interação com o grupo pesquisado, aponta que a entrevista é uma forma de aprimorar a fidedignidade do estudo proposto.

Diante disso o objetivo inicial foi realizar a metodologia de grupo focal com todos integrantes do Grupo. No entanto, foi possível realizar este encontro apenas com 3 dos 5 membros. A escolha desta metodologia objetivou focar os processos realizados em grupo, privilegiando as interações; entretanto, sem deixar de lado as construções individuais dos indivíduos participantes da pesquisa (YUNES; SZYMANSKI, 2005).

O ambiente proporcionado pela organização do grupo focal permitiu a interação entre os membros do Grupo Trampulim. No decorrer da entrevista, as informações prestadas por um dos atores estimulava os demais a falar sobre o assunto, promovendo o debate, o que enriqueceu a qualidade das informações. Diante dessa situação, o fato de se encontrarem em grupo de iguais proporcionou segurança aos participantes para expressar suas opiniões, com respostas mais espontâneas e genuínas (GOMES, 2005).

Diante desta metodologia, a única dificuldade encontrada ocorreu diante da inviabilidade de realizar a entrevista com todos os integrantes do Grupo juntos devido a outras demandas individuais dos atores. Portanto, os integrantes priorizavam seus momentos coletivos para a realização de suas reuniões, treinamentos e ensaios.

A partir dessa dificuldade, utilizei a modalidade de entrevista por meio de grupo focal com Tiago Mafra, Rafael Protzner e Adriana Morales. Poliana Tuchia não pôde estar presente neste dia, o que fez com que eu marcasse um encontro para

realizar uma entrevista de maneira individual, utilizando as mesmas perguntas do roteiro produzido para o Grupo. Apenas a atriz Maria Milagros não foi entrevistada por ter se afastado do Grupo.

Apesar das turbulências e imprevistos, este percurso na realização das entrevistas permitiu a obtenção de informações importantes, imagens mais próximas da complexidade das situações, fenômenos e acontecimentos, exigindo de mim um maior cuidado e prudência nas análises (LAVILLE; DIONNE, 1999). Entrevistar Poliana separadamente proporcionou um tempo maior nas respostas. Diante desta explanação metodológica, em seguida, exponho como se deu esta experiência de pesquisa.

2.6 Quanto à experiência estética desta pesquisa

“De manera general, el valor estético emergente de la actividad científica se mezcla con otras construcciones culturales”⁶⁸ (CABALLERO, p. 72). Neste sentido, o encontro entre a arte e o trabalho acadêmico fez de mim um “homem rico, não no sentido material, único admissível para a economia política moderna, mas como ser social que se sente impelido a explicitar sua essência” (VÁZQUEZ, 2011, p.79). Para materializar essas forças essenciais, me lancei ao que “convencionou-se chamar uma certa escrita de 'acadêmica' e elegê-la como a forma prioritária e reconhecida de expressão dos estudos e pesquisas realizados nas universidades” (MACHADO, L., 2004, p.147).

Diante disso, recorri a Vázquez (2011, p.61) para falar da arte e do trabalho científico, atividades através das quais o homem fabrica “objetos que o expressam, que falam dele e por ele”. Estas atividades humanas se transformaram, nesta escrita, fábrico de um emaranhando de encontros e desencontros em caminhos percorridos numa investida acadêmica. Nesse contexto, procuro expressar

⁶⁸ “De maneira geral, o valor estético que surge da atividade científica se mescla com outras construções culturais” (tradução minha).

aqui as marcas da ciência, da ética, da estética e da política que compõem um fazer implicado e posicionado no mundo em que habitamos (MACEDO; DIMENSTEIN, 2009).

Operar por uma marca ética na escrita significa escutar e experimentar a diferença em nós, como elaboramos nossos textos. Imprimir uma marca estética reside na possibilidade de acionar processos inventivos tanto em termos do pensar quanto do expressar, no ato mesmo em que a produção dessa escrita se realiza, aprofundando as possibilidades de nos relacionarmos ética e politicamente com aquilo que estamos produzindo. Por fim, a marca política se coloca como a possibilidade que temos em nossas atividades de produção acadêmica de imprimir forças que rivalizem com aquelas que tentam manter a ilusória experiência de nós mesmos como uma verdade, negando, portanto, nossas possibilidades de diferenciação e alteridade (MACEDO; DIMENSTEIN, 2009, p.154).

Diante destas colocações, tornou-se impossível ocupar apenas os pretensos lugares da objetividade e da neutralidade cartesiana, foi necessário tentar produzir interferências (ou fissuras) em mim e, talvez, também no leitor (MACEDO; DIMENSTEIN, 2009). A busca por referências teóricas, bem como o estabelecimento de diálogo com estas, por meio da escrita, representou um difícil momento diante das minúcias científicas. Neste sentido, Machado (2004) expressa bem o que significa este trabalho:

Misturar leitura e escrita. Recorrer alternadamente as duas e “temperar uma por meio da outra”. Pois escrever demais cansa e as muitas leituras dispersam. Ir incessantemente de livro em livro, sem criar com as tantas leituras um corpo, nos coloca frente ao perigo de sermos apenas passageiros da dispersão (MACHADO, 2004, p.148).

Dessa forma, nesta escrita, as digressões disparadas foram produzidas através da sensação do jogo e da disputa em diversos âmbitos: o campo de pesquisa e seus sujeitos; a experiência artística; os professores e colegas do programa de Mestrado em Lazer; as exigências institucionais, bem como os processos de burocratização que avaliam e financiam as pós-graduações.

A condição de pesquisador envolveu também, a sensação da dualidade: aprendiz e produtor de conhecimento. O estado de aprendiz, como diz Velho (2006), não se deu somente através da relação com “mestres” acadêmicos, mas também juntamente aos “mestres” do campo de pesquisa. Diante desta condição, o humor frequentemente se estabeleceu, em maior ou menor escala, na interação entre o

pesquisador e a comunidade investigada (DRIESSEN, 2000).

Em um dos encontros com o Grupo, por exemplo, Poliana, “ao ver meu caderno de campo, soltou uma gargalhada dizendo que eu era ridículo, apontando para Adriana que simulou ter um revólver disparando em mim com um olhar malicioso. Achei o comentário *engraçado* e entrei no jogo registrando o momento” (Anotações do Caderno de Campo – ACC, outubro de 2011). Nestas circunstâncias, estabeleceu-se nas interações com o Grupo Trampulim, o que Driessen (2000) entende por relacionamento jocoso. Ampliando o conceito de Radcliffe-Brown (1940), indo além das relações de parentesco, Driessen (2000, p. 264) coloca a amizade e, até mesmo a “adoção” do pesquisador por parte da comunidade estudada, tornando-o um parente engraçado:

Este comportamento mostra um humor recíproco ou não recíproco, verbal ou não-verbal, que inclui a provocação, a piada, a troça, a zombaria, o insulto, o uso de termos obscenos, a retirada de objetos e brincadeiras grosseiras, frequentemente na presença de uma plateia.

Partindo da dimensão estética e seus condicionamentos sociais, outro aspecto desta experiência de pesquisa que, merece ser mencionado, diz respeito ao contexto de sua realização. Neste sentido, acredito que esta pesquisa apresente cicatrizes de uma crescente privatização da educação pública. Realizar uma dissertação sem bolsa de estudo foi uma tarefa árdua diante das exigências de rigor científico. A lógica acadêmica, cada vez mais, é condicionada aos critérios de produção capitalista para o recebimento de recursos, desta forma, a ciência é focada no produto e não no processo.

A avaliação do trabalho universitário pelas agências de fomento à pesquisa, como CAPES e CNPq, é tomada como base para o financiamento de projetos e pesquisas e tem conformado em grande medida o trabalho intelectual, crescentemente refém de uma lógica produtivista, que valoriza muito mais os produtos, sobretudo publicações, do que os processos e a qualidade propriamente dita do trabalho desenvolvido na universidade (PAULA, 2012, p. 52).

As políticas para a educação superior têm produzido uma nova feição para a profissão acadêmica. O produtivismo na universidade pública é protagonista de uma situação em que a intensificação e precarização das condições de trabalho nas universidades produzem, também, “um processo de alienação e subtração dos

desejos e interesses acadêmicos e pessoais em função de exigências externas ao trabalho intelectual” (PAULA, 2012, p. 52).

Outro aspecto na realização desta pesquisa que deve ser mencionado se liga às questões artísticas. Neste sentido, este estudo proporcionou o desenvolvimento da minha sensibilidade estética. A aproximação com o mundo artístico, possibilitou perceber a expressão humana que estes atores imprimiram na figura do palhaço enquanto profissão. Neste sentido, tentei seguir os passos de Brecht (1978, p. 50) ao colocar a ciência a serviço do teatro: “A arte e a ciência atuam de maneiras muito diferentes, não nego. No entanto, devo confessar, por muito que fira a sensibilidade de alguns, que não me é possível subsistir como artista sem me servir da ciência”.

Após estas abordagens relacionadas a aproximação com a temática e todas as implicações para a realização da pesquisa, no próximo capítulo, apresento a arte dos atores do Grupo Trampulim acreditando que a “estética não trata de conceitualizar essa obra artística única e irrepetível, mas sim, o fenômeno humano específico que chamamos de arte, fenômeno dado historicamente, que se particulariza em todo um acervo de criações particulares (VÁZQUEZ, 2011, p. 101). Neste sentido, o valor estético, não decorre da definição de uma forma acabada, mas de um processo exotópico, da minha relação com o outro, dos reflexos provocados pelo olhar diante das ações dos indivíduos do Grupo Trampulim (GEGE, 2010).

O excedente da minha visão contém em germe a forma acabada do outro, cujo desabrochar requer que eu lhe complete o horizonte sem lhe tirar a originalidade. Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele; devo emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe, mediante o excedente de minha visão, de meu saber, de meu desejo e de meu sentimento (BAKHTIN, 2000, p. 45).

3 JOGANDO NO TRAMPULIM: um teste de sobrevivência

O homem não terminou sua evolução; se ele quer sobreviver, precisa adaptar-se...e rir.

Georges Minois

No presente capítulo, exponho minhas reflexões, de forma elaborada, a respeito das ações do Grupo Trampulim. Desta forma, a partir do plano artístico tento reorganizar os elementos relacionados à vida do Grupo de modo a compor meus olhares. Neste sentido, tentei ordenar a voz social destes atores, diante das suas estratégias de *sobrevivência* através da arte como profissão. Diante dos condicionamentos sociais, econômicos adentro os aspectos culturais que configuraram estes palhaços bem como o *jogo* que praticam com seus espectadores. A partir destas breves consideração no próximo item inicio meu *ato estético*⁶⁹.

3.1 A arte da sobrevivência

Antes de tratar da arte criada pelos indivíduos do Grupo Trampulim, faz-se necessário ressaltar o contexto em que estes artistas produziram seu trabalho até a realização deste estudo. Neste primeiro momento, então, torna-se importante destacar que, embora “desde o século XIX, do ponto de vista teórico, já se saiba que, para o mercado, só é arte aquilo que se submete às suas regras – isto é, aquilo que se transforma em mercadoria –, entre nós é muito recente esta constatação na prática” (COSTA, 2007, p. 19). Este atraso de percepção se deu, principalmente, devido ao subdesenvolvimento do mercado artístico em países como Brasil, um mercado que sempre esteve em estreita dependência das ações políticas e econômicas estatais⁷⁰ (COSTA, 2007).

⁶⁹ “O ato estético é a valorização, a reflexão elaborada, portanto, com acabamento – e não necessariamente acabada – acerca da ação ética realizada pelo sujeito” (GEGE, 2010, sp.).

⁷⁰ Em 28 de maio de 1810 foi decretada a edificação D. João VI, inaugurado (OLIVEIRA,

No cenário atual, diante do neoliberalismo, a crise do Estado de bem estar social tem provocado a mercantilização das relações. Neste aspecto, é notório que o capitalismo integrou a produção artística na esfera da produção material, sujeitando-a às suas leis. Mesmo diante desta cooptação, o Capital não se impôs plenamente ou em larga escala, ou seja, ainda que condicionada economicamente, a arte goza de uma certa autonomia relativa que direciona seu conteúdo e forma. Portanto, a arte destes palhaços, assim como qualquer outra arte, encontra-se em unidade dialética com as necessidades humanas. Estas necessidades podem ser naturais como a fome, o sexo, etc., ou necessidades novas, criadas pelo ser humano, na trajetória de seu desenvolvimento social, como a necessidade estética.

[A arte] Acha-se, como toda liberdade concreta, numa unidade dialética com a necessidade; isto é, não implica dependência absoluta, já que isto tornaria impossível a liberdade de criação do artista, nem tampouco em independência total, que só pode existir de um modo imaginário e ideal, mas não na atividade real, concreta, do sujeito concreto que é o artista, que faz parte de um mundo humano determinado e, portanto, acha-se condicionado histórica, social, cultural e ideologicamente (VÁZQUEZ, 2011, p. 195).

Diante das necessidades e condicionamentos, o desejo dos indivíduos do Grupo Trampulim, em divertir as pessoas, transformou-se num trabalho artístico, ou seja, configurou-se num “trabalho concreto e, como tal, produz um valor de uso: satisfaz uma necessidade humana (de expressão, afirmação e comunicação através da forma dada a um conteúdo e a uma matéria num objeto concreto-sensível⁷¹)” (VÁZQUEZ, 2011, p. 60). A necessidade de expressão da complexidade humana em um objeto estético, neste caso o palhaço, é perceptível nestes atores. Assim, o riso que, segundo Bergson (1983) é uma característica exclusivamente humana, tornou-se uma das finalidades destes sujeitos:

[...] essa necessidade que eu tenho de fazer esse jogo do palhaço, de ir ao público de causar o riso, de causar essas reações no público, de me comunicar, de troca (Tiago Mafra)

[...] Eu escolhi trabalhar com o teatro, com o palhaço.[...] existe uma vontade de trabalhar com isso, uma vontade artística, uma vontade de fazer isso porque não é simplesmente colocar um nariz e pintar a cara de um jeito que você vai poder sair por aí falando que é palhaço. Tem um trabalho mais profundo, mais transformador, muito mais que tudo isso [...] (Rafael

2008).

71 Categoria marxista para designar a expressão da realidade sem qualquer tipo de análise.

Protzner).

[...] quando eu penso em palhaço, eu sou obrigado a pensar no riso mesmo, nesse lazer mesmo de transformar, sempre alguma coisa com o riso, pode ser uma gargalhada, um riso pequeno, mas tem que tá ligada ao riso. Se não tem riso, não tem palhaço.[...] Para mim, se o público não faz hahaha, não é palhaço... pelo menos não foi bom... Vocês concordam comigo? (Rafael Protzner)⁷².

A escolha destas pessoas, em trabalhar atuando como palhaços, fez com que houvesse uma transição do amadorismo ao profissionalismo. Enquanto amantes da arte, permaneciam à margem das exigências do respectivo mercado. Com a profissionalização, escolheram o caminho, no qual, diversos artistas vivem exercendo sua atividade criadora, não somente diante das suas necessidades espirituais⁷³, mas também, em função do mercado constituído.

Quando o artista cria pela necessidade de subsistir e, por conseguinte, para o mercado, já não cria propriamente para si, mas para outro, porém para outro com o qual se acha em relação de exterioridade semelhante à que mantém o operário com o capitalista (VÁZQUEZ, 2011, p.196).

O apontamento acima mostra que este tipo de processo gera alienação, quando o trabalho artístico sucumbe diante das exigências do Capital, as quais afetam, em certas ocasiões, tanto a forma quanto o conteúdo artístico. Além disso, a alienação ocorre através da exploração do artista, por parte de alguns empresários que conseguem valores muitas vezes maiores do que as quantias investidas. Diante dessa relação socioeconômica, estes atores não encontraram outra alternativa, a não ser se submeterem aos assédios do sistema capitalista. Todavia, mesmo sob o capitalismo, os artistas do Grupo Trampulim buscam fugir à alienação, “porque uma arte alienada é a própria negação da arte” (VÁZQUEZ, 2011, p.82).

Contudo, as necessidades humanas naturais, bem como as necessidades de criação destes artistas, acharam-se em indissolúvel relação. Para poderem trabalhar com a diversão através do riso, tiveram que se adaptar à dinâmica capitalista e sua imposição de uma estrutura de trabalho que, segundo Carreira (2010, p. 2) mais se assemelha a uma empresa do que “ao antigo modelo do grupo

72 Entrevista de Rafael Protzner.

73 Expressão da subjetividade, das “forças humanas essenciais, entendidas como próprias de um indivíduo que é, por essência, um ser social” (VÁZQUEZ, 2011, p. 48).

amador, ou semi-amador, ou de um grupo independente como os dos anos 60”:

[...] quando comecei a trabalhar com arte, o que mais me aterrorizava era ver a quantidade de artistas, profissionais capacitados, com todo o *know how* passando fome e acho que até esse medo foi o que me fez pensar como empreendedora. Eu quero viver de arte, mas quero viver dignamente, quero ter família, assumir minhas responsabilidades. Eu acho cruel e isso moveu o Trampulim a buscar a profissionalização, a montar uma equipe, a ter uma sede, a ter uma advogada, com duas produtoras, uma economista. Se eu quero me profissionalizar, eu também tenho que me adequar a esse mercado. Hoje, eu me considero privilegiada de ter conseguido dar essa estrutura ao grupo. Eu acredito nisso tudo, a competência artística e a competência desse bastidor organizacional (Adriana Morales).

Diante da urgência de *sobreviver*, o modelo de *teatro de grupo*⁷⁴ foi adotado por estes atores. A necessidade de se adequar aos meios de produção artística do sistema capitalista fez com que estes atores se inserissem na lógica da administração. Neste aspecto, Carreira (2010) aponta que os grupos teatrais, cada vez mais, disciplinam suas práticas a partir dos preceitos do *marketing*.

O uso dos mecanismos tais como leis de incentivo à cultura e editais constituem hoje alternativas quase únicas no nosso panorama. [...] os grupos, obrigados a fazerem uso destes instrumentos, se vêm comprometidos com uma trama complexa. O dilema fundamental é que as empresas e os agentes financiadores (FUNARTE, Prefeituras, etc.) através de suas comissões de seleção terminam por estabelecer os parâmetros que permitem acesso aos recursos e assim condicionam a elaboração de projetos (CARREIRA, 2010, p. 3).

Nesse sentido, o Estado, enquanto gestor dos interesses dos grandes empresários, impõe uma série de regras que, acabam filtrando os grupos teatrais mais organizados diante da lógica do Capital. Percebendo este panorama para a distribuição de recursos, o Grupo Trampulim demonstrou saber jogar com tais regras:

[...] a gente acaba se adequando porque a gente tem que sobreviver, a gente aprende a fazer projeto, a gente se adequa, a gente faz nos moldes que o edital pede. A gente faz um espetáculo, noh, vai ser caro demais. A gente pensa nisso, ele vai poder circular, o tamanho do cenário, os equipamentos técnicos que eu preciso, a gente pensa nessa forma de organizar porque, afinal, a gente quer apresentar (Tiago Mafra).

74 “Desde os anos 80, a expressão teatro de grupo começou a circular de forma insistente no ambiente teatral brasileiro fazendo-se, uma década depois, uma ideia comum que sempre aparece vinculada a um teatro alternativo. A referência ao teatro de grupo, movimento que surgiu no processo de democratização do final do século XX, criou o que hoje podemos chamar um campo específico dentro do fazer teatral nacional, que tem vasos comunicantes com movimentos similares na América Latina” (CARREIRA, 2010, p. 1).

Ao tratar dos meios de produção artística, os integrantes apresentaram um discurso crítico, reconhecendo a escassez de políticas públicas para um financiamento permanente da atividade teatral. Segundo Carreira (2010), esta discussão tem sido recorrente em diversos grupos teatrais. A quantidade de grupos que hoje lutam pelo direito à existência é um indício do encolhimento do mercado de trabalho (fenômeno global), inclusive na indústria cultural (COSTA, 2007).

[...] eu acho que o Estado está longe de dar conta, menos por capacidade e mais pelo sistema mesmo porque a arte é vista muito como, não é necessidade básica, nós não precisamos dela pra viver. Se você pensar, a gente precisa comer pra viver, de ter roupa, de saúde, mas a arte... Tanto que na crise a primeira coisa a ser cortada é a arte. Eu acho que tem um problema que é essa forma como se organizam as leis, elas estão muito mais pra leis de incentivo pra isenção fiscal do que para leis de incentivo à cultura. Porque, na verdade, dão grandes incentivos para as empresas fazerem a política cultural do país. Cada empresa faz o que quer (Tiago Mafra).

A fala acima ilustra que, de modo geral, “essas leis permitem que a atividade cultural (criação e circulação de obras, serviços, ações na área de patrimônio, memória, divulgação etc.) seja paga com dinheiro público seguindo critérios e interesses privados” (KINAS, 2010, p. 2). Nesta relação com os órgãos de fomento, existem contrapartidas que os grupos devem realizar para receber o financiamento. Neste aspecto, coube questionar quanto aos argumentos que o Grupo apresentou, no que se refere ao papel social das propostas de financiamento, em seus projetos artísticos. Desta forma, indagou-se o seguinte: Que listagens de contrapartidas foram oferecidas, e se estas foram feitas, constituem elementos fundamentais para a vida do Grupo e de seus processos de criação? Ou seguem as expectativas do agente financiador esperando a disponibilização de recursos para seus projetos?

Tudo tem essa contrapartida, mesmo o patrocínio. A gente tá inserido nesse mundo aí, a gente tá pagando uma contrapartida, um preço. Então, o patrocínio de grupo, a grosso modo, por exemplo, [...] te pede um espetáculo a cada dois anos e em contrapartida você tem que fazer isso e isso... Você vai fazer o espetáculo do seu jeito, não vou falar um “a” da sua linguagem, mas você vai me dar um espetáculo em tal lugar, gratuito, não sei o quê... (Rafael Protzner).

Nesta fala, percebe-se a inevitabilidade diante das relações com o

mercado. Os empresários, pensando no lucro, negociam a arte sempre pensando em extrair o que for possível do artista, pois, o valor do produto artístico, neste momento, perde sua significação humana. Convertida em mercadoria, o valor de troca da arte está “sujeito às leis da oferta e da procura que imperam no mercado; nesse sentido, expressa certas relações sociais particulares, características da produção mercantil em sua fase capitalista” (VÁZQUEZ, 2010, p.83).

Os mecanismos estatais de incentivo financeiro, em sua grande maioria⁷⁵, se dão através do parco investimento, em atividades artísticas e culturais, das quantias poupadas por meio da isenção fiscal. Ao invés de serem incentivados a investir dinheiro próprio na arte, os empresários se apoderam da verba⁷⁶ pública, aplicando valores que são insuficientes nessas atividades. Além disso, os empresários não apenas divulgam suas marcas, produtos ou serviços, mas conseguem lucros significativos, utilizando dinheiro público.

As empresas aparecem como doadoras de dinheiro – que, na verdade, não lhes pertence –, e acabam definindo uma parte considerável da atividade cultural do país. Este mecanismo de estímulo à criação, mas também de transferência de recursos, foi mais um achado genial das elites locais, adaptando o espírito liberal-conservador⁷⁷ dos anos 1980 e 1990 aos nossos tristes trópicos (KINAS, 2010, p.3).

Diante destas formas de subsídio artístico, Costa (2007) teceu comentários no sentido de tentar apagar ilusões sobre a função do Estado no sistema capitalista. Para a autora, a liquidação dos órgãos federais, voltados para a arte e a cultura, por parte do presidente Fernando Collor de Melo, fez com que a era do totalitarismo do mercado nas artes fosse inaugurada no Brasil, no ano de 1990.

⁷⁵ Existem leis de fomento que direcionam recursos público, no entanto, em Belo Horizonte, para receber estes recursos a pessoa jurídica não deve ter fins lucrativos. Os aportes são recebidos dotação orçamentária e não têm percentual definido, o que pode fazer com que os valores oscilem.

⁷⁶ Como exemplo dos aportes investidos na cultura de modo geral, “calcula-se que cerca de 17 bilhões de reais foram utilizados somente através da Lei Rouanet, desde sua implementação, destes apenas 1 bilhão foi de investimentos privados” (KINAS, 2010, p. 3).

⁷⁷ “O tandem Thatcher-Reagan foi apenas a face mais visível deste fenômeno, que expressava um movimento amplo de crescimento e afirmação das grandes corporações transnacionais e das ideologias que as acompanhavam. A livre circulação de capitais era um dos seus dogmas. Um nome para estas ideologias, além de neoliberalismo, é globalização ou mundialização.[...] Para além do casal Ronald e Margareth, outros nomes merecem destaque na foto de família do conservadorismo *fin-de-siècle*, nela a América Latina representou uma espécie de vanguarda do atraso: Pinochet (Chile), Fujimori (Peru), Menen (Argentina), Salinas e Zedillo (México), Andrés Pérez (Venezuela) e Collor e FHC (Brasil) [incluo aqui também Lula e Dilma Rousseff]” (KINAS, 2010, p. 2) .

Por totalitarismo quero dizer que estão excluídas, banidas, desqualificadas etc. etc., todas as formas de arte e cultura que não se submetam ao imperativo de se transformar em mercadoria e todos os produtores culturais que não assumam a função de empreendedores. É como se tivesse sido decretado que não há vida fora do mercado, mesmo o informal, que também é mercado, é bom não esquecer (COSTA, 2007, p. 20).

Os ideais, que colocam a inevitabilidade dos artistas quanto à dependência perante o mercado, foram reproduzidos tanto por defensores, quanto por beneficiários do Capital que, fortalecem, concreta e ideologicamente, a ausência do Estado diante das necessidades humanas. Este totalitarismo está exemplificado nas palavras abaixo:

Artistas e produtores culturais necessitam urgentemente ver-se como entes pertencentes a um mercado. Sim, um mercado de arte, de cultura, de entretenimento e de trabalho. E um mercado altamente competitivo, no qual o amadorismo é punido com o pior dos esquecimentos – a morte. Uma visão de negócios, no puro sentido do termo (de não-ócio) e de empreendedorismo precisa ser posta em prática por profissionais que se estabeleçam no entorno do artista. Para praticar competentemente um *marketing* cultural de agente (MACHADO NETO, 2004, sp.).

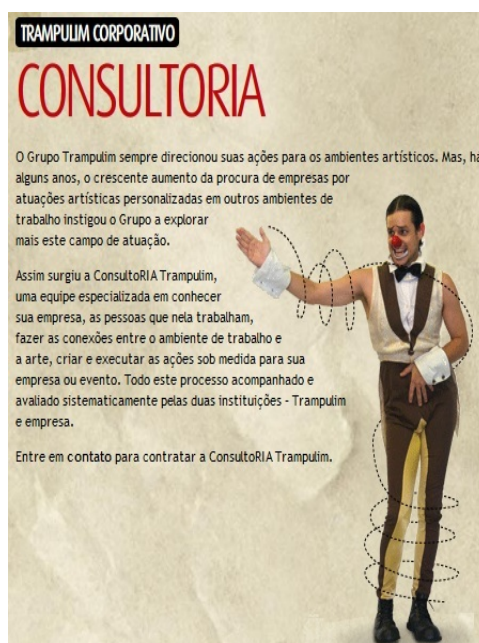
De acordo com Costa (2007), o gerenciamento dos interesses do Capital, por parte do Estado, não representa uma situação extraordinária. As leis de incentivo fiscal configuram uma “expressão cultural de um processo político em que, por meio da renúncia fiscal, o Estado declara oficialmente que, a partir de agora, o Capital passa a definir diretamente que tipo de arte interessa ao país” (COSTA, 2007, p. 21). Neste sentido, a competitividade é a regra colocada entre a categoria de trabalhadores da arte, e isto é algo que preocupou o Grupo:

Inclusive, uma pauta interna do Grupo é como conseguir essa articulação entre a sua sobrevivência e a sobrevivência da classe. Um caminho muito difícil. Como conseguir essa articulação maior, estar envolvido, fazer parte dos grupos. Sair do seu umbigo em prol do todo é um desafio. Porque você não dá conta, em 24 horas do dia, do seu próprio umbigo, né, da sua sobrevivência e isso exige encontro, discussões, muita gente envolvida, morosidade nas decisões. Então, eu acho que é um desafio pros artistas porque essa rede ta se fortalecendo (Adriana Morales).

Nesta busca pela sobrevivência, perante a insuficiência estatal, o Grupo Trampulim criou suas próprias estratégias de ajuste às exigências do sistema capitalista. Diante das condições de produção artística, os integrantes perceberam outra forma de relacionar com o mercado. Explorando a capacidade expressiva do

palhaço, o Grupo Trampulim começou a realizar ações semelhantes às do teatro empresarial, gerando apresentações encomendadas por instituições com fins lucrativos, entre outras. Desta forma, ao negar parte da dimensão criadora, satisfazendo necessidades exteriores às suas, o Grupo atribuiu à sua arte, a condição de mercadoria. Isto é, suas apresentações se transmutaram em objetos de compra e venda. Contraditoriamente, esta foi a estratégia que o Grupo encontrou para tentar superar o processo de alienação artística que o mercado impõe.

De acordo com Vázquez (2011, p. 196), para alcançar a liberdade artística, torna-se necessário se relacionar com todo o condicionamento para que se possa superá-lo “(conquista do universal humano a partir do condicionamento histórico, social, de classe, ou nacional; domínio do material, transfiguração da realidade de que parte, etc.)”, afirmando, assim, a condição de artista. Diante disso, a necessidade de buscar uma aproximação com os setores que absorvem a mercadoria cultural fez com que, o *marketing* se tornasse ferramenta indispensável à sobrevivência do Grupo, como é possível perceber parte destas estratégias em seu *site*⁷⁸:



TRAMPULIM CORPORATIVO

CONSULTORIA

O Grupo Trampulim sempre direcionou suas ações para os ambientes artísticos. Mas, há alguns anos, o crescente aumento da procura de empresas por atuações artísticas personalizadas em outros ambientes de trabalho instigou o Grupo a explorar mais este campo de atuação.

Assim surgiu a Consultoria Trampulim, uma equipe especializada em conhecer sua empresa, as pessoas que nela trabalham, fazer as conexões entre o ambiente de trabalho e a arte, criar e executar as ações sob medida para sua empresa ou evento. Todo este processo acompanhado e avaliado sistematicamente pelas duas instituições - Trampulim e empresa.

Entre em contato para contratar a Consultoria Trampulim.

Figura 2 – Divulgação do trabalho corporativo.
Fonte: Grupo Trampulim, 2012.

78 http://trampulim.com.br/corporativo_consultoria.php

Diante desta figura, é possível perceber a venda como estratégia de *sobrevivência*. “Vender significa para os grupos construir estratégias amplas de relação com empresas e com órgãos de fomento, através de instrumentos diversos” (CARREIRA, 2010, p.2). Ao se enveredar pelo nicho do teatro empresarial, o Grupo percebeu a crescente demanda, por parte de empresas, de atuações artísticas personalizadas. É possível perceber nas falas destes atores a importância desta relação direta com o mercado:

[...] com o passar dos anos começou a ter uma demanda do meio corporativo pelo trabalho do grupo. Então, estrategicamente também como uma forma de sobrevivência e uma forma de atuação em um meio que não seja a rua a praça o picadeiro, mas a possibilidade de levar o palhaço e a linguagem do palhaço para outras instituições.[...] (Adriana Morales).

[...] a gente abriu uma frente corporativa muito forte. O que é muito legal também, porque, na maioria das vezes, a gente usa o trabalho que a gente já tem para fazer esses trabalhos corporativos. Então, aquilo não deixa de ser artístico. [...] Então, a gente não vive só de lei de incentivo. E acho que o grupo que vive só de lei de incentivo tá fadado a ser escravo, isso é delicado (Poliana Tuchia).

[...] em 2008, foi criado um espetáculo com esse intuito, também, um espetáculo que surpreendeu o meio corporativo. Ele é apresentado tanto em meios corporativos quanto em festivais, em projetos, a gente consegue fazer como entretenimento porque é um espetáculo musical [“Pratubatê”], que fala de jogo musical e é um espetáculo que a gente viu que tem um lugar no mercado, onde tá o dinheiro, sem ser projetos. As empresas [...] que pagam 7 mil, 10 mil reais por uma intervenção de um grupo artístico, ninguém mais paga isso, a não ser que você esteja atrelado a algum projeto de alguma lei e tal. Tem esse pensamento racional (Adriana Morales).

Ao entrevistar e acompanhar as ações destes atores, percebi que os limites entre a empresa Trampulim e seu projeto artístico estreitaram-se de maneira extrema. Logo, é perceptível no depoimento de Rafael Protzner, a afirmação da identidade do Trampulim: “Quando eu vou montar uma coisa específica para uma empresa, aquilo vai me influenciar sim, nessa estética. Talvez, também, a minha estética influencie mais aquele meio do que o meio à minha estética”. De acordo com Carreira (2010), algumas características aparecem de forma insistente quando se pensa em projetos grupais da atualidade. Ainda segundo o autor, estas características remetem à associação entre projetos de criação cênica, a articulação de práticas pedagógicas, a referência na coletividade como mecanismo de

autonomia, identidade e resistência, e sobretudo a consciência de que o projeto se distingue de outros empreendimentos coletivos pois busca um determinado lugar (CARREIRA, 2010). Neste aspecto, a fala abaixo ilustra um pouco esta busca por identidade artística:

eu acho que é assim, tem duas coisas uma coisa é a questão corporativa, dentro do projeto corporativo do Trampulim, a gente ensina o quê a empresa manda a gente ensinar. Tipo assim, a gente vai fazer uma SIPAT⁷⁹ sobre espaços confinados. A gente vai ensinar como lidar com espaços confinados. Às vezes a gente faz isso reforçando o errado, brincando com o errado. Brincando com o errado. Dentro do processo corporativo de coisas específicas. Contratado para falar sobre empreendedorismo. Isso é uma coisa. Dentro das nossas performances corporativas existe o ensino e ele é específico, depende do que a empresa pede pra gente. Dentro das nossas apresentações artísticas pro grande público, pensando nos últimos espetáculos, eu acho que fica muito notável o trabalho em equipe, a união de forças, a quebra de preconceito, a paz, [...] superar limite, com desafio, acho que tem haver com isso (Poliana Tuchia).

Diante destas considerações, no próximo item, me aproximarei da arte dos palhaços do Grupo Trampulim, tentando delinear os valores estéticos que estes indivíduos imprimem em seu fazer artístico. Como fio condutor me apoiarei na tese de que o produto artístico é uma totalidade única e irrepetível, na qual tão somente por meio da abstração pode-se analisar sua forma e conteúdo (VÁZQUEZ, 2011).

3.2 Construindo o Palhaço

Para o surgimento destes palhaços, a liberdade de criação dos artistas do Grupo Trampulim mostrou-se complexa ao se ligar a aspectos como: condicionamento social; espiritual; ideológico; tipo e nível de relação com a realidade; grau de conhecimento e “domínio” do material e dos meios ou instrumentos de expressão; e tradições artísticas nacionais.

No intuito de abordar o produto artístico destes atores, considero como palhaço a expressão de um personagem-tipo que trabalha com a síntese entre o

⁷⁹ Sigla para designar um evento obrigatório, segundo a legislação trabalhista, para realizar a Semana Interna de Prevenção de Acidentes do Trabalho nas empresas brasileiras.

legado cômico popular das máscaras da *commedia dell'Arte* e a subjetivação própria de cada ator que, atribui a esta figura, seus traços psicológicos e físicos (PANTANO, 2001).

A construção da personagem, assim, obedece a um determinado perfil individual, que se apóia (*sic*) nas características corporais do ator e em sua própria subjetividade. Mas, para alcançar o estatuto da personagem, o ator procura adequar suas matrizes internas às características tipológicas do palhaço, oriundas da tradição da bufonaria. A síntese desses universos distintos propicia a expressão de uma subjetividade por meio de um tipo cômico aparentemente imutável. Isso confere ao palhaço um grau de universalidade que se manifesta de forma única. Ou seja, ele é, concomitantemente, único e universal. Assim, ele materializa no corpo, na indumentária, nos gestos, na maquiagem e na voz os perfis subjetivos e psicológicos que fundamentam sua personagem. Obviamente, não se trata daquela psicologia profunda que caracteriza o teatro dramático de cunho psicológico (BOLOGNESI, 2001, p 109).

A dimensão criadora dos sujeitos do Grupo Trampulim, desde seu início, encontrou espaços de formação onde a dinâmica capitalista, tanto arrefeceu o espírito grotesco do palhaço quanto produziu novas formas de subversão. A construção dos palhaços, por parte dos integrantes do Grupo Trampulim, foi oriunda, principalmente, da aproximação das matrizes circenses escolares e acadêmico-teatrais relacionadas à pesquisa de Jacques Lecoq. Diante desta constituição, foi possível perceber contrastes relacionados na atuação destes palhaços.

A necessidade humana de criar, levou boa parte do Grupo a encontrar formas de expressão por meio do palhaço, num contexto em que as relações entre arte e sociedade não estão dadas de uma vez por todas; são relações históricas e, portanto complexas. O processo de formação acrobática vivido na Spasso Escola Popular de Circo, proporcionou, inicialmente, a construção do corpo circense brasileiro baseado na mandinga⁸⁰ e nas acrobacias da capoeira, assim também como no axé⁸¹ do Maracatu de Baque Virado.

Eu fazia capoeira no circo. E aí, eu acabei fazendo circo, [...] especificamente aéreos[...]. Eu fiquei de 98 à 2003 dentro da Spasso fazendo essa formação de aéreos, sem ligação com palhaço ou teatro. A única ligação que eu tinha eram as aulas que eu tinha dentro da Spasso, de música, de teatro. A música veio paralelamente a isso. Em 99 o Lenis chegou na Spasso para dar uma oficina de Maracatu com o Baque Bolado.

80 Mandinga é a encenação, o engodo, a enganação, que faz o oponente pensar que o capoeirista vai dar um golpe, mas na realidade refuga ou executa um outro.

81 Àse, termo do idioma africano ,yoruba, com o significado de "energia", "poder", "força".

Eu comecei a fazer música dentro do circo e eu tinha aula de capoeira no meu curso de formação. Capoeira dentro do circo, música dentro do circo e acrobacia aérea e dança dentro do circo (Poliana Tuchia).

A necessidade de formação teatral trouxe então, a pedagogia de Jacques Lecoq relacionada “a busca do próprio *clown*”. Esta aproximação com as ideias de Lecoq (2010), aconteceu no ano de 2001, no qual Adriana Morales e Tiago Mafra participaram da oficina realizada por Advane Néia⁸², como se observa na ilustração abaixo:



Figura 3 - Oficina ministrada por Advane Néia.
Fonte: Evandro Heringer, 2001.

A influência de Lecoq (2010) continuaria, através da colaboração Advane Néia e Rodrigo Robleño, no espetáculo "Cordão do Riso". Diante dos ideais do *clown*, "Cordão do Riso" teve o intuito de responder à necessidade de interação com o público utilizando a linguagem do palhaço (TUCHIA, 2008). Além disso, o trabalho de Sue Morrison, tem estreita ligação com os ideais de Lecoq, uma vez que Richard Pochinko desenvolveu seus trabalhos a partir do trabalho deste diretor francês.

Em minhas experiências, a partir dos cursos ministrados para o aprendizado do *clown*, observei uma mesma base de pesquisa acerca das técnicas

⁸² Em 1989, Carlos Simioni, ator do Lume Teatro, a convidou para fazer parte do "Retiro de Clown do Lume".

de atuação. Conduzido pelo *Monsieur Loyal*⁸³, o ator deve ser o mais sincero possível, na tentativa de interpretar verdadeiramente sua pessoa, sendo um *clown* - e não interpretando um. Diante do *Monsieur Loyal*, o candidato a palhaço nunca deve se defender e sim mostrar suas fraquezas. Não obstante, o ridículo de cada ator deve ser explorado a partir das fraquezas pessoais, desta forma, o ator ou a atriz são subjugados para ter alguma força teatral. Nesse sentido, Bolognesi (2006, p.17) acredita que esta metodologia promove um afastamento da essência grotesca do palhaço:

Tal como as máscaras *dell'Arte*, o palhaço, através da encenação e da dramaturgia contemporâneas, está passando por processo similar de enquadramento "civilizatório", isto é, modelando-se às características dominantes da cena atual, arrefecendo os impulsos corporais da fome e do sexo e enaltecendo o jogo do espírito.

Esteticamente, acredito que a metodologia de Lecoq (2010), ao tentar abolir a representação de algum papel, buscando, de maneira muito psicológica, a inocência que está dentro do ator, e que se manifesta por ocasião do fiasco, e do fracasso de sua apresentação, reforce o processo de domesticação que o palhaço é submetido. Para este autor, o *clown* não precisa de conflitos; ele está permanentemente em conflito, especialmente consigo mesmo. Portanto, na opinião de Lecoq (2010), o conflito, que antes remetia às ordens do social e do psicológico, torna-se desnecessário, "em outras palavras, esse processo internaliza, no dominado, a voz do dominador. O corpo está definitivamente controlado pelo privilégio da ilusão dos atos do pensamento e da poesia, próprios do espírito" (BOLOGNESI, 2006, p. 22). Diante desses apontamentos, foi perceptível, na opinião dos atores, a maneira de conceituar ideologicamente o palhaço:

Pra mim é muito claro. Definitivamente, palhaço não é personagem, não são as mesmas coisas. De todas as experiências que eu tive, o que eu elegi pra mim, o que eu gosto de falar é que eu descobri que o palhaço, a diferença dele pro personagem, pra mim, isso é bem pessoal, é que o palhaço sou eu e todos os meus lados. É a utilização da minha essência em todos os meus lados, dos bonitos, dos feios, da alegria, do fracasso, do medo, da esperança, usados cenicamente (Adriana Morales).

83 "Nos exercícios de formação do *clown* o *Monsieur Loyal* representa o dono do circo, figura que faz uma série de audições e constantemente humilha o palhaço a fim de que este consiga extrair comicidade de suas próprias fragilidades" (SCALARI, 2011, p. 3).

Nesse sentido, a verdade do ator é protegida pelo nariz vermelho, que segundo Lecoq (2010) é a menor máscara do mundo, objeto que permite tirar do indivíduo sua ingenuidade e sua fragilidade. “Quanto menos se defender e tentar representar um personagem, mais o ator se deixará surpreender por suas próprias fraquezas, mais seu *clown* aparecerá com força” (LECOQ, 2010, p. 214). Reforçando este afastamento social, puramente ideológico, Lecoq (2010) nos diz que, esse disfarce de si mesmo libera os atores das suas máscaras sociais. Neste sentido, o depoimento de Rafael Protzner é a expressão da ideologia de Lecoq:

A gente pensa que a máscara vai te esconder ou que você vai entrar numa outra persona, que vai ser possuído. Totalmente o contrário, ela vai ser muito mais reveladora. É um encontro com você mesmo. Eu tenho lá em casa as minhas roupas que eu separo que são minhas assim. Questão de espaço físico elas ficam próximas das minhas roupas mesmo. Eu já me peguei usando as roupas do figurino e o figurino usando as roupas da minha vida. A matéria prima é a gente mesmo, nossa existência no planeta Terra.

No processo do segundo Experimento, a gente passou por uma coisa legal de falar dessa coisa. Por exemplo, a Popó [Poliana Tuchia] tava fazendo uma cena em que, naquele afã, ela não concordava daquilo que tava acontecendo, ela não gostava. “Não to gostando”. E ali, calhou desse comentário da Poliana cair perfeitamente na cena. E mal sabia ela que ela já estava ali. Uma vez observou a Alice Viveiros de Castro, autora de Elogio da Bobagem, a gente tava numa oficina, ela fala que a oficina dela é um método confuso em que tudo ta acontecendo ao mesmo tempo e a gente que não percebe. E aí, nessa preparação do numero, estavam os quatro palhaços sem a máscara, os quatro atores, discutindo, “você que entra”, “você que ta errado”... Já tava acontecendo a cena. É difícil separar. A gente ta em cima de um muro muito fino e em desequilíbrio. Quase não dá pra perceber.

Os ideais da metodologia Lecoq (2010), estão expressos nas palavras acima, demonstrando um afastamento ideológico do palhaço em relação à sua dimensão social. Ao colocar o foco das ações deste tipo cômico apenas no indivíduo, Lecoq (2010) afasta também, o espectador de sua dimensão social. Neste sentido, é notório, na fala acima, a reprodução, ao menos ideologicamente, do individualismo provocado pelo naturalismo psicológico difundido pelo autor francês.

O naturalismo psicológico foi o provocador da identificação⁸⁴ entre personagem e público, querendo, com isso, selar o seu valor ideológico, com vistas à hegemonia burguesa. O horizonte dessa aproximação,

84 “Processo de ilusão do espectador que imagina ser a personagem representada (ou do ator que entre totalmente “na pele” da personagem)” (PAVIS, 2003, p. 200).

portanto, vincula-se ao ideário do individualismo, do indivíduo psicologicamente cindido, para despertar, por empatia, a identificação do conflito burguês como sendo universal (BOLOGNESI, 2002, p. 75).

Apesar desta subjetivação extremada, as práticas de Lecoq (2010, p. 217, grifo do autor) são acertadas quanto à forma de interação com o público. Para o autor, “não se representa um *clown* **diante** de um público, joga-se **com** ele. Um *clown* que entra em cena, entra em contato com todas as pessoas que constituem o público, e seu jogo é influenciado pelas reações desse público”.

Diante desta relação com o público, o Trampulim aproveita suas raízes circenses para, prover de sentidos, *o jogo do palhaço*. Nesse sentido, o espetáculo é um jogo artístico entre artistas e espect-atores⁸⁵. Desta forma, usando também as sensações circenses, estes palhaços conseguem de forma satisfatória manter o potencial *grotesco* do palhaço. Frente a isso, na próxima seção, apresento este jogo artístico entre os palhaços e seu público.

3.3 Jogando com o espectador

A partir desta relação com o público, os palhaços do Grupo Trampulim conseguem, em suas apresentações, quebrar esse processo de *identificação* entre personagem e espectadores. Em seus ensaios, foi patente a presença dos *jogos dramáticos*. Ao perguntar para o Grupo qual o significado do palhaço, Tiago Mafra, por exemplo, responde enfatizando inclusive as mediações de um jogo. O ator, diante da situação da gravação de suas palavras, estabelece um breve jogo, tornando a entrevista mais descontraída: “Tiago Mafra falando... cambio! Para mim o palhaço é a possibilidade de jogo direto com o público [...]”.

Para Pavis (2003), esta prática representa uma reunião de “jogadores” (e não atores) que improvisam coletivamente mediante uma temática anteriormente

⁸⁵ Para Boal (2007, p ix), o “Teatro do Oprimido é teatro na acepção mais arcaica da palavra: todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam. Somos todos *espect-atores*”.

selecionada ou demandada pela situação. Neste sentido, as palavras de Tiago são categóricas:

O trabalho do palhaço tem muito de improviso, dentro dessa bobagem, da brincadeira, do jogo, cada um tem a sua maneira de despertar o riso, não tem origem, necessariamente, numa oficina que você praticou, cada um traz em si, você acaba usando essas coisas intuitivamente e que se você conecta [...] (informação verbal).

Em minhas vivências na orquestra Frito na Hora, Poliana Tuchia e Rafael Protzner, utilizavam sua formação teatral acadêmica para propor jogos, tanto para se trabalhar o improviso musical quanto para a construção de uma teatralidade nas apresentações. Frente a isso, ao acompanhar os ensaios do Grupo, percebi que parte destes encontros mais parecia um treinamento, como ocorria no Frito na Hora.

De acordo com Pavis (2003) existem muitos graus na *improvisação*. Provavelmente oriundo *canevas*⁸⁶, o jogo dramático pode se dar a partir de um tema ou de uma senha, nos quais a invenção gestual e verbal podem acontecer sem modelo, ou a partir de um roteiro simplificado. No caso do Grupo Trampulim, o jogo é utilizado, também, como processo criativo. A constante prática de diversos jogos parece ter contribuído para o amadurecimento e simplificação dos roteiros das apresentações do Grupo:

Eu acho que o jogo é a essência do palhaço e a tendência é o jogo cada vez mais experimentado, cada vez melhor em jogo. A gente tem muita marcação que a gente acha legal e que também a gente precisa. Nosso primeiro espetáculo, Uma Surpresa para Benedita, tinha várias coisinhas... Com o tempo foi limando e ficando só o essencial, o que dava mais jogo. Talvez uma pessoa mais experiente não colocaria tantas marcações, buscaria mesmo, é o jogo (Adriana Morales).

Para fomentar o jogo e o improviso, o Grupo utiliza a técnica de Osborn⁸⁷ (1975), denominada *brainstorming*⁸⁸. Diante dos processos criativos dos integrantes do Grupo, como Pavis (2003) aponta, todas as filosofias da criatividade parecem ter enxertado contraditoriamente, seus improvisos, como se nota na observação abaixo:

Neste dia de reunião, o Grupo fez seu tradicional *brainstorming* para

86 "O *canevas* é o resumo (o roteiro) de uma peça, para as improvisações dos atores, em particular na *Commedia dell'Arte*" (PAVIS, 2003, p. 38).

87 Alex Osborn, foi um executivo do *marketing* da década de 50 do século XX, que desejava aumentar a criatividade das equipes nas empresas (OSBORN, 1975)

88 Técnica onde um grupo de pessoas elenca ideias para a realização de algum projeto (OSBORN, 1975).

criação das intervenções no evento realizado pela Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais (FIEMG). As intervenções se baseariam nas temáticas das plenárias realizadas. Os integrantes do Grupo tentam fazer seu processo criativo, mas parecem cansados devido à outras apresentações e, preferem conversar sobre as demandas sem fechar, concretamente o que fariam. O Grupo se vê em dificuldades de criação. Diante disso, começam a citar outros trabalhos semelhantes que haviam feito em 2009. Neste momento, Tiago diz que o trabalho do palhaço é fazer o público rir e que para isso é melhor que o palhaço apresente ações do que ficar de “conversinha” (ACC, 13 de outubro de 2011).

No trecho acima, foi possível ver que diante da improdutividade artística, o Grupo resolveu levar o improviso para o dia da intervenção. Aproveitando das experiências de trabalhos anteriores, assim como das necessidades do evento, denominado “Futuro sustentável: as lideranças empresariais e o equilíbrio do desenvolvimento⁸⁹”, os atores utilizaram-se da música para impactar os espectadores.

Neste dia fui até o Ouro Minas Palace Hotel, onde se realizava as intervenções do Grupo. Permaneci no quarto do hotel junto aos integrantes no período de preparação. Percebi que muitas das ações do Grupo ainda não estavam fechadas. Diante de outras tarefas administrativas, resolveram criar as intervenções, ao longo do dia, no quarto do hotel (ACC, 20 de outubro de 2011).

Ao buscar informações a respeito da plenária, momento em que seria realizada a intervenção, encontrei o seguinte texto:

Empresas éticas adotam e praticam um modelo de gestão socialmente responsável, que se define pela transparência perante os segmentos da sociedade com os quais se relaciona e, também, pelo estabelecimento de metas empresariais compatíveis com o desenvolvimento sustentável da sociedade. A confiança nas organizações influencia o movimento de confiança nos mercados, gerando valor às marcas e à dinâmica do desenvolvimento⁹⁰.

Diante destas informações acompanhei a intervenção dos palhaços que começou no momento em que os empresários estavam em intervalo das atividades principais. Nesse contexto, próximo ao fim do *coffee break*, a intenção de usar a música para interagir com as pessoas transformou-se num bloco carnavalesco, que ao som de marchas de carnaval, convidou os participantes para a plenária com o tema: “O papel da liderança empresarial na conquista da confiança do mercado”.

89 <http://www.sistemafiemg.com.br/futurosustentavel/>

90 <http://www.sistemafiemg.com.br/futurosustentavel/programacao.php>

Conduzindo o público ao auditório, o Grupo resolveu fazer proporcionar uma interação maior entre todos os presentes. Benedita, usando como base o texto de divulgação do evento, resolveu jogar com os palavras chave da plenária, “confiança” e “transparência”. Conduzindo os corpos dos espectadores na plateia, estes se depararam com uma massagem coletiva, o que provocou muitos risos, como pode-se ver na foto abaixo:



Figura 4 – O jogo da massagem coletiva.
Fonte: Grupo Trampulim, 2012.

Diante destes momentos de criação e apresentação da intervenção, foi possível entender a importância do jogo do palhaço. O jogo somente acontece com a quebra da *quarta parede*⁹¹. Diante dessa quebra, o palhaço se dirige diretamente ao público, diferente do teatro ilusionista (ou *naturalista*), no qual, “o espectador assiste a uma ação que se supõe rolar independentemente dele, através de uma divisória translúcida” (PAVIS, 2003, p. 316). Neste aspecto, ao entrevistar Poliana, observei que a essência do palhaço se dá diante da interação com espectador:

[...] Não tem como fingir que o público não existe.[...] O palhaço trabalha justamente com a quebra, com o contraponto. O quê gera o riso é a quebra também, mas, por exemplo, no Labirinto, o drama era muito bem instaurado, antes de ser quebrado, entendeu? O palhaço, pra mim, [...] não necessariamente tem que fazer só rir, ele pode fazer pensar, é para além.

91 “Parede imaginária que separa o palco da platéia (*sic*)” (PAVIS, 2003, p. 315).

Diante da temática relacionada ao espectador, Fo (1999) mostra sempre considerá-la ao se colocar no lugar do público. Para ele, o espectador também é sujeito do fazer artístico, assim, produtor e consumidor tornam-se indivisíveis.

Grande parte da representação teatral, mesmo em suas formas mais modernas, é concebida para condicionar o espectador a um estado de ânimo de total passividade. A começar pela escuridão completa da plateia, que predispõe a uma certa anulação psíquica e gera uma atenção baseada exclusivamente na alteração emocional. Acompanhamos aquilo que acontece no palco como se estivéssemos atrás de uma cortina. É uma quarta parede, que nos permite ver sem sermos vistos [...]. Estamos disponíveis somente para escutar, com nossa "luz apagada", imersos na escuridão, como espiões movidos por um prazer mórbido, típico de *voyeur* (FO, 1999, p.119).

Nesse sentido, os cômicos da *commedia dell'arte* eram obcecados pela ideia de derrubar a quarta parede. Somente assim foi possível uma fusão com o público. Foi a partir da intuição revolucionária dos atores da *commedia dell'Arte*, que Molière⁹² renovou o teatro francês. A partir da experiência desenvolvida por estes cômicos, Molière compreendeu a importância do envolvimento, inclusive físico, do espectador (FO, 1999). Desta forma, Fo (1999, p. 194) enxerga o espectador como peça fundamental do teatro. Para o autor, "o verdadeiro rei é o público", neste sentido, os espectadores são como papel tornassol que, além de fazer o serviço de verificação e controle de qualidade, oferecem uma preciosa colaboração.

Após estas constatações a respeito do jogo e do envolvimento do espectador, no próximo item, abordo o riso e as formas de provocá-lo a partir de uma apresentação do Grupo.

3.4 O jogo estético do riso

A apresentação a ser tratada aqui foi realizada no dia 19 de outubro de 2011, no bar Nelson Bordello⁹³. A sondagem de informações do local de

92 Jean-Baptiste Poquelin foi um dramaturgo francês mais conhecido como Molière (PAVIS, 2003).

93 Estabelecimento localizado na Praça da Estação em Belo Horizonte, que homenageia os antigos bordeis da zona boêmia na rua Guaicurus.

apresentação ficou perceptível diante da realização das apresentações destes palhaço. Portanto, nesta apresentação, mediante as características do ambiente, o Grupo elegeu alguns números artísticos que realizaria naquela noite. Desse modo, no evento chamado “Noites Bordellescas”, o riso, o contato com o público e a sexualidade proporcionaram a diversão dos frequentadores da noite belo horizontina.

O máximo de informações para mim, enquanto artista, que eu tiver daquele público vai me preparar, fornecer o quê eu achar necessário pra eu preparar a minha figura de palhaço. Como agir, que tamanho, pequena, grande, até onde eu posso ir verbalmente, idade, classe social, isso tudo vai mudar, vai me dá ferramentas para eu me utilizar meu palhaço (Adriana Morales).

Os números selecionados para o Bordello foram: “Flerte e Dance”, “Dei, ri, dance!” e “Sabonete íntimo para mulheres”. Naquela noite, os atores pareciam cansados, devido a dinâmica de outros trabalhos realizados:

Cheguei ao bar Nelson Bordello junto com Rafael Protzner. Ao entrarmos no bar percebi que Milagros estava trabalhando como DJ e fazia a sonoplastia do Grupo. Logo, Protzner resolveu checar o palco onde se realizariam as apresentações. Percebi um extremo cuidado com o palco. Protzner resolveu tirar alguns entulhos para dar uma liberdade e limpeza ao palco.[...] Conversei brevemente com Adriana e ela me parecia cansada. Me disse que não havia parado, pois acabava de chegar de João Monlevade, onde realizava um trabalho e foram direto ensaiar com outro palhaço⁹⁴ dos Doutores da Alegria⁹⁵. Em seguida ela disse que dava tudo para ser substituída. Enquanto isso, Tiago e Protzner instalavam as luzes do palco, a medida que isso ia acontecendo, Protzner testava a iluminação com jogos cênicos no fundo do palco. Ao terminar os ajustes de cenário todos relaxaram e esperaram o público chegar (ACC, 19 de outubro de 2011).

Diante das anotações do caderno de campo, observa-se as tensões entre o trabalho e a arte no contexto do capitalismo. Nesse sentido, a remuneração dos artistas é realizada, principalmente, a partir da relação direta com o mercado, e em determinados momentos, torna-se impossível rejeitar um trabalho que se coloque na agenda dos atores, já que nunca se sabe qual será a próxima venda. Nesse aspecto, ao perguntar aos atores se ser palhaço era um trabalho divertido, a relação entre liberdade e necessidade vieram à tona:

Muitas vezes, no processo de desenvolvimento do palhaço, é sofrido pra caramba, o que as pessoas fazem no carnaval é o dia a dia do palhaço.

94 Nilson Domingues.

95 Organização não governamental que utiliza a linguagem do palhaço em hospitais.

Trabalha o tempo inteiro com isso mostrar as barreiras e superá-las. Essa é a nossa matéria prima. É divertidíssimo ser palhaço. Principalmente nas apresentações, nos treinamentos também, mas tem uma “ralação” por trás também, ainda mais quando você fala de grupo, de sobrevivência, tem uma teimosia também. Não tem essa conotação de triste, de ruim, mas é trabalhoso pra caramba, tem os momento depressivos (Tiago Mafra).

Portanto, diante do depoimento acima, percebe-se que a liberdade artística não tem nada a ver com a liberdade num sentido idealista, que exclui todo condicionamento ou dependência (VÁZQUEZ, 2011). Diante da ausência de prazer artístico, a premência do trabalho faz com que os atores se sintam estranhos frente a sua arte. Embora cansados, a sobrevivência mercadológica fez com que os atores superassem as dificuldades, agregando ao valor estético, um *valor de troca*⁹⁶.

Depois de colocarem seus figurinos e se maquiarem, os palhaços foram se aquecer jogando com o público. Diante dos espectadores, Alfinete, Socorro e Sabonete encarnavam tipos sedutores. No entanto, Benedita chamou minha atenção ao se aquecer perante o público, por meio de uma interação mais contida com a plateia. Neste *pré-jogo* os atores transmitem ao público sua atitude, fazendo com que os espectadores percebam a ação que será desenvolvida nas encenações (PAVIS, 2003).

Dando início às apresentações, Sabonete subiu ao palco para “esquentar” a noite. Em seu número “Sabonete Íntimo para Mulheres”, o palhaço faz um *strip tease* utilizando uma caixa de papelão para esconder parte do seu corpo - gerando expectativas. À medida que vai tirando a roupa, Sabonete interage “intimamente” com as pessoas. O palhaço vai desenvolvendo interações que afetam a dinâmica do ambiente. Diante das mulheres, Sabonete senta em seus colos, tenta arrancar beijos e flerta de todas as formas possíveis. À medida que o público responde, o palhaço se excita e diante desta proximidade, principalmente com as espectadoras, Sabonete demonstra as palavras de seu criador ao fazer de si “a possibilidade de jogo direto com o público” (Tiago Mafra).

Sabonete usa a imagem do seu corpo para se fazer *risível*, ao se mostrar

96 “O valor de troca da obra de arte, como o de toda mercadoria, acha-se sujeito às leis da oferta e da procura que imperam no mercado; nesse sentido, expressa certas relações sociais particulares, características da produção mercantil em sua fase capitalista” (VÁZQUEZ, 2011, p. 183).

distante do “exemplo” de beleza pregado pela mídia ao comercializar um padrão estético corporal idealizado. Além disso, a grande habilidade do palhaço para manipular objetos e situações, o aproxima do mágico, fazendo parecer possível o impossível, falso o verdadeiro e vice-versa. Desta forma, Sabonete joga com os impulsos corporais do sexo por meio de provocações com frutas, como a banana e permanecendo de sunga em forma de elefante. Desta forma Sabonete faz alusões fálicas, como podemos ver nas figuras 5 e 6.



*Figura 5 – Sabonete e suas alusões fálicas.
Fonte: Kely Aguiar, 2011.*



*Figura 6 – Sabonete e sua sunga de elefante.
Fonte: Kely Aguiar, 2011.*

Os risos provocados por Sabonete encontraram a “imperfeição” de seu corpo, aliada as referências *grotescas* de que o palhaço trata. Nesta intervenção, o

ridículo aceitável - exposto no corpo do ator, que está longe de ser condizente com a imagem do corpo idealizado pela mídia - se funde às imagens grotescas do palhaço, representadas através da “tromba do elefante”. As expectativas geradas por uma possível nudez, agitam o público. O corpo torna-se então sua principal matéria-prima para provocar o riso.

O corpo do palhaço não é perfeito e acabado, o que induziria à sublimidade. O corpo do palhaço é disforme, permeado de trejeitos, e busca a ênfase no ridículo, através da exploração dos limites, deficiências e aberrações. Frequentemente, os palhaços recorrem à sexualidade, motivo maior para realçar os desejos que se mantêm adormecidos. É um corpo livre das regras da moral (BOLOGNESI, 2002, p.8).

Dando sequência às apresentações, Adriana, Rafael e Poliana se utilizaram da indústria cultural para colocar seus palhaços em cena. Através da paródia de filmes estadunidenses, Benedita, Alfinete e Socorro divertiram o público, se aproveitando da influência que a indústria cultural exerce na sociedade brasileira. Aproveitando-se da dimensão espetacular da televisão, Socorro e Alfinete apresentaram “Dei, Ri, Dance!”, uma paródia do filme, “*Dirt dancing - Ritmo quente*”. Neste musical romântico, é retratada a história de uma jovem de classe média da década de 60, chamada Frances (interpretado por Jennifer Gray) que se apaixona por um professor de dança, Johnny (Patrick Swayze). Com os palhaços em cena, a paródia se dá utilizando a cena final do filme em que Johnny e Frances se apresentam em uma dança à dois. O drama acontece diante da família da moça que não aceita o romance com alguém que não seja da sua classe social.

Nesta apresentação, observei algumas características de uma expressão da cultura popular francesa chamada “Dança Apache”⁹⁷, uma manifestação relacionada à cultura popular de rua, parisiense, do início do século XX. Nesta dança, alguns movimentos simulam uma briga entre dois amantes, ou mesmo entre um cafetão e uma prostituta⁹⁸. Os palhaços começam sua apresentação dançando da mesma forma realizada no filme. Compenetrados em dançar, a imagem do nariz aliada à seriedade em seus semblantes, contrastam gerando risos da plateia. À

97 Em um dos ensaios do Grupo Trampulim, Rafael havia mostrado alguns vídeos relacionados a esta dança.

98 [http://en.wikipedia.org/wiki/Apache_\(dance\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Apache_(dance))

medida que realizam a coreografia, as quebras de expectativa vão acontecendo. Aos solavancos, pontapés e puxões de cabelo, Alfinete vai demonstrando seu amor por Socorro.



Figura 7 – Acrobacias de Socorro e Alfinete.
Fonte: Kely Aguiar, 2011.

O número da dupla segue, diante de outras quebras de expectativas, utilizando algumas formas acrobáticas seguidas de grotescas. A alternância entre a música eletrônica e “(I’ve had) Time of my life”, música tema do filme, aliada às formas ridículas de Socorro, como por exemplo, seu jeito de dançar, provocam muitos risos. Depois de inúmeras demonstrações de “carinho”, não “suportando” todo amor distribuído por Alfinete, Socorro cai de joelhos abaixando as calças do palhaço. Neste momento a referência ao sexo oral é inevitável e o público derrete de tanto “calor”. Os risos se tornam incontrolláveis.



Figura 8 – Socorro abaixando as calças de Alfinete.
Fonte: Kely Aguiar, 2011.

O diálogo com a cultura midiática, parece ser uma ferramenta eficaz para provocar as reações de riso. Neste sentido, Vaz (2006, p.33), ao tratar do lazer, faz algumas considerações a respeito da organização da cultura brasileira e a ambiguidade do riso. Segundo o autor é “por meio da televisão que se organiza a cultura nacional, ainda que isso seja feito como paródia, inclusive de si mesma”. Neste sentido, Marcellino (1996, p. 75) menciona também a centralidade da mídia ao se referir a soberania da televisão nos lares brasileiros.

Dando sequência a noite de apresentações, Benedita foi a última a entrar em cena com seu número “Flerte e Dance”, uma paródia do filme *Flashdance*. Nesta produção cinematográfica estadunidense, o esforço de uma operária metalúrgica, chamada Alex, interpretada pela atriz Jennifer Beals, é mostrado. No intuito de se tornar aluna de uma escola de dança, a operária em seus momentos de folga dança em boates para se aperfeiçoar e perseguir seu sonho. A partir deste filme, “Benedita,

relembrando a jovem que passa o dia em uma indústria metalúrgica e durante a noite é dançarina em uma boate, consegue arrancar muitas gargalhadas ao entrar em cena de roupão e dizendo querer dançar para o público” (ACC ,19 de outubro de 2011).

Os risos, inicialmente, são arrancados diante da situação de medo da palhaça. O corpo de Benedita tremia muito, e diante das gargalhadas, Benedita também recebia palavras de apoio, por parte dos espectadores. Mesmo com medo, a palhaça resolve tirar o roupão e mostrar seu maiô azul. O figurino, junto ao seu corpo atlético e forte, contrasta com o medo de entrar em cena, provocando mais risos. O público se alvoroça, soltando assovios maliciosos, gargalhadas, demonstrações de compaixão, entre outros sentimentos.



*Figura 10 – Benedita com medo.
Fonte: Kely Aguiar, 2011.*

Nesta paródia, Benedita se demora, seus movimentos são tímidos, intencionalmente produzidos para provocar a participação dos espectadores. Benedita, apesar dos seus temores, resolve dançar, seus movimentos são pequenos e relembram a coreografia da operária dançarina. Depois de quase “terminar” a coreografia, Benedita relembra uma cena do filme original, na qual água cai sobre Alex, provocando um efeito visual em seus espectadores. A palhaça, preparada para

tirar seus espectadores do lugar, entrega um balde d'água, pedindo ajuda à um voluntário para molhar seu corpo. O espectador, tímido, parece ter momentos de dúvida, não acreditando que realizaria aquela ação. Diante de muitos risos, a cena então é realizada.

Toda molhada, Benedita, aguarda alguns instantes para entender o que se passava com o público. Sua reação vai em direção à sensualidade, momento em que surge seu lado bufão. A partir deste momento Benedita se transforma, deixando de lado todos seus medos diante do público, mostrando suas habilidades construídas no circo e na capoeira. Demonstrando uma sensualidade agressiva, Benedita chega a dar um salto e cai em abertura⁹⁹ de quadris. Em alguns momentos chega a nadar e lambe o chão, demonstrando, de forma grotesca, a sede de poder expressar sua essência artística:

Para mim o palhaço é a permissão, é a forma mais verdadeira que eu encontrei para me expressar artisticamente. Através da figura do palhaço eu posso tudo. Posso questionar, posso oferecer amor, eu posso me comunicar, eu posso tudo. Com verdade, com sinceridade, com inocência, com razão. Então ele [o palhaço] é o coringa da minha vida, o coringa do meu jogo (Adriana Morales).



*Figura 11 – Espectador molha Benedita.
Fonte: Kely Aguiar, 2011.*

O público junto com Benedita entra em êxtase diante da transformação

⁹⁹ Ação muscular de flexão oposta à extensão dos quadris.

provocada. Bakhtin (1999) nos diz que o palhaço, em sua característica grotesca, pode se assemelhar ao Coringa do baralho devido a sua ambivalência:

Na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. A necessidade apresenta-se num determinado momento como algo sério, incondicional e peremptório. Mas historicamente as ideias de necessidade são sempre relativas e versáteis. O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades (BAKHTIN, 1999, p.43).

Contudo, o riso diante desta ambivalência pode representar, também valores estéticos relacionados à fuga da realidade. Neste sentido, o riso diante dos aspectos ridículos aceitáveis, também se transforma em mercadoria, um anestésico das frustrações diárias. Neste sentido, Pucci (2003), diz que o riso produzido pela indústria do entretenimento é sintético, algo enfeitado, caprichosamente imposto, um subterfúgio a realidade ruim e é sobretudo fuga dos últimos baluartes da resistência que essa realidade pode mostrar; uma amostra inconsciente de concordância inocente da situação dada. Pucci (2011, p. 107) ainda comenta a comicidade brasileira e sua forma de conformar os indivíduos diante deste riso artificial.

Nos espetáculos cômicos “nacionais”, predominam os chistes maliciosos, que provocam um riso compulsivo e resignado. A indústria da diversão visa assim, ao satisfazer seus espectadores, pelo riso contínuo e abundante, aliviá-los das tensões do cotidiano, para que eles possam com maior segurança na vida real dominar seus próprios impulsos humanos. Cria as condições para a gestação de uma pseudo catarse, a serviço da perfeita integração dos indivíduos no social. As contínuas piadas maliciosas, geradoras de risadas estrondosas, expressam às avessas a profundidade da insatisfação das pulsões instintivas reprimidas, não realizadas.

Neste aspecto, concordando parcialmente com Vaz (2006) e (Pucci 2011), em relação às formas de organização da cultura através da indústria cultural, acredito que as formas midiáticas exerçam uma grande influência na formação cultural das sociedades, no entanto, não é possível creditar apenas a estas formas o papel da formação cultural dos indivíduos. Logo, foi possível perceber nessas apresentações que a relação com o espectador é crucial para o surgimento dos

risos. Diante do pré-jogo, nas interações e solicitações para a participação do espectador, o palhaço se torna um convite à diversão, criando inúmeras possibilidades de caminhos em uma cena. O jogo torna possível a mudança nos rumos de seus participantes.

Esta participação do espectador no jogo, destitui-lhe, na verdade, do caráter de espectador e da passividade normalmente a ele atribuída, porque também a relação palco-plateia desaparece. O espaço é o do jogo e dele devem participar os jogadores (TEIXEIRA, 2003, p. 51).

Neste sentido, Pavis (2011, p. 227) ressalta a importância da participação do público. Para este autor, neste jogo “a plateia de teatro toma corpo; o corpo de cada espectador repercute nos corpos que o cercam, e além disso, no palco e na escuta dos atores cuja atuação será infalivelmente afetada, positiva ou negativamente”. Esta repercussão vai além das risadas. Neste sentido, ao perguntar sobre a relação com os espectadores, os atores são contundentes:

[...] fazer palhaço é transformar. Essa palavra é muito forte, seja através do riso, do choro, da bobagem, é transformar, tá num lugar e sair do lugar, tendo contribuído um pouco para a transformação minha e daquelas pessoas que dividiram aquele espaço comigo, o público, colegas de cena, você nunca sai igual de uma apresentação [...] (Adriana Morales).

[...] o palhaço [...] só existe mesmo com o público, precisa do público. Se eu não me apresentar, eu não posso ser palhaço, então é a necessidade básica do palhaço, eu preciso apresentar, preciso do público (Tiago Mafra).

O Trampulim faz muito isso, né e isso é maravilhoso, eu acho. E é um diferencial porque quando você coloca o espectador pra fazer. Aí você tá de verdade fazendo exercer o pensamento dele, o corpo dele, a mente dele, tudo. Você pode gerar reflexão com a pessoa sentada na cadeira, assistindo o espetáculo, com certeza. Mas, eu acho que o caminho de colocar o espectador ativo é um caminho muito transformador [...] (Poliana Tuchia).

A atmosfera de jogo que estes palhaços proporcionaram pode ser direcionada para qualquer aspecto da cultura. As formas de atuação que estes comédicos escolheram, diante dos seus espectadores, privilegiam a dimensão do afeto. Nestes tempos, em que a individualidade reina, em suas apresentações, o Grupo Trampulim consegue realizar uma grande partida do riso, onde todos podem jogar. Neste sentido, transformar diante das agruras da vida, mesmo que paliativamente, é uma atitude nobre. As estratégias neste jogo de sobrevivência

fizeram com que os atores do Grupo Trampulim intervissem no mundo, se guiando através das “bobagens” do palhaço, uma vez que nesta democracia do Capital, “um poder que não aceita zombaria é um poder ameaçado, desprezado, votado a desaparecer” (MINOIS, 2003, p. 596) .

CONSIDERAÇÕES FINAIS: jogando nas brechas

Os clowns, assim como os jograis e os cômicos dell'Arte, sempre tratam do mesmo problema, qual seja, da fome: fome de comida, a fome de sexo, mas também fome de dignidade, de identidade, de poder. Realmente, a questão que abordam constantemente é de saber quem manda e quem grita.

Dario Fo

Para transpor a arte destes palhaços bem como meus ideais políticos me apropriei dos valores da academia, pois “también el lenguaje de la ciencia tiene un potencial estético grande”¹⁰⁰ (CABALLERO, 2010, p.72). A partir deste lugar surgiram as impressões deste texto, que igualmente à fruição da arte, foi escrito com prazer. Porém, para que tal transposição não resultasse em prejuízo do prazer científico, muito menos, irresponsabilidade ética, em relação aos sujeitos do Grupo Trampulim, tornou-se “necessário aprofundar o pendor para uma íntima penetração nas coisas”. Foi “necessário cultivar o desejo de tornar o mundo susceptível de ser dominado” (BRECHT, 1978, p. 52). Neste sentido, o desejo de um mundo que enfrenta e discute suas desigualdades sociais permeia este texto.

Para cultivar este desejo, posto por Bertolt Brecht, este aprofundamento se deu, inicialmente, através da prática artística. Diante destas práticas, consegui me aproximar da necessidade de expressão que estes artista apresentam. Além disso, consegui, também me apropriar destas necessidades, me considerando também um artista. Neste aspecto, não consegui “professar” tal ocupação, me considerando apenas um amante das artes, e, portanto, um defensor da dimensão criadora humana.

A partir deste papel, utilizando a história, tentei demonstrar certa tentativa de aniquilamento, bem como as estratégias de sobrevivência da arte enquanto expressão da essência humana. O que se pode notar é que a luta de classes configurou o palhaço contemporâneo. Diante de cada evolução das camadas

100 “[...] a linguagem da ciência também tem um grande potencial estético [...]” (tradução minha).

populares, os poderosos tentaram estabelecer o controle cooptando os benefícios da humanidade apenas para uma pequena parcela da sociedade. Neste sentido, ao sondar os modos de vida das Idades, Média, Moderna e Contemporânea, notei a crescente atenuação da esfera cultural popular. À medida que o capitalismo foi se desenvolvendo, o que se popularizou, em demasia, foi a pobreza, material e a restrição ao acesso à determinados bens culturais. Cada vez mais estranho a si própria, a classe trabalhadora foi criando estratégias de adaptação, subversão e luta diante das tentativas de controle.

Diante dos nobres e do clero, por exemplo, os artistas populares conseguiram ter melhor êxito em seus processos de resistência por meio de jogos artísticos e culturais. A partir do surgimento da burguesia, a barbárie se iniciou, se apropriando da cultura popular. Esta barbárie tomou proporções gigantescas com a aparição da indústria cultural na contemporaneidade. Símbolo máximo do processo de espetacularização da sociedade, a indústria cultural tornou-se uma forma de padronizar os aspectos mais profundos da autonomia do trabalhador. Estranho a si mesmo, em relação aos rumos da sua vida, o trabalhador também se tornou espectador do seu tempo livre.

A partir dessas mudanças ocorridas nos meio de produção da arte, os artistas do Trampulim se colocaram diante da necessidade de uma nova arte. Esta arte, em determinadas situações, afastou os próprios artistas de seu poder criativo, tornando-os estranhos à si mesmos. Vendendo suas apresentações, em detrimento dos ideais artísticos, descobriram formas de alcançar a existência. Neste sentido, o Grupo Trampulim, mesmo envolto às contrapartidas do sistema, alcançou a maioria artística ao completar 18 anos de saltos, piruetas, batuques, cambalhotas e gargalhadas.

Sob o capitalismo, a necessidade humana de produzir a existência, por meio do trabalho teatral, não reduziu as vidas destes artistas a uma atividade apenas para ganhar dinheiro. A identidade artística foi conquistada por meio do jogo entre a expressão criadora destes artistas e o sistema econômico vigente. Ao se tornarem palhaços, os sujeitos do Grupo Trampulim resolveram também expressar

suas necessidades através da arte, enriquecendo suas interações com o mundo a fim de superar as limitações impostas pelo capitalismo. Ao afirmarem o desenvolvimento das suas personalidades encararam a hostilidade que o Capital emprega quando são obrigados a colocarem sua humanidade como objeto para saciar a fome de lucro das imposições do mercado. Desta forma, desenvolveram suas estratégias acrobáticas de autodefesa, em cujas jogadas, aplicaram “rasteiras” no sistema.

Nesse sentido, tanto em suas apresentações empresarias quanto em seus momentos exclusivamente artísticos, o Trampulim consegue retomar alguns aspectos grotescos do palhaço. A reconstrução das dimensões populares do circo e do palhaço diante do arrefecimento provocado pela burguesia, representa a resistência da capacidade criadora humana diante das adversidades. Neste sentido a possibilidade de tratar o momento festivo do carnaval, as dimensões essencialmente humanas, como a fome, a sede e o sexo, bem como a interação direta com o público são características que podem ser exploradas para a superação da condição de espectador tanto dos palhaços quanto dos consumidores da arte. Entretanto, esta possibilidade do riso tem um custo que se expressa na relação com o mercado.

Levando em consideração tanto a vida diária quanto a vida artística, espectadores e atores, independentemente das formas subversivas, fazem parte de uma sociedade em que a opressão é algo recorrente. A relação entre forma e conteúdo artístico do palhaço não é linear. Sendo assim, se por um lado a comicidade do palhaço possui uma licença poética derivada de sua ambiguidade que confere ao riso uma perspectiva crítica; por outro, é inegável o quanto essas ações podem ser responsáveis por reificar preconceitos e hierarquias. Neste sentido, os valores estéticos dos espectadores foram os responsáveis pela atribuição de sentido a esse riso.

Logo, longe de tentar normatizar o que deve ser a arte do palhaço, acredito que esta perdeu parte de sua capacidade de provocação, o seu empenho moral e político. Em outros tempos, o palhaço era sinônimo de sátira à violência e à

crueldade. Ao escancarar a realidade, o palhaço condenava a hipocrisia e a injustiça social. Nesse sentido, em suas estratégias, os integrantes do Trampulim tiveram que mimetizar os desejos do Capital para expressar a insubordinação do fazer artístico. Para isto caminharam nos resquícios grotescos do *clown*. Neste sentido, tiveram que ser, em alguns momentos, espectadores da própria arte, absorvendo valores de uma classe oposta às necessidades destes palhaços. Este enquadramento, de certa forma, promoveu sua domesticação.

Diante do aprisionamento parcial destas características grotescas, os consumidores da arte destes palhaços também foram afetados. Neste aspecto o enfraquecimento do potencial político do palhaço simboliza a condição de muitos indivíduos da classe trabalhadora que se colocam na condição de espectador. Entretanto, os aspectos do jogo que o Grupo Trampulim estabelece colocam o público em situação de atividade. Logo, estas características podem ser usadas em benefício de uma postura, diante dos problemas da sociedade, que não seja tão passiva. Em alguns momentos, quando se observa a totalidade das apresentações é possível notar que palhaço e espectadores jogam juntos, mesmo diante da agressividade capitalista que insiste em dividir a sociedade em atores e espectadores.

Para superação destas contradições provocadas pelo mercado, vislumbro que, seja necessária uma maior organização do Grupo junto à categoria artística, no sentido de pressionar o Estado diante da sua desobrigação social. Diante disso, acredito que, somente a partir da reivindicação e luta por políticas de fomento mais sólidas será possível promover uma maior autonomia da produção artística. Neste sentido, acredito que a arte enquanto patrimônio da humanidade deva ser acessível a todos, assim como toda a produção humana.

Diante disso, aponto para a necessidade de estudos que tratem das políticas de subsídio à cultura, uma vez que, a indústria cultural tem se expandido no Brasil. Portanto, acredito que nestes novos estudos, seja necessário averiguar os grupos e companhias teatrais que se mobilizam a fim de contrapor as políticas vigentes. Além disso acredito que uma maior aproximação com o público que

consume estes espetáculos, possa contribuir para uma melhor compreensão dos aspectos de recepção e produção da cultura de modo geral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.W. Teoria da Semicultura. **Educação & Sociedade**: Revista quadrimestral de ciência da educação, Campinas, v. 27, n. 56, p. 388-411, Dez. 1996.

ANJOS DO PICADEIRO 5: Festival sobre a diversidade cômica. Transcrição da mesa de debates : Palhaço: Poder. Dia 9 de dez. 2006, Rio de Janeiro. **Blog Picadeiro Quente**. Org. Teatro de Anônimo, 2008. Disponível em: <http://picadeiroquente.blogspot.com/2008/09/mesa-de-debates-palhao-e-poder.html> . Acesso em 29 nov. 2010.

BAKHTIN, M. **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo, Ed: Hucitec, 1999. 419 p.

_____. **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 476 p.

BATAILLE, Georges. **A experiencia interior**. São Paulo: Ática, 1992. 207 p.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e politica**: ensaios sobre literatura e historia da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. 253p.

BERCE, Yves-Marie. **Fête et révolte**: des mentalites populaires du XVI e au XVIIIe siecle. [Paris]: Hachette, 1994. 253 p.

BERGSON, Henri. **O riso : ensaio sobre a significação do comico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. 105p.

Blogue "Glossariando Bakhtin". Desenvolvido pelo Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso da Universidade Federal de São Carlos, 2010. Disponível em: <<http://www.glossariandobakhtin.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 17 jul. 2012.

BOAL. A. O que você pensa da arte de esquerda? **Latin american theatre review**.

Lawrence, v.3, n.2, 1970.

_____. **Jogos para atores e não-atores**. 10.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. 347 p

BOLOGNESI, M.F. O corpo como princípio. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 24, n. 1, p. 101-112, 2001.

_____. Brecht e Aristóteles. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 25, n. 1, p. 67-78, 2002.

_____. **Palhaços**. São Paulo: Unesp, 2003. 293p.

_____. 1905 – As cidades de Maiakóvski. **Urdimento Revista de Estudo Pós-Graduados em Artes Cênicas**. Florianópolis, 2004, v. 1, n. 6, p. 34-43.

_____. **Circo e teatro: aproximações e conflitos**. Revista Sala Preta, São Paulo, n. 6, 2006 , p. 8-19.

BORNHEIM, G. A. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992. 382p.

BORTOLETO, M. A. C.; CALÇA, D. H. Circo e Educação Física: Compendium das Modalidades Aéreas. **Revista MOVIMENTO e PERCEÇÃO**, Campinas, v. 8, n. 11 p. 345-360, Jul. 2007

_____. O tecido circense: fundamentos para uma pedagogia das atividades circenses aéreas. **Revista Conexões**, Campinas, v. 5, n. 2, p. 78-97, Jul. 2007.

BREMMER, J. N.; ROODENBURG, H. O riso na Idade Média. In: _____ (Org.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 13-25.

BURKE, P. **O que é história cultural?**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005. 191p.

_____. **Cultura popular na idade moderna**: Europa, 1500-1800. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010. 465 p.

BURNIER, L. O. **A arte de ator**: da técnica a representação : elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. 310 p.

CÂMARA, R.S.; SILVA, E. **O ensino de arte circense no Brasil**: breve histórico e algumas reflexões. Rio de Janeiro: Circonteúdo, 2009. Artigo. Disponível em: < http://www.circonteudo.com.br/index.php?view=article&catid=147%3Aartigos&id=1134%3Ao-ensino-de-arte-circense-no-brasil-breve-historico-e-algumas-reflexoes&format=pdf&option=com_content&Itemid=505 >. Acesso em: 28 jun. 2012.

CASTRO, A. V. **O elogio da bobagem** – palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005. 274 p.

CARREIRA, A. Teatro de grupo: reconstruindo o teatro? **Revista Dapesquisa**, Florianópolis, v. 3, n. 1, p.1-7, Ago. 2007.

CEVASCO, M. E. **Dez lições**: sobre estudos culturais. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. 188 p.

CINTRA, S.O. **Efemerides de São João Del-Rei**. São João del-Rei: 1963. 181p.

COSTA, I.C. Teatro de grupo contra o deserto do mercado. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 17-29, jul.-dez. 2007.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 237 p.

DESGRANGES, F. **Quando Teatro e Educação Ocupam o Mesmo Lugar no Espaço**. Site da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, v. 1, p. 1-6, 2004. Disponível em <http://www.cepetin.com.br/arti15.asp>.

_____. **A Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: HUCITEC, 2006. 182 p.

DRIESSEN, H. Humor, riso e o campo: reflexões da antropologia. In: BREMMER, J. N.; ROODENBURG, H. **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000. cap. 11, p. 251-276.

DUARTE, R. H. **Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. Campinas, SP: UNICAMP, 1995. 279p.

FO, D. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Senac, 1999. 384p.

FREIRE, Paulo. **Educação e mudança**. 30. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007. 79p.

FREIRE, L.G.L. Educação Jesuítica do século XVI ao XVIII: a memória do espaço e o espaço da memória. **Revista Cadernos do Ceom**, Chapecó, v. 22, n. 31, p. 177-191, Dez. 2009.

GOMES, A.A. Apontamentos sobre a pesquisa em educação: usos e possibilidades do grupo focal. **Eccos Revista Científica**, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 275-290, Jul-Dez. 2005.

GRAF, A. Cícero, Plauto e o riso romano. In: BREMMER, J. N.; ROODENBURG, H. **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000. cap. 2, p. 51-64.

GUERRA, Antonio. **Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João del-Rei, 1717 a 1967**. [São João del-Rei?]: [s.n.], [1968?]. 327p.

GUILLEN, I.C.M. **Xangôs e Maracatus: uma relação historicamente construída**. **Ciências Humanas em Revista**, São Luís, v. 3, n. 2, dez. 2005.

GUREVICH, A. Bakhtin e sua teoria do carnaval. In: BREMMER, J. N.; ROODENBURG, H. **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000. cap. 4, p. 83-92.

HENRIQUES, C. H. **Relações entre lazer e circo**: Spasso escola popular de circo. 2005. 31 f. Monografia (Especialização em Lazer) - Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2005.

HUBERMAN, L. **Historia da riqueza do homem**. 21. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1986. 313 p.

KINAS, F. A Lei e o Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo: Uma experiência de política pública bem-sucedida. **Revista Extraprensa**, São Paulo, v.1, n.1, p.194-203, Nov. 2010.

KRÜGER, C. **Experiência social e expressão cômica**: Os parlapatões, patifes e paspalhões. Dissertação de Mestrado (Mestrado em antropologia social) UNICAMP.Campinas. 2008.

LAVILLE, C.; DIONNE, J. **A construção do saber**: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Porto Alegre: Artmed, 1999. 340p.

LE GOFF, J. O riso na Idade Média. In: BREMMER, J. N.; ROODENBURG, H. **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000. cap. 3, p. 65-82.

LEHER, R. **Feições da mercantilização da educação e neocolonialismo**. Rio de Janeiro: Laboratório de Políticas Públicas da UERJ, 2005. 7 p. Artigo. Disponível em: <http://www.lpp-buenosaires.net/outrobrasil/exibir_analise.asp?Id_Sub_Analise=120&Id_Analise=6> Acesso em: 27 jun. 2012.

LULKIN, S.A. **O riso nas brechas do riso**. 2007. 187 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

MACEDO, J.P.; DIMENSTEIN, M. Escrita acadêmica e escrita de si: experimentando desvios. **Revista Mental**, Barbacena, v. 7, n. 12, p. 153-166. Jun. 2009.

MACHADO, L.D. O desafio ético da escrita. **Psicologia & Sociedade**, Belo Horizonte, v. 16, n.1, p. 146-150. Abr. 2004.

MACHADO, M.A.A. P. **Uma nova mídia em cena**: corpo, comunicação e clown. 2005. 124f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

MACHADO NETO, M.M. Site “Marketing e Cultura” Artigo intitulado “Marketing e Cultura: comunhão de bens”. Disponível em: <http://www.marketing-e-cultura.com.br/website/pratica/prat001-b.php?cod_artigo=17>. Acesso em: 20 jul. 2012.

MARCASSA, L. **O lazer e a inovação da animação**: entre utopias e reformismos. In: MASCARENHAS, F., LAZZAROTTI FILHO, A. (orgs). **Lazer, cultura e educação**: contribuições ao debate contemporâneo. Goiânia: Editora UFG, 2010. p.107-142.

MAURO, F. **O Brasil no tempo de Dom Pedro II**. São Paulo: Companhia das Letras: Circulo do Livro, 1991. 263p.

MELO, V.A. **A ANIMAÇÃO CULTURAL**: conceitos e propostas. Rio de Janeiro: Papirus Editora, 2006. 144p.

MINOIS, G. **A história do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP. 2003. 653 p.

OSBORN, A. F. **O poder criador da mente**: princípios e processos do pensamento criador e do Brainstorming. 4.ed. São Paulo: 1975. 329p.

PANTANO, A.A. **A personagem palhaço**. São Paulo: Editora UNESP. 2007. 68 p.

PAULA, M.F.C. Políticas de avaliação da educação superior e trabalho docente: a autonomia universitária em questão. **Universidade e Sociedade**, Brasília, v. 21, n. 49, p.51-61, Jan. 2012.

PAVIS, P. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2011. 323 p.

_____. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. 483 p.

PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992. 215p.

PUCCI, B. O riso e o trágico na Indústria Cultural: a catarse administrada. In: Alonso Bezerra de Carvalho e Wilton Carlos Lima da Silva. (Org.). **Sociologia e Educação**. 2ª ed. São Paulo: Avercamp (2ª reimpressão), 2011, v. 1, p. 97-112.

RADCLIFFE-BROWN, A. R. On Joking Relationships. **Africa: Journal of the International African Institute**, Edimburg, v. 13, n. 3, p. 195-210, Jul. 1940.

SANT'ANNA, C. **Poder e cultura**: As lutas de resistência crítica através de duas experiências teatrais. In: Mato. D. *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: CONSEJO LATINOAMERICANO DE CIENCIAS SOCIALES (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela. p. 265-276. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/santanna.doc>> Acesso em 3 ago. 2011.

SCHECHNER, R; ICLE, G.; PEREIRA, M. A. O que pode a performance na educação? Uma entrevista com Richard Schechner. *Educ. Real*. [online]. 2010, vol.35, n.02, pp. 23-35. ISSN 2175-6236.

SILVA, E. **Circo-teatro**: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.434 p.

SUZUKI, S. **Mente Zen, mente de principiante**. São Paulo: Editora Palas Athena, 2010, 136 p.

SZYMANSKI, Heloisa (org.) *A entrevista na pesquisa em Educação: a prática reflexiva*. Brasília: Plano, 2002, 86 p.

TEIXEIRA, F.N. **Prazer e crítica**: o conceito de diversão no teatro de bertolt brecht. São Paulo: Annablume, 2003, 146 p.

THOMPSON, E. P. **Senhores & caçadores**: a origem da lei negra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. 432p.

TORRES, A.; CASTRO, A. V.; CARRILHO, M. . **O circo no Brasil**. Rio de Janeiro Funarte, 1998. 337p.

TRILLA, Jaime. **Animação sociocultural: teorias, programas e âmbitos**. Lisboa: Instituto Piaget, 2004. 366 p.

TURNER, V. W. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana**. Niterói, RJ: EDUFF, 2008. 278p.

TUCHIA, P.N.C.P. **A improvisação como recurso criativo nos aparelhos aéreos: IMPROVIS(AR)**. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2008. 20f. Relatório final de Iniciação Científica.

TÜRKE, C. **Sociedade excitada: filosofia da sensação**. Campinas: Editora UNICAMP, 2010. 323 p.

VAZ, A. F. . Lazer, Indústria Cultural e Biopolítica. In: ISAYAMA, Hélder F.; LINHALES, Meily A.. (Org.). **Sobre Lazer e Política: maneiras de ver, maneiras de fazer**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006. cap. 1, p. 19-40.

VÁZQUEZ, A. S. **As ideias estéticas de Marx**. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011, 1978. 272p.

VELHO, Otávio. Trabalhos de campo, antinomias e estradas de ferro. **Interseções**, v. 8, n. 1, p. 09-26, Jul. 2006.

WILLIAMS, R. **The long revolution**. London: Chatto & Windus, 1961. 369p.

WUO, A. E. **O Clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas**. 1999. 189f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

_____. **Clown, processo criativo:** rito de iniciação e passagem. 2005. 265f. Tese (Doutorado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

XAVIER, Conceição Clarete; JESUS, Rodrigo Marcos de (Org.). **Educação, cultura e complexidade:** diálogos Brasil-Cuba . Belo Horizonte: Argvmentvm, 2010. 141 p.
YUNES, M.A.M.; SZYMANSKI, H. Entrevista reflexiva & grounded-Theory: estratégias metodológicas para compreensão da resiliência em famílias. **Revista Interamericana de Psicologia**, São Paulo, v. 39, n. 3, p.431-438, Mai. 2005.

APÊNDICE A

TERMO DE ANUÊNCIA PARA O GRUPO TRAMPULIM

Eu, _____, diretor(a) do Grupo Trampulim, recebi a visita de Clayton Márcio Santos, convidando esta instituição para colaborar com a pesquisa **“Ensinando a ser palhaço – O Grupo Trampulim e a animação cultural”** Sendo esta vinculada ao Curso de Mestrado em Lazer da Universidade Federal de Minas Gerais

Estou consciente da realização da pesquisa proposta pela mestrando Clayton Márcio Santos e orientada pelo Prof. Dr. Victor Andrade de Melo com o objetivo de investigar os princípios e ações do Grupo Trampulim à luz das propostas da animação cultural, suas teorias pedagógicas, perspectivas filosóficas discutindo os meios, as justificativas e finalidades dos processos educativos. Esta pesquisa pretende dar visibilidade às formas de relacionamento com os meios de produção cultural e seus reflexos estéticos para o espectador. Por isso, a participação desses profissionais na coleta de dados é tão importante. Sei também que estes pesquisadores podem ser contatados através dos telefones (31) 88933679 ou (21) 87473888, respectivamente, ou pelos e-mails mybeny@gmail ou victor.a.melo@uol.com.br.

Para tanto, estou ciente da realização de descrição e análise do cotidiano e das apresentações artísticas do Grupo, entrevistas não estruturadas com os integrantes que possibilitem o entendimento das realizações do Grupo. Todo material coletado será utilizado apenas para fins desse estudo. Será garantido o anonimato e o sigilo absoluto no tratamento das informações que só serão disponibilizadas para os envolvidos nessa pesquisa, para isso, os dados coletados serão mantidos no CELAR. Os sujeitos serão identificados apenas por nome fictício escolhido pelos pesquisadores e a identidade dos voluntários não será revelada publicamente. A coleta de dados se iniciará após a aprovação do Comitê de Ética. As entrevistas serão realizadas pessoalmente sendo que a mestrando responsável pela pesquisa irá ao encontro do voluntário, no local que este indicar para a realização da mesma. Todas as despesas relacionadas com este estudo serão de responsabilidade do mestrando, e não haverá qualquer forma de remuneração financeira para os participantes ou para a instituição. Por meio deste consentimento, declaro que fui informado(a) dos objetivos e da justificativa da presente pesquisa, autorizando assim a participação voluntária do Grupo Trampulim no presente estudo.

Desde já, agradecemos pela compreensão e voluntariedade,

Diretor(a) do Grupo Trampulim

Prof. Dr. Victor Andrade de Melo
Professor Orientador da pesquisa
Mestrado em Lazer
EEFFITO/UFMG

Clayton Márcio Santos
Mestrando em Lazer
EEFFITO/UFMG

Belo Horizonte, ___/___/2011.

APÊNDICE B

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Pesquisa: O Grupo Trampulim: Ensinando a ser palhaço

O Sr. (ª) está sendo convidado(a) a participar do projeto de pesquisa “O Grupo Trampulim: Ensinando a ser palhaço” do mestrando Clayton Márcio Santos coordenado pelo pesquisador responsável Prof. Dr. Victor Andrade de Melo, ambos do mestrado em Lazer da Universidade Federal de Minas Gerais. A pesquisa tem o objetivo identificar e analisar qual o significado das intervenções do Grupo Trampulim. Acreditamos que este estudo pode contribuir para a compreensão da forma com que o Grupo Trampulim se apropria dos meios de produção cultural artísticos. Por isso, a participação dos integrantes do Grupo na coleta de dados é tão importante. Nesse sentido, podemos previamente prever os riscos de exposição e conseqüente desconforto do voluntário resultantes do processo de entrevista.

Para a coleta de dados utilizaremos de observação-participante registrada em caderno de campo e entrevistas não-estruturadas que serão gravadas, transcritas e analisadas para fins desse estudo como fonte de informações. Comprometemos em garantir o anonimato e o sigilo absoluto no tratamento das informações que só serão disponibilizadas para os envolvidos nessa pesquisa. Para tanto, os dados coletados serão mantidos no CELAR/EEFFTO/UFMG. A coleta de dados se iniciará após a aprovação do Comitê de Ética.

Toda a coleta de dados será realizada pessoalmente pelo mestrando que irá ao encontro dos voluntários, no local que estes indicarem para a realização da mesma. Esclarecemos que todas as despesas relacionadas com este estudo serão de responsabilidade do mestrando, sendo que não haverá qualquer forma de remuneração financeira para os voluntários. Asseguramos total liberdade aos participantes que poderão recusar a participar ou mesmo retirar seu consentimento sem qualquer tipo de ônus para ambas as partes envolvidas (pesquisado e pesquisadores).

Assumimos o dever de tornar público o resultado desta pesquisa e reiteramos nossa disponibilidade na prestação de esclarecimentos. Para esclarecer qualquer dúvida em qualquer etapa do estudo, o pesquisador responsável Prof. Dr. Victor Andrade de Melo pode ser contatado pelo telefone **(0xx21) 87473888**. Como também, pelo endereço Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, CELAR – Centro de Estudos de Lazer e Recreação, Av. Presidente Carlos Luz, 4664/Campus UFMG, Pampulha, Belo Horizonte-MG, (31) 3409-2335. Havendo a necessidade de maiores explicações divulgamos os dados do Comitê de Ética da UFMG (COEP): Av. Antônio Carlos, 6627 - Unidade Administrativa II, 2º Andar, sala 2005 - telefone (0xx31) 3409-4592.

Assim, se você entendeu a proposta da pesquisa e concorda em ser voluntário favor assinar o protocolo abaixo dando o seu consentimento formal.

Desde já, agradecemos pela compreensão e voluntariedade

Prof. Dr. Victor Andrade de Melo

Mestrando Clayton Márcio Santos

Eu, _____, RG nº _____ declaro ter sido informado e concordo em participar, como voluntário, do projeto de pesquisa acima descrito.

Assinatura do voluntário

Assinatura do responsável

_____, ____ de _____ de 2012.