



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Gesterson Santos Lisbôa de Oliveira

Ações performativas:

a arte como tática poética no e com o cotidiano da cidade

Rio de Janeiro

2023

Gesterson Santos Lisbôa de Oliveira

Ações performativas:

a arte como tática poética no e com o cotidiano da cidade



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^ª Dra. Denise Espírito Santo da Silva

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

O48 Oliveira, Gesterson Santos Lisbôa de.
Ações performativas: a arte como tática poética no e com o cotidiano da cidade / Gesterson Santos Lisbôa de Oliveira. – 2023.
94 f.: il.

Orientadora: Denise Espírito Santo da Silva.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Palhaçaria - Teses. 2. Performance (Arte) - Teses. 3. Hospitais - Teses. 4. Poética – Teses. I. Espírito Santo, Denise. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 792.028.67

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Gesterson Santos Lisbôa de Oliveira

**Ações performativas:
a arte como tática poética no e com o cotidiano da cidade**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 18 de julho de 2023.

Orientadora: Prof^a Dra. Denise Espírito Santo da Silva

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Eloísa Brantes Bacellar Mendes
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Thais Helena D’Abronzo
Universidade Estadual de Londrina

Rio de Janeiro

2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha mãe, Liziane Santos, por todo amor e dedicação em minha criação e pelo apoio incondicional sem o qual eu não teria chegado até aqui.

À Denise Espírito Santo, agradeço profundamente por todo acolhimento, disponibilidade, escuta e parceria. Obrigado por todas as provocações artísticas e teóricas, e pelos apontamentos que seguem reverberando em mim e nestas páginas.

Às professoras Eloisa Brantes e Thaís D'Abronzio, pelas valiosas observações feitas durante a banca de qualificação, fundamentais para a continuidade desta pesquisa.

À professora e madame Ana Achcar, pela inspiração e pelos ensinamentos na aventura que é a descoberta do palhaço.

Ao meu amigo tão querido, Sérgio Kauffman, agradeço a gentileza e o apoio fundamental para o começo desta pesquisa.

Aos parceiros e parceiras de palhaçadas, Bel Flaksman, Jefferson Zelma, Juliana Brisson, Laura de Castro, Sergio Kauffman e Victor Seixas, agradeço pela sorte de tê-los encontrado nesse Rio.

Aos meus amigos, Pedro e Miguel, agradeço por me receberem de braços abertos na casa 11 e por todas as conversas, ideias e risadas trocadas no sofá da sala enquanto tomávamos café.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

A vida era um tempo misturado do antes-agora-depois-e-do-depois-ainda.
A vida era a mistura de todos e de tudo. Dos que foram, dos que estavam sendo e dos que viriam a ser.

Conceição Evaristo

RESUMO

OLIVEIRA, Gesterson Santos Lisbôa de. **Ações performativas**: a arte como tática poética no e com o cotidiano da cidade. 2023. 94 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

A presente dissertação propõe uma inter-relação entre o campo da palhaçaria no contexto hospitalar e ações performativas no contexto urbano. Por meio de uma pesquisa prático- teórica busca-se investigar aspectos artísticos composicionais a partir da concepção de “tática”, desenvolvida por Michel de Certeau, em diálogo com o conceito de “programa performativo”, elaborado por Eleonora Fabião. Nessa tessitura, investiga-se as possibilidades das ações operarem como táticas poéticas no e com o cotidiano da cidade, a fim de contribuir para que ela seja um lugar praticado pelo fazer artístico. Assim, ao dissertar sobre táticas poéticas, partilha-se a minha experiência como palhaço junto ao Programa Enfermaria do Riso e também proposições de artistas-performers - William Pope.L, Ana Teixeira, Elilson Nascimento e Eleonora Fabião -, que articulam suas práticas no e com o cotidiano da cidade, promovendo movimentos de encontros, de rupturas e de resistência.

Palavras-chave: Palhaçaria. Ações performativas. Poética. Cotidiano. Cidade.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Gesterson Santos Lisbôa de. **Performative actions:** art as a poetic tactic in and with everyday life in the city. 2023. 94 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

The present dissertation proposes an interrelationship between the field of clowning in the hospital context and performative actions in the urban context. Through a practical- theoretical research, we seek to investigate compositional artistic aspects from the conception of “tactics”, developed by Michel de Certeau, in dialogue with the concept of “performative program”, elaborated by Eleonora Fabião. In this texture, we investigate the possibilities of actions operating as poetic tactics in and with the daily life of the city, in order to contribute for it to be a place practiced by artistic making. Thus, when speaking about poetic tactics, I share my experience as a clown with the Enfermaria do Riso Program and also propositions by artist-performers - William Pope.L, Ana Teixeira, Elilson Nascimento and Eleonora Fabião -, who articulate their practices in the and with the daily life of the city, promoting movements of encounters, ruptures and resistance.

Keywords: Clowning. Performative actions. Poetics. Daily. City.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 -	Etiqueta (Gé Lisboa) e Fuinha (Flávia Marco), 2019.....	58
Imagem 2 -	Etiqueta (Gé Lisboa) e Fuinha (Flávia Marco), 2019.....	59
Imagem 3 -	Espetáculo Palavra de Palhaço, 2016.....	59
Imagem 4 -	Espetáculo Palavra de Palhaço, 2016.....	60
Imagem 5 -	Tompkins Square Crawl, 1991.....	68
Imagem 6 -	Tompkins Square Crawl, 1991.....	68
Imagem 7 -	Tompkins Square Crawl, 1991.....	69
Imagem 8 -	Levitating Magnesia Milk, 1992.....	70
Imagem 9 -	Ação n° 1, 2008.....	75
Imagem 10 -	Escuto Histórias de Amor, 2010.....	78
Imagem 11 -	Escuto Histórias de Amor, 2006.....	79
Imagem 12 -	Escuto Histórias de Amor, 2005.....	79
Imagem 13 -	Massa Ré, 2016.....	81
Imagem 14 -	Massa Ré, 2016.....	81
Imagem 15 -	Troco Tudo, 2013.....	87

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	15
1	A PRÁTICA DA PALHAÇARIA	28
1.1	palhaço de hospital	28
1.2	bobo da corte	32
1.3	branco e augusto	35
1.4	preparação para encontros	37
1.5	público! presente!	46
1.6	vulnerabilidade e corpo vibrátil	50
1.7	ra, re, rir	53
2	TÁTICAS LIMINARES	61
2.1	estratégias e táticas	61
2.2	programa performativo: procedimento composicional tático poético	65
2.3	ações liminares	71
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
	REFERÊNCIAS	92

Caminho em direção à rua!

Estou vestindo uma camiseta de tom cinza, bermuda jeans, meias curtas e tênis. Carrego nas costas uma mochila onde se encontram minhas roupas e objetos para mais uma ação como palhaço nas enfermarias pediátricas do Hospital Universitário Gaffrée & Guinle (HUGG), localizado no bairro da Tijuca, Riode Janeiro.

O tempo de deslocamento da minha casa até o hospital leva cinquenta minutos, e nesse trajeto troco algumas mensagens com minha amiga Laura, a palhaça Viola, que será minha dupla do dia. Observo o movimento da cidade pela janela do ônibus e fico pensando quem serão as pessoas que vamos encontrar e reencontrar pelos espaços do hospital.

Ao chegar no hospital, bom dia! bom dia!, atravessamos o corredor de entrada, subimos as escadas e entramos na sala da equipe médica de plantão. Anoto em meu caderno as informações de cada criança, detalhadas no quadro de pacientes pendurado na parede. Troco mais algumas observações com minha dupla e depois descemos em direção a recepção para pegar as chaves do vestiário.

No interior do vestiário organizamos nosso material enquanto trocamos de roupas para a ação. Começo trocando a camiseta de tom cinza por uma camisa branca com listras verticais vermelhas e botões violeta. Depois troco a bermuda jeans por uma calça marrom com a cintura bem alta, acima do umbigo, e aperto o cinto amarelo de couro. Aos poucos todas as roupas que eu estava vestindo são trocadas pelas peças de roupas que trouxe na mochila. As meias curtas dão lugar a um par de meias longas com listras na horizontal. Os tênis são trocados por dois sapatos gigantescos, mas só na aparência, por dentro eles caem como uma luva.

Em frente ao espelho dividimos o pancake, pincéis, lápis de olho, gel para o cabelo, pente, batom e, aos poucos, o rosto vai ganhando outros contornos e expressões. Ao finalizar a maquiagem começamos a conferir alguns detalhes para a ação: afinar os instrumentos; apresentar os objetos que levaremos; improvisar

pequenos jogos; aquecer as articulações e, para finalizar ou para começar ou para continuar, vestir o nariz vermelho. Olhos nos olhos, puxamos uma respiração longa e soltamos todo o ar, a ponto de abrir a porta para partirmos.

Ao girar a chave e trancar a porta do vestiário, saímos girando em direção ao corredor principal da pediatria e chegamos, meio tontos, na mesa da recepção para deixar o molho de chaves. A recepcionista, que já conhece a gente e tinha acabado de entregar as chaves quando chegamos e ainda não tínhamos os narizes vermelhos, ri, um pouco tímida, talvez porque agora alguma coisa mudou, e aponta para o banco da sala de espera onde um garoto está deitado muito relaxado como se estivesse na praia - ela comenta.

Viola então diz: Olha lá, Etiqueta! Ele tá tomando banho de sombra! Chegamos um pouco mais próximo e pergunto se ele tinha passado o protetor lunar. Protetor lunar? É, para ficar no sol é protetor solar e para ficar na sombra é protetor lunar. Eledisse que não tinha passado nada. Perguntamos o que ele estava fazendo. Respondeu que nada. Mas você só nada? Sim! E como estávamos tomando banho de sombra na praia, começamos a fazernada também. E de tanto nada começamos a nadar e mergulhar para o fundo do mar. Pedimos ajuda para voltar à superfície, era preciso que alguém puxasse a gente. Será que você pode nos pescar? Ele joga linha e anzol na água e somos fisgados. Puxa daqui, puxa dali, esse peixe é muito grande, vai ter que chamar alguém para ajudar. Ele corre e chama a mãe, ela entra no jogo, e até entra no mar para pegar o peixe-palhaço pescado. Ufa! Muito obrigado, muito obrigado! Os palhaços entram na água novamente e saem através da correnteza para o corredor seguinte.

Encontramos um corredor lotado de gente e o único lugar vazio era o centro por onde as pessoas passavam de uma entrada a outra. Então, aproveitamos esse vão para fazer um desfile de moda. Fui o primeiro a desfilar, usei todo o charme de um galã de novela, e entre muitos olhares curiosos e desconfiados, minha nota foi sete. Viola foi logo em seguida, e durante o desfile aproveitava para

tirar fotos com os fãs e até puxou um coro com seu nome, sendo repetido ao som de palmas. Nota dez! Já ganhou! Já ganhou!

Lá no fundo do corredor um par de olhinhos observa toda a festa. Fazemos um primeiro contato e ensaiamos nos aproximar. A criança se encolhe na cadeira e esconde o rosto. Ok! Como íamos atravessar o corredor e, em algum momento passaríamos por ela, tratamos de continuar jogando com as pessoas à sua volta, mas sempre mantendo um contato visual para saber por onde andava a sua curiosidade. Toda reação era compartilhada com ela, como se a gente dissesse com o corpo: olha o que está acontecendo bem aqui! Ela continuava sentada e prestando atenção em tudo. Em algum momento, no meio do jogo, utilizamos as bolhas de sabão e ficamos acompanhando a trajetória de uma bolha até ela encontrar uma superfície e estourar. A bolha conduzia a nossa movimentação no corredor, e eu torcendo para ela ir em direção a criança que observava tudo. Viola propôs um som diferente toda vez que uma bolha se espatifava. Quando a bolha estava quase encostando no chão, na parede, no ombro de alguém, pedíamos para uma pessoa inventar e emitir o som daquela explosão. Havia uma concentração a cada bolha que surgia, havia pequenos ruídos em meio ao silêncio hipnótico frente ao objeto flutuante. Até que em uma das colisões a pessoa solicitada para compartilhar o som não o fez, foi surpreendida por uma mudança brusca da bolha que estourou em outro canto. Mas o som surgiu ecoando daquela criança, aquela que estava sentada no fundo do corredor e espiava tudo.

Em frente a sala do pré-natal encontramos uma mãe que aguarda atendimento. Logo que ela nos vê começa a rir sem parar. A risada vai aumentando de tamanho, a ponto da Viola começara gargalhar ao lado dela e apontar para mim. As duas se unem na graça e eu fico sério, na tentativa de criar um contraponto. Viola então comenta: tinha que ser ele mesmo! A mãe diz: eu não estou rindo de vocês - desata a rir - é que eu não sei o que está acontecendo - rindo - eu só olhei para vocês e - ri. Viola perguntase ela se lembrou de um caso engraçado e se ela pode contar para gente. A mãe continua

rindo e nem consegue responder. Já sei o que está acontecendo aqui, Etiqueta! O que? Ela está com oriso solto. Eu já ouvi falar do tal riso solto, Viola! É contagioso? Em alguns casos sim! E qual recomendação para riso solto? Violase aproxima da mãe e toca o seu ombro dizendo: o melhor é deixar sair, colocar para fora todo esse riso. A mãe ri mais um pouco. Está se sentindo melhor? A mãe diz que sim. Eu começo a sorrir, e do sorriso passo para um riso moderado e depois uma risada, e quando estou quase chegando a uma gargalhada digo: Viola, acho que também estou com riso solto!

Subimos as escadas que levam ao ambulatório e higienizamos nossas mãos na pia que fica muito próxima a porta do auditório, onde os alunos residentes de medicina frequentam em dias de aula. O corredor costuma ficar cheio e este é um momento propício para um jogo com os palhaços. Mas, nesse dia não teve aula. Até chegamos a entrar no auditório à procura de alguém e, nada. Saímos em direção aos boxes do ambulatório procurando os estudantes, e no primeiro box que entramos, perguntamos à criança sentada na maca se ela era estudante de medicina e se ela poderia dizer o que estava acontecendo. Ela responde que não. Não é estudante ou não sabe dizer o que está acontecendo? Antes dela responder, Viola diz: Ah! Ela é a professora que vai ministrar a aula hoje, Etiqueta! Sim, estou reconhecendo! Ela ri. Temos muitas perguntas para fazer sobre a matéria, mas antes, deixa eu pegar meu caderno para anotar tudo. Viola procura o caderno sem sucesso. Onde eu coloquei? Etiqueta pode me ajudar, por favor? Será que eu deixei aqui embaixo da maca? Começo a procurar também. Procuo nos bolsos, em cima do armário, atrás das orelhas, debaixo do sôvaco. A criança entra na onda e ajuda na busca pelo caderno. Algumas vezes no hospital, uma ação anterior se estende para o primeiro contato com uma criança que ainda não tinha encontrado os palhaços. A dupla mantém um jogo e estabelece uma proposta de continuidade, abertos as novas informações que surgirem na relação. Nesse caso, a ação inicial, procurando os estudantes, evoluiu para a procura do caderno e por fim estávamos procurando a criança, que estava escondida por

de trás da cortina no corredor. Onde está a professora? Ela salta e prega um susto nos palhaços. O susto foi tamanho que ficamos imóveis em uma posição de sobressalto. Ela se diverte por ter causado a nossa imobilidade, mas aos poucos se mostra preocupada e pergunta se não vamos nos mexer. Precisamos tomar outro susto! Ela se esconde e assusta novamente. Agradecemos pela ajuda e na despedida ela pergunta se pode usar meu nariz. Meu nariz? O seu não está muito bom hoje? - pergunto. Ela aponta para meu nariz e o pede emprestado. É que se eu te emprestar meu nariz como é que vou respirar? Nesse dia não tínhamos um nariz reserva para deixar com ela. Tá bem, só empresto meu nariz se você emprestar o seu? Mas o meu não sai? - ela diz. O meu também não! - Viola dizendo. A criança insiste: mas o nariz de vocês é vermelho! E o seu é verde! - digo apontando para o nariz dela. Ela tenta olhar o próprio nariz, toca-o com a ponta do dedo e diz: não é verde.

Depois de mais algumas visitas no ambulatório, descemos para o CTI Pediátrico, onde ficam as incubadoras que abrigam os recém-chegados a este mundo. Nesse ambiente, é preciso manter o silêncio, informação esta, que a enfermeira fez questão de cochichar alto assim que abrimos a porta. O estado de quietude da sala era tão aglutinante que contribuiu para que a proposta do nosso jogo fosse um mergulho no fundo do mar. Foi bem oceânico esse dia. Os dois palhaços nadam entre as incubadoras e encontram uma mãe cuidando do seu peixinho. Chegamos um pouco mais perto e é possível notar que uma das mãos da mãe está em contato com a mão do bebê - através de uma abertura na lateral da incubadora - que segura o seu dedo indicador. No painel de informações do bebê o espaço destinado ao nome ainda não está preenchido. Perguntamos como ele se chamava. A mãe responde que ainda não tinha se decidido quanto ao nome. Quanta possibilidade! Ficamos observando a criança existindo e sugerindo toda a sorte de nomes. Depois de quase esgotar as idéias, apresentamo-nos dizendo nossos nomes: Muito prazer, meu nome é Viola! Muito prazer, meu nome é Etiqueta! Então, Viola segura o indicador da outra mão da mãe, eu seguro o outro indicador

da Viola e com a outra mão eu toco a incubadora como indicador. Ficamos um tempo assim e depois nos despedimos.

Nadamos até a recepção, pescamos a chave e voltamos ao vestiário. Ao entrar e fechar a porta, Laura e eu olhamos nos olhos do outro, trocamos um abraço e logo em seguida tiramos os narizes. Depois começamos a trocar as peças de roupa novamente, enquanto trocamos também as impressões e percepções do dia de trabalho. Começo trocando a camisa branca com listras verticais vermelhas e botões violeta pela camiseta de tom cinza. Depois troco a calça marrom com a cintura bem alta, acima do umbigo, pela bermuda jeans. Aos poucos todas as roupas que eu estava vestindo são trocadas pelas peças de roupas que eu trouxe no corpo e que agora estão na mochila. O par de meias longas com listras na horizontal dão lugar às meias curtas. O par de sapatos gigantes, que caem como uma luva, é trocado pelo par de tênis.

Em frente ao espelho dividimos algodão, demaquilante e sabonete para retirar a maquiagem, e aos poucos o rosto vai ganhando outros contornos e expressões. Ao terminar a limpeza começamos a conferir alguns detalhes antes de sair e não esquecer nenhum objeto. E para finalizar ou para começar ou para continuar, saímos em direção à rua.

INTRODUÇÃO

As ações acima descritas fazem parte de uma memória cartografada em relatórios, escritos após o dia de trabalho no hospital. O exercício de colocar em palavras os jogos compartilhados apresenta, de modo geral, um panorama do que aconteceu durante o percurso no ambiente hospitalar. Uma oportunidade de partilhar e registrar pistas, vestígios dos encontros poéticos, resgatando uma memória corporal e perceptiva vivenciada naquele cotidiano.

Para esta escrita revisei alguns dos meus relatórios enviados ao Programa Enfermaria do Riso¹, entre os anos de 2014 e 2016, e selecionei alguns trechos para me ajudar a compor a investigação prático-teórica desta pesquisa a partir de aspectos artísticos da minha vivência como palhaço no hospital.

A presente dissertação inscreve-se no campo das artes e tem como ponto de partida minhas experiências como artista. Ao longo do texto serão elaboradas considerações relacionadas a um percurso de trabalho que se inicia nas artes da cena, mais especificamente no teatro e que se amplia para fora das molduras do edifício teatral, encontrando afinidades em trabalhos realizados por artistas da performance no contexto urbano.

Em outubro de 2020 fiz minha inscrição no edital de Seleção de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES, da UERJ. No pré-projeto enviado, pretendia ampliar o debate sobre o trabalho corporal do ator, assim como sua preparação, para atuar em espaços “não convencionais”, ou melhor, fora da caixa cênica do teatro. O fio condutor da escrita partia da minha experiência como ator-palhaço no Programa Enfermaria do Riso, junto às atuações no Hospital Universitário Gaffrée & Guinle (HUGG). Ao elaborar o pré-projeto escolhi um verbo para ser o impulsionador da criação textual: deslocar. E a partir desse verbo, objetivava contemplar: o movimento do ator, que sai do edifício teatral e passa a

¹ O Programa Interdisciplinar de Formação, Ação e Pesquisa Enfermaria do Riso/UNIRIO foi criado em 1998 na Escola de Teatro coordenado pela Prof. Ana Achcar e colaboração do Prof. Édson Liberal, do Serviço Pediátrico do Hospital Universitário Gaffrée & Guinle (HUGG). Tem como ações principais, a formação e a atuação de estudantes da Escola de Teatro como palhaços nas dependências pediátricas de hospitais.

atuar em outros espaços; e as minhas mudanças² de residência nesses treze anos morando na cidade do Rio de Janeiro.

Quando saiu a lista final de aprovados no Programa de Pós-Graduação da Uerj, estávamos em meio a pandemia de Covid-19 e ainda não existiam vacinas contra o vírus. Lembro que uma das perguntas da banca, na entrevista de seleção, foi direcionada ao fato de que, talvez, se aprovado, a minha pesquisa se realizasse, num primeiro momento, de forma totalmente remota-virtual, e se isso era possível para a realização do meu projeto.

No primeiro ano do curso, cumpri todos os créditos das disciplinas de modo remoto. Esta foi a realidade de muitos estudantes durante esse período. Adaptamo-nos às telas, às conexões virtuais e continuamos nossas pesquisas.

Ao propor que as ações de investigação do meu estudo se constituíam por meio de deslocamentos, tanto os conceituais, em relação à atuação, quanto os espaciais, acerca das moradias, começo a perceber - a partir dos encontros nas aulas do curso, no grupo de pesquisa, nas orientações, nas conversas de bar -, que a linha de raciocínio teórica-prática da minha investigação estava focada em dois pontos espaciais: o primeiro, o teatro e minha experiência como ator e palhaço, e o segundo, o espaço que chamo de casa.

E, conforme a pesquisa ia ganhando corpo, começo a notar que existe também um caminho-espaço entre os edifícios, há um movimento que acontece, que conecta e desconecta os dois pontos considerados acima. E a partir desse momento percebo que a pesquisa habita e se encontra na rua, no meu corpo em deslocamento pela cidade. Muito mais do que apenas mudar de perspectiva, o deslocamento aqui pode ser compreendido como uma busca por uma fluidez.

A constatação, de que eu precisava estar na e com a rua, pensando e compondo o corpo junto a outros corpos, surge, justamente, no momento em que grande parte da população do Brasil já está vacinada com pelo menos três doses contra o vírus da covid-19. Nos momentos mais agudos da pandemia, quando tínhamos que sair de casa para realizar alguma tarefa essencial, era necessário usar máscara, face shield, levar um frasco de álcool gel, manter distanciamento para evitar o contato e contágio. Mas, a partir do momento que o calendário de vacinação foi avançando e as pessoas foram se imunizando, a possibilidade de estar e ocupar a rua foi se tornando mais possível.

² Em fevereiro deste ano completei treze anos de vivências nesta cidade. O espaço onde me encontro por agora é o décimo nono lugar que chamo de casa. A cada mudança de CEP escolho o que fica para trás e o que segue comigo. É muita coisa?, me perguntaram nesta última mudança. Respondi: o que estou levando são quatro malas que, colocadas lado a lado, têm o tamanho do meu corpo.

Fez-se necessário para esta pesquisa estar na e com a rua.

Ao mesmo tempo que existe o desejo de se encontrar, de estar na rua e propor alguma ação performativa, existe também o pensamento de que não é só ir para a rua, é preciso alguma metodologia para essa pesquisa, algum procedimento. Do mesmo modo, ainda no isolamento, quando eu precisava sair de casa, usava máscara, face shield, levava um frasco de álcool gel e mantinha distanciamento de outras pessoas para evitar o contato e contágio, agora eu preciso ir para a rua “vestindo” algo que me aproxime de outras pessoas para aderir ao contato e contágio relacional no cotidiano da cidade.

E como acredito na arte, na ciência, fui pesquisar o que os especialistas estavam publicando, dizendo e propondo como possibilidades de estarmos juntos outra vez. E nesse caminho investigativo, encontrei as práticas e pensamentos de Eleonora Fabião, Ana Teixeira, Elilson Nascimento e outras e outros artistas que propõem ações no contexto urbano. Encontro também, nos escritos de Michel de Certeau e sua *Invenção do Cotidiano*, possibilidades de criar outros mundos possíveis por meio dos deslocamentos pela cidade.

Michel de Certeau (1998), afirma que esse caminhar-deslocar se estabelece enquanto tática, produzida em uma relação de disputa com a noção de estratégia.³ Sendo a estratégia, lugar próprio das instituições, do capital e do planejamento urbano; e a tática, o desvio presente nas práticas cotidianas de ocupações do espaço, na reconfiguração das ruas e nos jogos moldados pelos passos dos caminhantes. Pretendo não criar uma visão dicotômica, onde de um lado se encontra o planejamento urbano como estabelecido, e do outro as práticas de ocupação do espaço, como sendo somente desviantes, mas sim, tensionar os envolvimentos dos sujeitos com esses meios.

E nessa tessitura de movimentos, o conceito de “programa performativo”⁴ concebido por Eleonora Fabião, auxiliará a concepção teórica e prática desta pesquisa, por se tratar de ser um “enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação” (FABIÃO, 2013, p.4, grifos da autora). Assim, a partir das concepções de Michel de Certeau, acerca das táticas, e de Eleonora Fabião, a respeito do programa performativo, este estudo pretende, sem que haja a necessidade de respostas concretas, propor que o programa performativo pode ser elaborado como procedimento composicional tático poético nos encontros com o cotidiano da cidade. E talvez a premissa mais importante para provocar esse estudo-escrita-ação seja a construção de um processo investigativo e propositivo que permita colocar-me em situação de jogo, de

³ No capítulo 2 abordo os conceitos de Certeau (1998) em relação à estratégia e tática.

⁴ A conceituação de “programa performativo”, conforme Fabião (2013), será abordada no capítulo 2.

encontro com o outro.

Nesse sentido, percebo algumas aproximações e reconheço certa performatividade no trabalho da palhaçaria. Atribuir à prática da palhaçaria a uma prática performativa é trabalhar com a ideia de que o palhaço não é um personagem e sim o próprio artista expondo o que de si há de mais ridículo e bobo. Colocar o nariz vermelho é se expor imediatamente.

De todos os trabalhos práticos como ator de teatro que já experimentei, a palhaçaria me chama a atenção pela perspectiva de só existir na urgência relacional com o outro. O palhaço “não é apenas uma linguagem, é, também, uma forma de olhar o mundo, de se reconhecer humano e de reconhecer essa humanidade nos outros” (ICLE, 2006, p.12).

A figura do palhaço me acompanha nas proposições deste estudo, e o encontro com a linguagem da palhaçaria acontece pouco tempo depois da minha chegada ao Rio de Janeiro. Chego de uma cidade chamada Canoas, que fica em um outro rio, o Rio Grande do Sul. Ao desembarcar por aqui, trouxe comigo algumas malas com as coisas que escolhi serem necessárias para se começar uma vida de ator e estudante de teatro na capital.

Na época eu tinha feito a prova do ENEM⁵ e com a nota alcançada pude me inscrever e participar do processo de seleção para ingressar no curso de artes cênicas da Unirio. O resultado final era a combinação da nota do Enem mais a nota obtida no Teste de Habilidades Específicas (THE). Fiquei hospedado alguns dias na casa de uma amiga e minha permanência no Rio dependia do meu desempenho na avaliação, que ocorreu em dois dias seguidos, sendo o primeiro com jogos e dinâmicas em grupo e o segundo com a apresentação de uma cena solo ou em dupla.

Lembro de sair do último dia de prova e caminhar durante muito tempo, à deriva, pelas ruas em torno da universidade, imaginando como seria morar nesta cidade. Pouco tempo depois soube que havia passado para o primeiro semestre e que permaneceria no Rio de Janeiro.

Portanto, precisava encontrar um lugar para morar. E lá fui eu, carregando as malas pela rua e chegando em um novo espaço. O espaço era uma república, onde eu dividia o quarto com mais cinco pessoas. Era um lugar com muitas regras, como por exemplo, horário para chegar, não podíamos receber visitas e não tínhamos um ambiente para estudar. Por isso, eu passava o dia todo na Unirio, utilizando os espaços da biblioteca, do campus e só voltava para casa para dormir.

⁵ O Exame Nacional do Ensino Médio (Enem) foi instituído em 1998, com o objetivo de avaliar o desempenho escolar dos estudantes ao término da educação básica. Em 2009, o exame aperfeiçoou sua metodologia e passou a ser utilizado como mecanismo de acesso à educação superior. (fonte: www.gov.br/inep/pt-br/enem)

E nesse contexto, posso dizer que a Unirio foi a minha outra morada durante o período da graduação. E no tempo que vivi por lá fui descobrindo afinidades artísticas junto aos encontros práticos e teóricos do curso. Pude experimentar diferentes processos de criações cênicas e incorporar algumas dessas descobertas a minha pesquisa como ator.

percebendo o mundo com o nariz

Uma das descobertas aconteceu ainda no quarto período, quando passei a integrar o Projeto de Pesquisa e Extensão Enfermaria do Riso, do qual fiz parte até a minha conclusão de curso. O Programa Enfermaria do Riso, coordenado pela professora Ana Achcar, desde 1999, forma palhaços e palhaças para atuarem regular e continuamente nas enfermarias pediátricas no Hospital Universitário Gaffrée & Guinle (HUGG), localizado no bairro da Tijuca, zona norte do Rio de Janeiro.

A partir do momento que entrei no Programa e passei a ter contato com a linguagem da palhaçaria, percebi que ser palhaço mudaria o meu modo de olhar e perceber o mundo. Existia na descoberta e criação daquele universo alguma coisa de revolucionária. Aos poucos pude dar maior atenção aos pequenos detalhes e acontecimentos do dia a dia e jogar poeticamente a partir do encontro. Percebi também que meu trabalho enquanto ator foi ampliado e que a palhaçaria introduziu na minha pesquisa artística a noção de jogo, de brincadeira.

A experiência de se conectar com o universo do palhaço requer disponibilidade, escuta, prontidão, foco, alteridade, interação, ritmo, poesia, precisão, atenção à respiração, jogo, brincadeira. A importância em conciliar técnica e espontaneidade. Nesse sentido, o meu trabalho de pesquisa como ator se aproximava muito da pesquisa do palhaço e pude notar que essas duas linguagens se retroalimentam metodológica e artisticamente por se tratarem de um trabalho continuado de pesquisa.

Nos encontros do Programa, intitulados “Jogo e Relação”, fui me aproximando dos estudos e do universo do palhaço e vivenciei exercícios e jogos de improvisação tendo em vista o trabalho de atuação no ambiente hospitalar. Nas aulas teóricas tínhamos à disposição um apoio bibliográfico com leituras e discussões de textos para auxiliar o entendimento conceitual da atividade. Os exercícios em sala de aula seguiam um trabalho de investigação e ocupação do espaço, observando o desenvolvimento de uma qualidade na presença singular e de uma compreensão da relação espacial entre os corpos e objetos.

Depois de algumas etapas de formação na Enfermaria do Riso, passei a atuar, em dupla ou em trio, como palhaço no hospital HUGG. As ações são realizadas na parte da manhã na enfermaria pediátrica, no CTI pediátrico, na sala de espera do ambulatório, nos corredores, na seção de obstetrícia. O desenvolvimento do ator-palhaço no contexto hospitalar está atravessado por um contínuo trabalho de pesquisa sobre si em um contexto relacional, capaz de abrir-se ao desconhecido, afetando e sendo afetado pelos espaços em que habita.

Para Ana Achcar, o palhaço “não só se movimenta sobre o espaço, ele está inserido no espaço e essa diferença de abordagem traz uma qualidade presencial para o corpo” (ACHCAR, 2007, p.105). Deste modo, o trabalho de atuação no hospital coloca em evidência o corpo do ator como expressão no espaço e promove uma mudança no ambiente, desarticulando relações que, a priori, determinam o controle institucionalmente ordenado.

Atuar nos e pelos espaços do hospital vestindo um nariz vermelho requer disponibilidade para estar em jogo, em relação e pronto para criar um universo que não sobrevive sem o outro. O palhaço não existe sozinho, ele está a serviço do encontro. Há uma urgência em compartilhar experiências coletivas. A figura do palhaço é um convite ao jogo e um encontro com novas percepções de mundo.

Antes de me dedicar ao universo da palhaçaria o meu imaginário de palhaço circulava pela figura exagerada dos picadeiros do circo de lona, pelos palhaços malabaristas das ruas e sinais de trânsito, pelo palhaço contratado para animar a festa de uma prima e os palhaços que apareciam nos teatros e filmes. Para mim, todos buscavam, incansavelmente, o encontro com o outro, a graça e a poesia nas pequenas e grandes coisas do cotidiano.

Nunca tinha imaginado, nem nos melhores sonhos, que um dia eu poderia me descobrir palhaço e me descobrir Etiqueta⁶, nome esse que pode significar tanto um conjunto de regras de comportamento, ou ser um negócio que fica preso à gola da roupa e que muitas vezes pinica o pescoço, ou pode ser um adesivo com alguma palavra escrita para colar e identificar algo e, finalmente, pode significar aquele que revela minhas inadequações e que escancara os meus fracassos de maneiras tão perceptíveis e também risíveis.

A pesquisa com a máscara do palhaço abriu caminhos para que eu pudesse pensar o estudo sobre a presença, a escuta, a atenção e especialmente sobre a materialidade do trabalho do ator, descobrir com o corpo todo e dar forma a uma expressão. Ao me debruçar sobre a

⁶ Nome do meu palhaço. Batizado por Ana Achcar. A história do batizado está relatada no livro Palavra de palhaço, organizado por Ana Achcar: “Colocou sua roupa de palhaço e entrou na sala. Ainda não tinha calça, então pegou uma emprestada - enorme - dobrou na cintura e enrolou a bainha. Chegou a vez dele. ‘Qual seu nome?’, perguntaram. ‘Avesso’, respondeu. ‘Você pode dar uma voltinha para olharmos melhor sua roupa?’ Foi girando lentamente e quando estava de costas para todos, escutou uma gargalhada. Todos riram, então ouviu: ‘A sua etiqueta está aparecendo’. E ali foi batizado Etiqueta” (ACHCAR, 2016, p.231).

arte da palhaçaria contextualizada ao hospital, descobri que os processos de pesquisa prática circulavam pelos exercícios do resgate da memória e da criação de novas perspectivas relacionais.

Foi o palhaço, no contexto hospitalar, que me motivou e encorajou a pensar e trabalhar além dos limites do teatro e da sala de ensaio. Ao entrar em contato com a menor “máscara do mundo”⁷ pude perceber e compreender, a cada visita, a responsabilidade que é a ação de se expressar nos corredores e leitos do hospital. O estado de abertura que o nariz vermelho proporciona contribui também para um minucioso envolvimento com as condições oferecidas por aquele ambiente. Desde regras de assepsia, atenção às demandas específicas de cada paciente e acompanhantes até o entendimento estrutural e composicional do espaço.

O hospital está organizado em muitos ambientes segmentados e separados espacialmente uns dos outros. E esses espaços, como alas, quartos, corredores, enfermarias, salas de espera, etc, funcionam como lugares temporários para os pacientes que estão ali em função de alguma necessidade. As tensões existentes em um hospital requerem uma postura ainda mais atenta no que diz respeito às particularidades daquele espaço. A ação dos palhaços no hospital está exposta ao perigo da domesticação da figura cômica, em função das necessidades, muitas vezes, de adequação às especificidades do ambiente.

Uma das principais questões que circulavam em torno das nossas discussões no Programa, e que apresento nesta esta escrita aproximando com o trabalho de pesquisa do ator, é a transgressão no trabalho do palhaço e a importância de driblar a ameaça de docilização que muitas vezes surge durante as ações no ambiente hospitalar.

O trabalho continuado de palhaços e palhaças que atuam regularmente em hospitais permite uma abertura de espaço para o debate, o pensamento e para a percepção sobre o trabalho e a função social dos atores e suas perspectivas enquanto cidadãos que observam o mundo, o espaço coletivo e afetam e são afetados com o fazer artístico.

Ainda é insuficiente o número de hospitais públicos brasileiros que recebem visitas de caráter artístico, social e cultural. As ações de palhaços que visitam, semanalmente, as dependências desses hospitais representam um exemplo de que práticas artísticas criam novos modos de fazer e expandem a arte para fora das paredes da caixa cênica.

Daiani Rossini Brum⁸ e Karenine de Oliveira Porpino⁹ no artigo intitulado Figuras

⁷ Segundo Jacques Lecoq (2021), o nariz vermelho do palhaço é a menor máscara do mundo, a que menos esconde o rosto, porém, é a que mais expõe o sujeito na sua inadequação, fazendo surgir toda a sua ingenuidade e sua fragilidade.

⁸ Palhaça, pesquisadora e Doutora em Teatro pela UDESC.

palhacescas: um percurso até os palcos hospitalares, investigam as figuras cômicas, em especial as palhacescas, e traçam um percurso dessas figuras ao longo da história. O estudo se dedica a mapear os desenvolvimentos dos cômicos e como se reinventaram a partir das exigências e necessidades sociais de cada época, até chegar aos espaços dos hospitais. Para as autoras, os palhaços inseridos no hospital, esse espaço onde coabitam extremos, despertam para uma nova fase em sua história, ainda que carregando traços milenares de tradição circense.

A atuação das palhaças e palhaços no contexto hospitalar “não se trata de uma exposição da plateia ou de uma imposição performática, mas sim de uma troca de saberes e existências que se estabelece entre as artes cênicas e a vida” (BRUM; PORPINO, 2017, p.120). Assim, ao receber a permissão para entrar nos leitos hospitalares, o palhaço busca encontrar um elo com a criança, com seus acompanhantes, com os funcionários ou com a equipe médica do local.

Para a psicóloga e pesquisadora Morgana Masetti (2013), o trabalho continuado dos palhaços no contexto hospitalar estabelece um espaço de troca, de escuta e pode realizar-se enquanto proposição de uma “ética do encontro”. Ela comenta:

O palhaço incorpora os fatos recusados ou pouco falados ao momento, favorecendo a possibilidade de lidar com eventos geradores de tensão. Ele ajuda a lidar com a vulnerabilidade da condição humana, em um ambiente onde se exige a perfeição, com isso favorece a expressão de conflitos e dificuldades. Leva-nos a entrar em contato direto com nossos sentimentos, sem análises. Desse modo, estimula a capacidade de experimentarmos nossas emoções e aceitarmos diferentes possibilidades de reações, expandindo os limites de nossos comportamentos. Sua ação ensina que nada persiste e favorece nossa ligação com o acontecimento presente. Através desta filosofia de ação o palhaço propõe uma ética de encontro (MASETTI, 2013, p.923).

Para Masetti, esta ética estabelece uma situação de cumplicidade a partir do jogo, gerando as “condições para que se estabeleçam espaços internos de reflexão e aprendizado” (MASETTI, 2013, p. 923). Assim, por meio da lógica do palhaço em consonância com os acontecimentos hospitalares, constituem-se as situações de encontro pela concretude do cotidiano, ampliando as possibilidades de relações. A autora considera o trabalho dos palhaços como sendo sempre passível de aprendizado por estar vinculado aos encontros humanos no mundo, produzindo a partir deles experiências de criação poética.

Nesse sentido, retomo os pensamentos de Ana Achcar (2007, p.193), que afirma a importância do encontro na arte da palhaçaria hospitalar e, exemplifica dizendo que nos palcos teatrais ou nos picadeiros de circo “[...] o palhaço é o centro das atenções, e o riso

⁹ Professora Titular aposentada da UFRN, onde continua atuando como Professora Voluntária no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

depende de sua performance ridícula. No hospital, embora ele ainda seja o instrumento do risível, é a criança, ou o profissional de Saúde, ou ainda o acompanhante, a razão de sua presença e de sua existência”.

E este deslocamento-descentralização do protagonismo da ação interessa a este estudo, na medida em que esse movimento proporciona a intersecção entre a prática do palhaço e da performance, ou seja, investigar ações performativas em que o fazer-perceber passa pela experiência de viver o acontecimento artístico, gerando fissuras que provocam a emergência de seres desviantes nos fazeres coletivos.

cartografando percursos, cartografando métodos

Desde do dia que ingressei no Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES, da Uerj, carrego comigo um caderno onde anoto, escrevo, rabisco, desenho todo tipo de informações relacionadas às aulas cursadas, ao grupo de pesquisa e referências pertinentes a este estudo.

No meu trabalho de pesquisa como ator também carrego um caderno para cada processo que se inicia, onde anoto pensamentos, desejos, angústias, falas, imagens. A cada dia de ensaio o caderno ganha novas camadas que acompanham um trajeto de composição.

Neste momento da escrita volto ao caderno do mestrado em busca de pistas e rastros, a fim de encontrar anotações que me ajudem a mapear caminhos percorridos até este instante. Escrevo justamente para deixar um rastro de memórias, e nesta escrita, utilizo parte dessas memórias como dispositivo de criação. Nesse movimento, o conceito de cartografia surge como base para o desenvolvimento desta pesquisa.

O método cartográfico, apresentado e introduzido pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari através de cinco volumes que compõem os Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia (1995), tem sua origem na geografia, mas o que os autores propõem é trazê-lo para outros campos de conhecimento. A cartografia não é um método fechado, e principalmente, não aponta passos a seguir, o que os autores fazem é nos sugerir pistas para que a cartografia acompanhe um processo.

Nesse sentido, a cartografia como método de pesquisa acompanha esta escrita, a partir de processos e produções de subjetividade, entendendo como subjetividade um sistema complexo e diverso, gerado pelas relações estabelecidas em construções de modos de existência. O método cartográfico reside no ato de cartografar o que é móvel, o que não é estático. O cartógrafo encontra e dá sentidos aos percursos, conexões e transformações que

surtem ao longo do percurso. Assim, o método de cartografia configura a prática de estudo como ação corporificada do pesquisador, que em sintonia com o contexto de pesquisa produz saber pelo fazer.

Em diálogo com os autores Deleuze e Guattari (1995), Suely Rolnik define um cartógrafo pelo tipo de “sensibilidade que ele prioriza em seu trabalho, um composto híbrido que envolve seu olho e simultaneamente as vibrações de seu corpo, procurando inventar procedimentos adequados ao contexto em que se encontra” (ROLNIK, 2011, p. 67). Assim o que interessa para realizar a sua tarefa é absorver elementos e utilizar táticas que possam servir de expressão e criação de sentidos. O trabalho cartográfico não pretende fazer uma delimitação objetiva de estudo e sim pensar processos de produção de subjetividades que possam vir do mapeamento desse território existencial singular.

Para Rolnik, diferente dos mapas que expressam uma representação de um todo estático, a cartografia “é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido - e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos” (ROLNIK, 2011, p.23). Desse modo, a cartografia abre caminhos para a prática e experimentação a partir das múltiplas relações afetivas e que, segundo a autora, não se restringem aos parâmetros da geografia, mas se ampliam e se reinventam nos agenciamentos contemporâneos.

Um cartógrafo, portanto, elabora percursos afetivos derivados dos encontros dinâmicos com o mundo, age com a existencialidade na intenção de participar da criação de outros desenhos nos mapas vigentes dos modelos organizacionais. Segundo Suely Rolnik (2011, p.66), o cartógrafo “deixa seu corpo vibrar todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a existencialização”.

Considero que a prática do cartógrafo, conforme disposta por Rolnik, pode delinear as ações artísticas e teóricas desta pesquisa, ao acompanhar e não apenas representar um processo que está em constante movimento no mundo, e que busca “dar língua para afetos que pedem passagem” (ROLNIK, 2011, p.23). O cartógrafo, mergulhado no plano das intensidades, acompanha a emergência de si e do mundo a partir das experiências vivenciadas. “Algo acontece e exige atenção” (KASTRUP, 2020, p.42).

Acredito que o artista pode atuar como o cartógrafo na medida em que “tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas” (ROLNIK, 2011, p.65). Assim, o cartógrafo transita por variadas fontes e referências, adicionando ao seu fazer tudo que

encontra pelo caminho para realizar seu trabalho. O artista, no contexto da cidade, lança-se pelos trajetos e configurações do cotidiano, construindo caminhos e descobrindo novas possibilidades cartográficas que resultam do encontro com outros corpos e objetos.

A professora e arquiteta-urbanista Paola Berenstein Jacques, relaciona a ideia da prática cartográfica com o seu conceito de “corpografia urbana”. Segundo a autora, corpografia “é um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que fica inscrita mas também configura o corpo de quem a experimenta” (JACQUES, 2008). A cidade é percebida pelo corpo a partir de condições interativas, e o corpo expressa uma resposta dessa interação em sua corporalidade. A corpografia, portanto, é uma cartografia de ação, pois se configura sendo corpórea e política e compreende a prática da cidade para além dos deslocamentos na cidade. Dessa maneira, “a compreensão de corpografias pode servir para a reflexão sobre o urbanismo, através do desenvolvimento de outras formas, corporais ou incorporadas, de se apreender o espaço urbano para, posteriormente, se propor outras formas de intervenção nas cidades” (JACQUES, 2008).

Segundo Jacques (2008), a experiência urbana “mobilizadora de percepções corporais mais complexas poderia ser estimulada por uma prática de errâncias”, onde os praticantes da cidade atualizam os projetos urbanos e o próprio urbanismo, através da prática, vivência ou experiência dos espaços. Os urbanistas marcam as possibilidades de usos dos espaços projetados, mas são aqueles que o vivenciam no dia a dia que os atualizam. Os praticantes da cidade “realmente experimentam os espaços quando os percorrem e, assim, lhe dão corpo pela simples ação de percorrê-los” (JACQUES, 2008). São estas cartografias da vida urbana inscritas no corpo do próprio habitante, que revelam ou denunciam o que o projeto urbano exclui, “pois mostram tudo o que escapa ao projeto espetacular, explicitando as micro práticas cotidianas do espaço vivido, as apropriações diversas do espaço urbano que não são percebidas pelas disciplinas urbanísticas mais hegemônicas” (JACQUES, 2008).

Para Jacques (2008), a questão central das “errâncias” pela cidade está na experiência ou prática “urbana ordinária”, diretamente relacionada com a questão do cotidiano. Em seguida no texto, a autora recorre aos pensamentos de Michel de Certeau, em *A invenção do Cotidiano*, para falar daqueles que experimentam a cidade, que a vivenciam de dentro, ou “embaixo” (CERTEAU, 1998, p.171), referindo-se ao contrário da visão aérea, do alto, dos urbanistas através dos mapas. O espaço é constituído pela prática do lugar, ou seja, como os sujeitos o modificam a partir das suas vivências e ocupações. Para Certeau (1998, p.202), o

espaço é um “lugar praticado”, onde os pedestres, em seus itinerários cotidianos, interferem no espaço e simbolizam o lugar com novas configurações. O caminho é construído pela mobilidade dos pedestres nos espaços, e, talvez, por essa razão que o autor vai dedicar uma atenção particular à figura do andarilho e dos sujeitos, que em seu cotidiano, delineiam percursos como se fosse um discurso construído pelo caminhante.

Para Certeau a ação de caminhar, no que chama de espaço de enunciação, contribui para que os sujeitos se apropriem das possibilidades permitidas pelas configurações espaciais, assim como um locutor se apropria da língua. O deslocamento é a efetuação espacial do lugar, do mesmo modo como falar uma palavra é ato sonoro da língua. Assim, cada enunciado, cada discurso proferido pelos passos traz consigo características singulares que também implicam relações entre os outros sujeitos que ocupam o mesmo espaço.

Os pensamentos de Michel De Certeau têm a função neste estudo de serem um convite a elaborar reflexões e debates sobre as possibilidades de estar na e com a rua, e como inventar e reinventar diferentes mundos dentro deste mundo que habitamos coletivamente nos espaços públicos. Certeau afirma que os deslocamentos criam “retóricas ambulatórias” e representam feitura no espaço e, assim, apresenta-nos o caminhar como escrita fundamental do texto urbano, construído continuamente a cada passo dado, onde “a arte de moldar frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos” (CERTEAU, 1998, p.179). A experiência do corpo na e com a rua apresenta-se como sendo uma experiência de uma existência que se compõe pela prática urbana. E assim, ao moldar os percursos e ao fazer uso dessa apropriação figurada da cidade, o pedestre realiza o jogo dos passos e tece os lugares.

Nesse sentido, Certeau apresenta o corpo como elemento essencial desta composição existencial na e com a cidade, e essa materialidade, ao meu ver, parece ser um convite para pensarmos a rua como espaço para se praticar arte e gerar encontros. Certeau (1998), afirma que a percepção de cidade é uma escrita que compõe uma história múltipla, que se faz coletivamente, de maneira que não existem autores, leitores ou espectadores.

Pensar em uma experiência múltipla de cidade nos permite tratar os sujeitos não enquanto sujeitos universais, mas enquanto uma confluência de forças e produções de subjetividades que os atravessam por meio dos encontros gerados por outros corpos e espaços.

O fazer artístico está atravessado por questões políticas e sociais e tem comprometimento na construção do comum, na dimensão da vida na arte e na sua interação com o cotidiano. A partir deste estudo pretendo contribuir com os debates que caminham nos temas relacionados às práticas artísticas, e de que maneiras essas práticas podem se reinventar no e com o cotidiano da cidade.

Assim, no capítulo I, abordaremos alguns elementos artísticos da prática do palhaço e suas manifestações no cotidiano hospitalar através de fragmentos de relatórios revisitados das minhas percepções e ações como palhaço no cotidiano da sala de aula e do trabalho realizado no hospital, buscando compreender as possibilidades desta ação operar como tática relacional na tessitura de encontros que possibilitam uma conjunção de saberes, revelando o estar junto como prática poética e criativa.

No capítulo II, verificamos as concepções de “estratégia” e “tática”, desenvolvida por Michel de Certeau, em diálogo com o conceito de “programa performativo”, elaborado por Eleonora Fabião, para em seguida visitar ações de artistas no contexto urbano e as possibilidades das proposições operarem como táticas poéticas no e com o cotidiano da cidade, a fim de contribuir para que ela seja um lugar praticado pelo fazer artístico.

Nas considerações finais, faço uma análise acerca dos questionamentos tratados a partir desta pesquisa teórico-prática.

Este texto é um convite à ação.

Foi-é-será escrito pela perspectiva de um ator. Isso implica dizer que todas as reflexões e pensamentos apontados aqui partem do exercício de um fazer que se faz fazendo, com momentos de sucesso e outros de fracasso. Arriscar e descobrir a partir dos verbos uma sequência de gestos, ritmos e assim, talvez, corporificar também as palavras. E que o espaço existente entre as palavras seja uma possibilidade de relação e composição através da experiência de quem escreve e a experiência de quem lê.

1 A PRÁTICA DA PALHAÇARIA

1.1 palhaço de hospital

O trabalho no hospital está atravessado por diferentes possibilidades de interação entre as particularidades do espaço, entre os seres que o habitam e também entre as modalidades de extremos, como a vida e a morte. O palhaço constrói suas ações por meio da complexidade de situações existentes nesse ambiente e “se dirige ao que é saudável numa criança que está doente, no intuito de manter vivas as suas possibilidades de criar, de sonhar, de rir, afetando também aqueles que a acompanham e a equipe de saúde responsável pelos cuidados dirigidos a ela “ (ACHCAR, 2008, p.2).

A hospitalização pediátrica pode revelar um acontecimento marcante na experiência da criança e sua família, devido ao afastamento de suas rotinas pessoais e a atual imersão em um ambiente distinto. O deslocamento de seus principais contextos do dia a dia - escola, família, amigos - provoca significativas alterações da percepção diante do desconhecido.

E é neste contexto, que a ação poética dos palhaços busca compor e minimizar os impactos dessa experiência no hospital, possibilitando uma sociabilização que, a princípio, a internação limita. O palhaço não ignora as adversidades que surgem no cotidiano do ambiente hospitalar, ao contrário, experimenta e propõe possibilidades de incluí-las no jogo por meio da comicidade e do exercício de encontrar frestas para que surjam outras perspectivas de lugares praticados pelo jogo e relação. “O palhaço que atua para crianças em hospitais inventa uma maneira de fazer coexistirem norma e rebeldia, semelhança e diferença, vida e morte” (ACHCAR, 2007, p.113).

As ações dos palhaços apontam para a qualidade de vida da criança hospitalizada e valorizam o que nela permanece saudável. Por isso, é importante chamar a atenção para um trabalho que, para além da pretensão de cura da enfermidade, colabora para a elaboração de subjetividades das crianças e suas características de aprendizagem e afetos. O palhaço indica para a criança que sua condição médica não a afasta do mundo e que é possível rir e estar juntos com as pessoas, sem que a enfermidade a exclua do universo da alegria, da imaginação, do riso, da brincadeira.

Ao receber a permissão para entrar no quarto, os palhaços passam a descobrir uma conexão com a criança, com os acompanhantes presentes e muitas vezes com os funcionários

do hospital. É preciso encontrar um ponto de contato para que o jogo se estabeleça, e ele pode vir de qualquer estímulo propositivo. Nesse caso, falo da minha experiência na Enfermaria do Riso, onde o trabalho era desenvolvido principalmente na pediatria junto às crianças. Cúmplices na imaginação criativa das crianças, os palhaços se conectam e revelam novas situações por meio do encontro que acontece dentro de um hospital.

O cuidado essencial com a criança acontece já no primeiro contato que se estabelece com ela. Esse processo começa antes mesmo dos palhaços trocarem de roupas para a ação. Na sala da equipe médica de plantão estão detalhadas, no quadro de pacientes, todas as informações de cada criança hospitalizada. Assim, os palhaços tomam nota e procuram saber como cada criança está, qual é o seu quadro, quantos anos, o que está tratando, quem a está acompanhando. Há uma preparação onde o ator-palhaço procura saber o máximo de informações a respeito dos pacientes que estão internados e suas condições.

Outro ponto que necessita de atenção é a abordagem com a criança. Sua vontade deve ser respeitada, ou seja, ela quem decide se vai receber a visita ou não dos palhaços, independente da situação médica. Desse modo pode ser construído um espaço de confiança para um novo contato, talvez, na próxima visita.

O planeta por onde circula o palhaço “é bem diferente daquele do hospital, mas seu universo está muito próximo ao da criança. Essa proximidade cria rapidamente uma grande cumplicidade entre eles. A aproximação, num segundo plano, com os médicos e enfermeiros e mesmo os acompanhantes, se dá através da própria criança” (ACHCAR, 2008, p.2). O palhaço só existe no presente e a criança é uma especialista em viver no presente. Juntos eles constroem modos de acreditar no momento presente através do jogo.

A partir do encontro entre palhaços e crianças é possível que aconteça e coexista realidade e brincadeira. O palhaço movimenta outras realidades, “propõe novas configurações físicas, arquitetura movimentos surpreendentes e impensados: é o espaço do lúdico, lugar praticado pelo jogo e pelo imaginário, pela memória, pela experiência de presença daqueles que o ocupam” (ACHCAR, 2007, p.68).

O encontro com o palhaço permite à criança estar em contato com a experiência artística, em um movimento de mergulho no universo da criação, e também o retorno à própria realidade, podendo elaborar suas percepções com autonomia. Para além de uma atividade de recreação, a relação que os palhaços estabelecem com a criança representa uma experiência propícia a seu desenvolvimento perceptivo.

Ao se deslocar pelos espaços da pediatria, a dupla de palhaços busca estabelecer o primeiro contato ainda fora do quarto, pela porta. “Podemos entrar?” Esta pergunta pode ser

feita verbalmente, fisicamente por meio de um jogo ou com uma troca de olhares. O palhaço vai compreender se é o momento oportuno para um encontro. A criança pode estar com sono, precisando de repouso, estar exausta de intervenções médicas ou desejosa por uma brincadeira e o palhaço poderá acolher sua decisão. Se disposta, a criança oferece à dupla de palhaços a oportunidade de modificar a realidade naquele instante.

Diferentemente das interações habituais que as crianças encontram no ambiente hospitalar, a relação com os palhaços é uma das poucas interações nas quais elas podem decidir algo. A criança entende que no diálogo com os palhaços a sua decisão será respeitada e aceita, o que se diferencia de algumas práticas efetuadas no domínio hospitalar por intermédio de procedimentos médicos. Existe neste ato uma quebra na lógica recorrente, de modo que as possibilidades de escolhas da criança se ampliam e ela pode empregar seu potencial decisivo.

Quando uma criança diz não, os palhaços se retiram. Mas, sem antes dar um tchau esperando um aceno de volta, e se ele não vem, experimentamos um tchau com a outra mão, e se ainda assim não for o suficiente, experimentamos um tchau com as duas mãos, fazendo o movimento mais lento possível e neste, acho que aconteceu algo, a criança esboça um sorriso e olha para a sua mãe ao lado. Assim vamos deslizando para o lado até sumir da moldura da porta. Uma despedida que é um convite para um próximo encontro. E talvez na próxima visita o palhaço possa ficar mais um pouco.

A dupla de palhaços estava jogando na ala da pediatria no momento em que a criança precisava receber a dose do medicamento via injeção. A enfermeira entra no espaço com a agulha e a criança desesperada desata a chorar. O jogo é atravessado por essa situação de rotina e os palhaços tentam propor algo mas a criança já está toda encolhida no colo da mãe. Ela berra dizendo NÃO, NÃO QUERO TOMAR INJEÇÃO! A dupla palhacesca começa uma dinâmica com a enfermeira dizendo que iam entrar na fila para a injeção e começam a procurar onde estava o começo da fila. A criança, ainda chorando, mas um choro com curiosidade, levanta a cabeça que estava enterrada nos ombros da mãe e olha para ver o que estava acontecendo e porque alguém ia querer tomar uma injeção. Os palhaços decidem procurar fora do quarto e ao abrir a porta um deles bate no rosto do outro - uma gag ensaiada - e a criança acha graça. Os palhaços começam a explorar o jogo com a porta e todas as vezes um deles

recebe uma portada na cara. A criança acha graça. A 'dor' que um dos palhaços estava sentindo fez ela esquecer por alguns segundos a dor que ela imaginava receber com a injeção. A enfermeira se aproxima da criança, que já desceu do colo da mãe e estava na maca para ver o jogo melhor, e lhe aplica a agulha. Ela sente a dor mas uma dor que é compartilhada, na medida do possível, com o palhaço que também está vulnerável.

No ambiente do hospital, ao contrário das medicações e exames, o jogo e o encontro não passam pela imposição, isto é, a criança é quem decide embarcar na brincadeira. A relação que se estabelece entre os palhaços e a criança contamina também quem está por perto, visto que na companhia de um palhaço todos estão convidados ao jogo. Se uma criança e os palhaços decidem juntos que a cama da enfermaria é uma nave espacial, não há quem possa contestar que a cadeira onde o pai-acompanhante está sentado é, na realidade do jogo, outra nave espacial que está tentando fazer contato via rádio transmissor.

As ações que surgem de cada encontro no contexto hospitalar reforçam e valorizam as singularidades dos envolvidos, pela capacidade de transgredir o cotidiano e promover novas lógicas comprometidas com as circunstâncias presentes. Quem conduz o jogo é o paciente, sobra aos palhaços o exercício de estar atento às infinitas possibilidades e, para isso, é essencial que estejamos em relação.

Em um dos quartos da pediatria, os palhaços se tornaram os pacientes e a criança era a médica que lhes aplicaria a injeção. Os dois palhaços morriam de medo de agulhas e por esse motivo elaboravam inúmeras desculpas para não receber a dose. Escondiam-se atrás das macas, das portas divisórias e até fingiam estar invisíveis. Por acaso, nesse dia, a médica de plantão entra no quarto e se depara com a situação e imediatamente entra no jogo com a função de ser a cuidadora dos palhaços. A dupla corre para trás dela. A médica-cuidadora então pergunta o que está acontecendo. A criança-médica, com a injeção-caneta na mão, responde que os palhaços precisam tomar a dose porque só assim eles voltarão para casa.

Esse é um pequeno exemplo de como as composições que surgem do encontro vão se organizando e se reorganizando de acordo com os acontecimentos no tempo presente. O fato

da criança captar que o paciente - ela no caso - precisa tomar a injeção para voltar para casa, expressa a capacidade das crianças praticarem o exercício de alteridade e assimilação de eventos relativos a sua experiência de internação.

O desenvolvimento teórico dessa pesquisa não pretende apontar um problema existente na relação entre equipe médica e pacientes, mas propõe outras possibilidades de humanização deste elo, que pode acontecer por meio da presença de palhaços no hospital. Desse modo, “falar dos processos que envolvem o encontro do artista com o paciente, familiares e profissionais no hospital implica um terreno de outra ordem. Ao contrário do figurino ou da corporeidade marcante do palhaço no hospital, sua ação interventora liga-se a sinais sutis, silêncios, pausas e contratempos - liga-se, em suma, a forças invisíveis” (MASETTI, 2018, p.37).

O exercício do palhaço no hospital acontece por meio da ação, do fazer e descobrir junto. Nesse sentido, o palhaço opera como provocador de encontros com a intenção de estimular a imaginação no cotidiano. A dinâmica da dupla de palhaços é capaz de promover novas relações entre os profissionais de saúde e as crianças, abrindo novas vias de comunicação. E este trabalho, de descoberta poética conjunta, exige disponibilidade para encarar a novidade e habitar “uma zona de fronteira para que alguma experiência aconteça” (MASETTI, 2018, p.46).

Um dos principais motivos das visitas palhacescas ao hospital diz respeito ao próprio encontro poético, com o objetivo de criar juntos outros mundos possíveis e fazeres coletivos. O hospital é um lugar onde se teme a chegada da morte, e é por meio da visita dos palhaços que a vida também pode continuar a circular pelo ambiente. Quais possibilidades táticas e artísticas que o palhaço descobre no ambiente hospitalar?

1.2 bobo da corte

Nos encontros da Enfermaria do Riso, Ana Achcar muitas vezes recorria a figura do bobo da corte, aproximando sua função no reino medieval ao trabalho do palhaço. O bobo era uma figura da plebe e tinha a incumbência de divertir o rei. Estava sempre presente em cerimônias para parodiar os acontecimentos e produzir novos contextos aos fatos ditos oficiais. Expressava-se de forma cômica e irônica sobre a realidade e as barbaridades do reino, aconselhando o rei sem medir as palavras, coisa que nem o alto escalão da elite podia

fazer.

A habilidade e a destreza do bobo da corte em descortinar a realidade para a sua majestade se dava pelo fato de o considerarem como qualquer outra pessoa do reino. Assim, o bobo tinha a liberdade de inverter algumas lógicas de poder por meio da comicidade. Ele se tornava, momentaneamente, o rei, mas um rei, por exemplo, que não sabia nada o que estava acontecendo no reino, morria de medo do povo e por isso vivia escondido e pedindo conselhos. Para Burnier:

Os bufões e bobos, por exemplo, assistiam sempre às funções cerimoniais sérias, parodiando seus atos, construindo ao lado do mundo oficial uma vida paralela. Esses personagens cômicos da cultura popular medieval eram os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana. Os bufões e bobos não eram atores que desempenhavam seu papel no palco; ao contrário, continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Encarnaram uma forma especial de vida, simultaneamente real e irreal, fronteira entre arte e vida (BURNIER, 2001, p.207).

O palhaço também pode desempenhar funções semelhantes às dos bobos e bufões medievais, quando subverte e brinca com a dinâmica das relações institucionais. Ao vestir roupas extravagantes, pintar o rosto, usar um nariz vermelho, deslocar-se pelo espaço de forma ampliada e desajustada, subverte qualquer estilo de vida institucional.

Pois o palhaço quando traz no seu corpo, e na sua ação, o indício de uma temporalidade e de um lugar diferente daqueles nos quais ele se encontra, abre um mundo novo no ambiente hospitalar: propõe outra lógica, redimensiona lugares, desestabiliza relações estruturadas de poder, estimula a comunicação e chama a atenção para a ligação entre o corpo e o indivíduo, entre forma e conteúdo, entre exterior e interior, porque movimenta imaginação e crença numa perspectiva física concreta (ACHCAR, 2007, p.25-26).

Nesse sentido, para os palhaços no hospital não existe uma pirâmide hierárquica onde os médicos estão no topo e os pacientes completam a base. Diante da vulnerabilidade do enclausuramento hospitalar, o palhaço aproxima sua ação da condição humana e nos lembra que estamos vivos, aqui e agora. Desse modo, é por meio da lógica do palhaço em comunhão com os acontecimentos hospitalares que se constituem as ações de encontros.

A existência das figuras cômicas, ao longo dos séculos, está intimamente atrelada à subversão da condição humana. Essas figuras transitam pelos quatro cantos do mundo a fim

de captarem e se adaptarem às percepções das sociedades de cada época, conquistando novos espaços de ação. Para a pesquisadora Alice Viveiros de Castro, o palhaço está presente em todas as culturas e a mais antiga expressão da figura cômica é a que se faz presente no rituais sagrados e que “desde o início dos tempos, o riso foi e ainda é utilizado como elemento ritual para espantar o medo, especialmente o medo da morte” (CASTRO, 2005, p.18).

Entre muitas funções atribuídas à figura do palhaço posso destacar o seu papel transgressor frente ao ambiente hospitalar. A natureza inadequada e absurda do palhaço sugere a amplificação das possibilidades criativas em composição com a arquitetura do hospital. A sua presença pelos corredores das enfermarias pode causar, muitas vezes, estranhamentos ao se deslocar pelo espaço de modo ridículo e tão vulnerável. “O palhaço é risível, não exatamente porque ele cai, mas porque insiste em se levantar, mesmo sabendo que cairá novamente em seguida. Sua atitude é transgressão da norma, do hábito, do usual” (ACHCAR, 2016, p.15).

Subimos para o ambulatório e a primeira coisa que fazemos é a coreografia para a lavagem das mãos. Intercalamos o uso da pia ao mesmo tempo que dançamos como se estivéssemos executando os movimentos de um nado sincronizado. Depois é a vez do papel toalha, duas folhas é suficiente. Entramos no auditório, onde os médicos residentes assistem às aulas, na carona de uma estudante que estava atrasada. Ela tenta entrar correndo, despercebida, mas a nossa presença chama a atenção do professor que logo pergunta o porquê do nosso atraso. A turma inteira ri. Explicamos que havíamos ficado presos no engarrafamento entre o pré-natal e o ambulatório e foi difícil encontrar uma vaga para estacionar o carro perto do auditório. O professor vira-se para o quadro e retoma a aula. Nesse dia, estavam sendo projetadas na parede algumas imagens com a temática do fígado. Caminhamos cautelosos até o projetor e começamos a fazer os movimentos do nado sincronizado com as mãos na frente da luz da projeção. Imediatamente o professor vira-se para ver o que está acontecendo e pergunta se vamos continuar a atrapalhar a aula. Respondo que essas sombras projetadas são na verdade os microrganismos que existem e cuidam do nosso fígado. E explico que esse é um vídeo raro na história da medicina. Poucas pessoas têm acesso a esse material, mas eu e minha colega somos especialistas em fígado e hoje viemos divulgar alguns

avanços na pesquisa mundial. O professor entra no jogo e pede para tomarmos o lugar dele na frente da sala e apresentar as novidades. Na hora eu pensei: e agora? O que falar sobre o fígado? Como implicar o corpo nessa proposição? Resolvo pegar o jaleco do professor emprestado, afinal um professor precisa de um jaleco para falar sobre o fígado. Começamos a elencar um monte de coisa que não é boa para o fígado. E toda vez que eu falava algo a minha dupla terminava a frase dizendo: isso não é bom para o fígado. Passamos para a parte das perguntas e questionamos o que eles estavam aprendendo com o professor antes da nossa chegada. O professor solta: agora eu quero ver! Todo aluno que respondia alguma coisa da matéria recebia dez e estava aprovado, mas precisava cantar a música do fígado. FÍÍÍÍGADO! FÍGADO! FÍGADO! UM FÍGADO AQUI, UM FÍGADO LÁ! O ambulatório vira um caos e um dos alunos quer que o professor também responda uma pergunta dos palhaços. Decidimos chamar um estudante para ele mesmo fazer a pergunta para o professor. Minha dupla sopra a pergunta no ouvido do aluno: pergunta como anda o fígado dele?

1.3 branco e agosto

O palhaço nunca está sozinho, está sempre acompanhado de algo ou alguém. As ações descritas neste texto partem do princípio do trabalho desenvolvido no jogo em dupla no hospital. O jogo cômico se apoia na relação entre dois palhaços, onde a dinâmica é construída através do conflito entre duas figuras de herança circense: uma que representa o poder, a autoridade, a detenção da inteligência, do conhecimento, enquanto a outra revela o caos, a inadequação, a estupidez, a tolice.

A primeira figura é conhecida como clown branco, um tipo característico de personagem cômico, que surgiu a partir do século XIX e que recebe esse nome por pintar o rosto todo de branco. Em um primeiro instante, o público acredita, e ele mesmo, que é o mais esperto, o que manda, o racional, que está a todo momento se empenhando em enganar o seu parceiro, mas no decorrer do jogo fica evidente que é ele que serve de apoio para o agosto. No Brasil também é conhecido por “escada”. A figura do branco é excessivamente correta, a

ponto de deixar escapar suas incorreções.

A segunda é chamada de *augusto*, figura cômica que possui o nariz vermelho, fazendo alusão ao inchaço em virtude de um tombo que levou por ser desastrado. O *augusto* se comporta de forma atrapalhada e tenta de todas as maneiras se portar corretamente, mas mesmo assim, fracassa todas as vezes. Está sempre sob domínio do branco, mas, frequentemente o supera e contorna toda a sabedoria dele. Tem enorme admiração pelo o clown branco, faz de tudo para ser e parecer com ele, tão esperto, tão elegante, tão inteligente.

As duas figuras possuem a mesma essência de expor a estupidez humana e relativizar normas e verdades absolutas. Com o passar do tempo o espetáculo circense foi adquirindo variações artísticas, e mais do que figuras estabelecidas, o clown branco e o *augusto* tornaram-se funções no jogo entre a dupla de palhaços, podendo, inclusive, ser alternadas entre os artistas, pois um serve de contraponto ao outro. Cada palhaço possui uma tendência a exercer mais uma função do que a outra, mas no hospital isso é muitas vezes determinado pelo jogo com a criança, que pode até decidir qual função cada palhaço vai assumir.

O clown é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo, ele é um tipo pessoal e único. Uma pessoa pode ter tendências para o clown branco ou clown *augusto*, dependendo de sua personalidade. O clown não representa, ele é - o que faz lembrar os bobos e os bufões da Idade Média. Não se trata de um personagem, ou seja, uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos e humanos do nosso próprio ser (BURNIER, 2001, p.209).

No hospital muitas vezes é possível perceber a alternância de comando entre os palhaços, o que possui tendências do branco estabelece qual será o jogo para o público e para a sua dupla. O outro, o *augusto*, tem a função de seguir e responder as proposições estabelecidas. No entanto, o *augusto*, atrapalhado como sempre, acaba criando situações e conflitos que contribuem para o surgimento do riso e o desenvolvimento da relação entre os palhaços e também com o público. Ao utilizar essa lógica de jogo cada dupla emprega suas próprias características havendo múltiplas variações em sua utilização.

A dinâmica da dupla branco e *augusto* pode proporcionar o riso em virtude do contraste entre duas lógicas existentes num mesmo jogo. As nuances entre essas duas figuras servem de base para o desenvolvimento do jogo cômico dos palhaços e por isso tratamos os dois como qualidades de jogo na ação dos palhaços e não como personagens. A própria possibilidade de inverter a lógica de poder entre essas figuras já colabora com as ações do jogo e da comicidade. “Assim como os bufões e bobos da Idade Média e as máscaras da

Commedia dell'Arte, o clown tem como essência colocar a estupidez ou o ridículo humano em evidência” (ICLE, 2006, p.15).

Vejo nas possibilidades dessa dupla cômica fragmentos da nossa própria humanidade, e a partir de uma dualidade dialética o ser se revela e se manifesta em constante transformação. A dupla de palhaços e a relação entre branco-augusto evidencia uma possibilidade de autonomia do paciente, que através do jogo passa a ter o poder de escolha e o espaço para a imaginação.

Acreditar no trabalho do palhaço é também um modo de dar continuidade ao humor, de carregar memórias, saberes milenares e interligar-se com a ancestralidade dessas manifestações cômicas. Outros e outras vieram antes de nós e elaboraram possibilidades.

1.4 preparação para encontros

As experiências de composição são relatadas aqui somente porque um dia as vivenciei no encontro com outras pessoas. Não havia representação, estávamos todos ali, existindo no tempo presente e respondendo aos estímulos que surgiam. O palhaço só existe no agora. Mas, na prática da palhaçaria, também é necessário um trabalho anterior que nos prepare para o jogo com a imprevisibilidade e para o encontro. “O palhaço precisa se formar, se preparar e escolher, sobretudo escolher, como uma forma de atuação profissional, o trabalho com crianças no hospital. O ator que escolhe o palhaço para atuar num hospital, está definindo uma linguagem artística como instrumento para se relacionar com o outro” (ACHCAR, 2008, p.1).

É importante destacar que estamos tratando aqui de alguns aspectos artísticos no trabalho do palhaço, bem como sua formação e profissionalização. Interessa à esta pesquisa o trabalho de artistas que possuem formação continuada na linguagem da palhaçaria e que frequentam regularmente o hospital, produzindo vínculos com seus funcionários e pacientes.

Ao entrar para o Programa de Extensão Enfermaria do Riso compreendi, já nos primeiros encontros, que seria uma experiência transformadora no meu modo de perceber o mundo através da arte da palhaçaria. Durante o primeiro semestre nem cheguei perto de vestir o nariz vermelho. Todos que ingressaram comigo praticavam os exercícios sem usar a máscara e, à medida que íamos ganhando intimidade com o universo do palhaço e com a prática de implicar o corpo no jogo, começamos a jogar vestindo a menor máscara do mundo.

Os mais antigos no Programa, que já atuavam nos hospitais, também participavam dos

treinamentos e a presença deles foi muito importante para minha assimilação da prática com a máscara. Esse foi um dos primeiros exercícios: observar os outros palhaços e aos poucos ir descobrindo o próprio repertório de percepções. O palhaço, na tradição do circo, antes de enfrentar o calor do picadeiro, observa o palhaço mais velho da trupe. Depois de alguns anos a função de palhaço lhe é concedida - comumente de pai para filho - e assim essa prática é passada de geração a geração.

De modo geral, a formação desenvolvida na Enfermaria do Riso propõe uma experiência de palhaçaria por meio de um percurso aberto a descobrir as possibilidades da natureza cômica singular de cada corpo. É a partir de jogos de percepção do sensível, improvisações e a prática da máscara cênica que são reunidos alguns elementos que servem como exercício de comicidade, bem como imitação, surpresa, contraste, repetição, exagero e a relação com o público. “É preciso que o jogo do palhaço seja capaz de tocá-lo na sua curiosidade” (ACHCAR, 2007, p.80). Os exercícios para a prática da palhaçaria passeiam por muitas possibilidades de experimentar ações do cotidiano de jeitos diversos, onde cada corpo vai encontrando seu modo singular de interação com o outro e suas possibilidades de expressão.

A possibilidade de entrar em contato com exercícios e jogos simples, como por exemplo, formar uma roda, falar o próprio nome e depois jogar uma bola, o outro recebe a bola, fala o nome que acabou de escutar e joga a bola para outra pessoa depois de falar seu nome. Uma dinâmica que dá a impressão que não está acontecendo nada, mas já estamos trabalhando tempo, escuta, ritmo, prontidão, equilíbrio, espaço.

Dentro do trabalho de formação em sala de aula ou treinamento, o processo de descoberta do palhaço “é orientado por um diretor, professor, uma espécie de mestre de cerimônias que exerce a função de autoridade sobre o ator ou o estudante, e cuja figura está ligada ao Monsieur Loyal, um nome genérico dado ao dono do circo” (ACHCAR, 2007, p.115). Trata-se de uma tática pedagógica, onde o papel do professor é o de fomentar situações para o jogo. “Conta a lenda que é para ele que os palhaços, malabaristas, acrobatas e músicos apresentam seus números na esperança de serem contratados para o espetáculo circense” (ACHCAR, 2007, p.115).

No Programa Enfermaria do Riso um dos principais exercícios trabalhados com os iniciantes é o Picadeiro. Nele, a Madame Ana Achcar é a dona do circo e o ator-estudante é o palhaço que vem pedir emprego. Diante desta situação, o palhaço deve realizar todas as tarefas que a Madame pedir, por mais ridículas e absurdas que sejam. Nessa dinâmica, de proposição e resposta, o aluno vai encontrando reações aos estímulos e elaborando situações

para o jogo.

O exercício do Picadeiro pressupõe que, quanto mais o estudante vivenciar a situação como uma chance de sobrevivência, mais ele se colocará pessoalmente. O palhaço precisa driblar os comandos e provocações da Madame. Tal situação faz com que elementos da vida pessoal do ator se confundam com elementos ficcionais do jogo. A comicidade surge desse encontro quando, por exemplo, as habilidades que o palhaço diz possuir encontram com sua real capacidade de realizá-las. O Picadeiro fomenta estados de revelação do ator, onde as características escondidas vão surgindo através de improvisos.

Sobre as proposições que a madame/monsieur propõe a fim de que o estudante se encontre em situações excêntricas para que algo se revele, Gilberto Icle comenta:

Uma série de exercícios dessa natureza se segue. Por exemplo, imitar uma máquina de café da década de 1950 ou dar um susto na platéia, ou ainda, carregar um piano imaginário. De qualquer forma, importa nesses exercícios verificar que elementos atingem o aspirante a clown, para poder usar desses elementos na tentativa de expor seus ridículos (ICLE, 2006, p.18).

No processo de formação e aprendizagem da linguagem do palhaço é fundamental um olhar de fora. Pois é a partir de um direcionamento que a madame/monsieur vai conduzir generosamente o jogo da autoridade. É essa figura que “instaura os parâmetros, condutor dos sucessos e parceiro nos fracassos, sem perder de vista o controle das situações de constrangimento e exposição nas quais os aprendizes devem ser colocados a todo instante” (BARBOZA, 2001, p.20).

As orientações da madame provocam e escancaram nossas fraquezas ridículas, e nossa tarefa não é somente assumir o fracasso, é preciso viver o fracasso e superar o fracasso com outro fracasso. O palhaço soluciona um problema com um outro problema. Se, por exemplo, o palhaço se curvar para pegar uma caneta que está no chão, ao fazer o movimento ele pega a caneta mas deixa cair o seu chapéu e ao pegar o chapéu ele deixar cair a folha que estava segurando em uma das mãos, e ao recolher a folha deixa cair a caneta.

A professora Ana Achcar considera a relação madame e palhaço como um processo que viabiliza o protagonismo do trabalho do próprio palhaço. Segundo Ana:

A presença de um coordenador na condução dos exercícios e, num determinado momento, desta transição da função de autoridade para o controle do próprio palhaço, concede ao processo de aprendizagem um caráter transmissível que é extremamente particular ao universo circense, cuja tradição é a passagem de pai para filho do saber técnico e artístico de uma habilidade, e que não se reproduz, muitas vezes em sala de aula, quando o professor não é um palhaço (ACHCAR, 2007, p.116).

Essa experiência de passagem da autoridade acontece de forma gradual e é internalizada pelo estudante que passa a ter autonomia sobre as suas ações. O trabalho visa articular táticas autorais por meio de uma prática improvisacional com o condutor dos exercícios. Sem a figura da transmissão circense de pai para filho, a madame se ocupa desta função de passagem e mantém vivo certo aspecto desta tradição. “O ritual de nascimento do palhaço se realiza através desta passagem que, na verdade, é a sua primeira conquista” (ACHCAR, 2007).

Ao passar por um processo de treinamento e conexão constante com os desenvolvimentos criativos, os palhaços se preparam para se aventurarem pelos corredores e salas hospitalares. Nessa etapa, os estudantes conhecem as noções de assepsia, a equipe de saúde que trabalha nos espaços onde as ações acontecem, conhecem os residentes, psicólogos, seguranças, enfermeiros, médicos, chefes de setor. Conforme avança as etapas de formação, o estudante participa de mais atividades do programa.

Antes de começar a trabalhar no hospital como palhaços, os estudantes fazem visitas de observação e acompanham um dia de trabalho de uma dupla no hospital, desde a chegada, a preparação e a ação. Após a visita, os observadores também escrevem um relatório, onde descrevem suas percepções acerca do que foi presenciado. Os relatórios de ação fazem parte do desenvolvimento artístico e metodológico do Programa, todos os palhaços e palhaças produzem relatórios a cada dia de trabalho. Nas reuniões internas, os relatos são debatidos e avaliados em grupo, dúvidas são compartilhadas e ouvem-se críticas e sugestões sobre o desenvolvimento das ações e seus possíveis desdobramentos, valorizando assim, seu caráter de formação.

O Programa Enfermaria do Riso ainda oferece supervisão psicológica como parte da formação e treinamento dos palhaços. Os casos relatados pelos palhaços são acompanhados por uma psicóloga que oferece assistência aos desdobramentos emocionais e comportamentais, favorecendo a compreensão e percepção que aquele universo mobiliza em cada um.

A preparação anterior às ações no hospital, em sala de aula ou de treinamento, diz respeito a uma abertura-disponibilidade corporal para o jogo e relação. O que está envolvido nessa prática precedente é a implicação do corpo na ação, o cultivo da imaginação, o desenvolvimento da memória e o exercício da consciência espacial. O exercício da palhaçaria conduz um encadeamento subjetivo por meio da exposição do palhaço e o uso do corpo como principal elemento do jogo.

Para Luís Otávio Burnier, praticar a arte da palhaçaria significa:

[...] entrar em contato com esses aspectos humanos e sensíveis do ator e sua decorrente corporificação. Ou seja, o clown é construído com o que haverá de corpóreo, com as ações físicas que surgirem nesse processo iniciático, ou, mais precisamente, com as corporeidades que alimentam as ações físicas. O clown surge à medida que vai encontrando, ampliando e codificando suas ações físicas. Ele também constrói um léxico próprio, que é o modo como seu corpo fala (BURNIER, 2001, p.218).

O repertório de cada palhaço não se define apenas pela sua formação e técnica, mas também pelas experiências que descobre à medida que exerce seu trabalho em contato com as pessoas no ambiente hospitalar e estende sua arte para além dos limites da cena espetacular. “Se o instrumento de expressão de um ator é sua própria pessoa, isto é, seu corpo, sua voz, sua personalidade e sensibilidade, a formação do ator para uma ação, nesta arte, permite que se ampliem objetivos de modo a habilitar o ator a ultrapassar os limites da atuação artística quando deseja refletir e discutir seu próprio papel fora do seu lugar habitual de atuação” (ACHCAR, 2007, p.20-21).

Dessa maneira, o palhaço percebe o mundo à sua volta e desenha uma impressão-expressão no espaço. O palhaço “é um ser que tem suas reações afetivas e emotivas todas corporificadas em partes precisas de seu corpo, ou seja, sua afetividade transborda pelo corpo, suas reações são todas físicas [...] ele pensa com o corpo” (BURNIER, 2001, p.217). E assim, ele descobre que o erro, o fracasso, o desajuste também fazem parte do processo de composição relacional. Uma busca por um estado de errância.

A descoberta do palhaço implica um mergulho dentro de si mesmo, de sua própria intimidade, suas inseguranças, suas aceitações e suas particularidades. Quem se aventura na linguagem da palhaçaria deve estar aberto ao fracasso e se permitir defrontar com suas peculiaridades mais frágeis. O palhaço é criador do seu próprio repertório, e isso significa dizer que é a partir de suas próprias habilidades e condições que sua ação acontece. Ou seja, é um trabalho autônomo de criar, pensar, inverter lógicas, problematizar relações, reinventar espaços, comunicar, ampliar a imaginação e trocar.

O Programa Enfermaria do Riso se caracteriza por ser um programa interdisciplinar, além da formação de palhaços, também ministra uma oficina intitulada “O Riso na Saúde”, dirigida à equipe médica. Esta oficina reforça os princípios que regem as ações dos palhaços nos espaços do hospital e permite um maior entendimento do trabalho realizado, servindo de lugar de troca para diferentes pontos de vista de um mesmo espaço compartilhado. A atuação com a criança pode se dar de forma conjunta e a oficina estreita os vínculos e ajuda na

comunicação entre artistas e equipe médica.

Existe também um cuidado fundamental com a higiene hospitalar, indispensável para o maior proveito e desenvolvimento da ação dos palhaços. O cuidado com a assepsia pode influenciar até mesmo no tempo do jogo e da comicidade, por exemplo, há situações de precaução de contato e a ação é feita afastada do paciente, sem encostar, ou através do vidro do quarto de isolamento.

A necessidade de uma formação específica para trabalhar no ambiente hospitalar também se faz presente no desejo dos artistas que buscam trabalhar com este público em específico. Com a intenção de que o artista possa potencializar os princípios da linguagem da palhaçaria nestes espaços é necessário uma especialização, formação técnica, artística e humanística. Não por coincidência, o Programa Enfermaria do Riso está inserido em um espaço de formação de artistas.

Ana Achcar sempre faz questão de reforçar a necessidade e a importância da transgressão da figura do palhaço no hospital, pois este ambiente tende a docilizar sua existência, já que seu trabalho é atravessado por muitas restrições. E também há relações que podem se prolongar, visto que em alguns casos existem crianças que permanecem por dias e até anos em circunstância de internação. Nesse caso, os palhaços visitam a mesma criança toda semana e estabelecem algum tipo de envolvimento gerado pela constância dos encontros. Quando os palhaços visitam regularmente o hospital acabam entrando na rotina daquele espaço. Então existe a equipe médica, a equipe de segurança, a equipe de enfermagem, a equipe de limpeza e a equipe de palhaços.

Portanto, existe um grande cuidado na fase de formação na preservação dessa qualidade transgressora do palhaço. “A adequação do palhaço ao ambiente não será uma forma de aderência, de absorção do riso como elemento controlador da realidade? Suavizando a força do palhaço, tornando-o uma figura habitual no hospital, não o tornamos também uma presença dispensável?” (ACHCAR, 2008, p.2).

No pátio, que liga a sala do pré-natal ao pé da escada para o ambulatório, encontramos uma família degustando alguns salgadinhos enquanto esperavam a consulta agendada. A criança estava tão concentrada em morder seu pastel que nem reparou que dois palhaços a encaravam de longe. O pai, que já tinha reparado nos palhaços, faz um gesto com as mãos para gente se aproximar. Tentamos um primeiro contato, ainda afastados,

comentando em voz alta como o hospital inteiro estava com um cheiro de pastel, de onde será que está vindo esse cheiro? Será que é para lá? Não! Começamos a nos aproximar da família e o pai comenta, tá quente! Opa, então é por aqui! Nada da criança perceber, só existe o pastel. Vamos dar mais um passo! E agora? Tá quente ainda! Nesse momento, a criança olha em nossa direção e corre para o colo da mãe. O pai, tentando mediar, diz para o filho que os palhaços não vão fazer nada! O que? A gente faz muita coisa! Todas as coisas possíveis de se fazer. A gente corre mais rápido que um carro de F1, voa mais alto que uma pomba e consegue sentir o cheiro de um pastel a quilômetros de distância. Por exemplo, esse pastel que você tá comendo, é de carne de golfinho? A criança ri. Ah, sabia! Não é de golfinho, ela diz. Não? Hmm, acho que meu nariz está com algum defeito, deixa eu ir um pouco mais longe para sentir novamente. Os palhaços sobem as escadas e lá de cima gritam. Ah! Agora sim está evidente: pastel de vento.

O hospital está espacialmente organizado em uma estratégia que separa o ambiente em pequenos lugares compartimentados e em alguns casos inacessíveis. Dependendo da situação da criança hospitalizada ou das condições de seus acompanhantes, o espaço de ação relacional dos palhaços se torna muito restrito, e os primeiros efeitos dessa limitação aparecem no trabalho de corpo e sua gestualidade que cede a uma certa naturalização das ações e o jogo acaba por ficar mais verborrágico. Para Achcar (2016, p.15), a suavização do trabalho do palhaço no contexto hospitalar “é gradual, muitas vezes imperceptível e confundido com as dificuldades diárias e comuns do ofício”.

É por meio das especificidades da relação que o corpo do palhaço compõe com o ambiente hospitalar, que a sua ação pode ressignificá-lo, minimizando sua estrutura fragmentada. O trabalho do palhaço no hospital coloca em evidência o corpo do ator como expressão no espaço e promove interações e mudanças no ambiente.

O palhaço explora o espaço e coloca o seu corpo em ação na situação a qual está inserido, afetando e sendo afetado. O trabalho corporal é essencial, e dentro do programa de formação a professora Ana propõe também a experiência de uma criação cênica, que resulta na elaboração de espetáculos de palhaçaria, visando a ampliação e aperfeiçoamento do trabalho físico dos estudantes. Segundo ela, o palhaço precisa existir também na cena espetacular e complementa: “O movimento de alternância e/ou concomitância entre hospital e

palco - como espaços de exercício contínuo para o palhaço - se mostrou complementar e ajustado às nossas necessidades [...] se integrando à metodologia de treinamento” (ACHCAR, 2016, p.16).

Enquanto fazia parte do Programa Enfermária do Riso atuei como ator-palhaço no espetáculo *Palavra de Palhaço*¹⁰, que estreou na UNIRIO no ano de 2016. O processo de criação compreendeu três etapas entre 2014 e 2016:

a primeira etapa corresponde à residência artística realizada entre agosto e novembro de 2014 no Teatro Poeira, Rio de Janeiro. Realizou-se uma visita às biografias dos palhaços de circo no Brasil nos últimos cem anos por meio do levantamento das histórias do Picolino, Carequinha, Piolin, Biriba, Fuzarca, Gachola, Torresmo, Pururuca, Figurinha, Véio Mangaba, Tubinho, PicoLy, Paralama, Pepin, Florcita, Kuxixo, Biribinha, Piquito, Putty, Romiseta, Pirajá, Teco Teco, entre outros. Não foi uma tarefa fácil encontrar registros que fornecessem informações mais completas sobre esses palhaços.

A seguir na residência a palavra dos palhaços foi experimentada em sala de aula, exercitando a criação de uma dramaturgia que trouxesse o universo circense para a cena. Durante o processo tivemos a oportunidade de experimentar habilidades específicas dos palhaços de circo, como acrobacias, equilíbrios, malabarismos. Sobre o trabalho físico para essa criação cênica, sem esquecer o trabalho no hospital, Ana (2016, p.18) comenta que “no sentido da demanda de uma maior fisicalidade na atuação no hospital, a aproximação com a tradição circense pareceu funcional e acordou nos estudantes/palhaços, para além do corpo, a atenção para um dispositivo essencial na arte da palhaçaria: o artifício. O palhaço transforma o fracasso em recurso através do truque”.

A residência¹¹ ainda reuniu palhaços no intuito de estimular o diálogo entre as práticas da palhaçaria de picadeiro, de cena, de rua, de hospital, preservando a memória e da cultura oral na difusão de conhecimentos entre palhaços de todas as idades.

a segunda etapa ficou reservada para a criação do espetáculo *Palavra de Palhaço*. Partimos da pergunta: o que precisa o palhaço? Aprofundamos a exploração das biografias dos palhaços circenses pesquisados, adicionando novas camadas de informações e experimentando cenicamente as histórias.

¹⁰ Espetáculo dirigido por Ana Achcar, direção musical de Isadora Medella e atuação de Cacá Ottoni, Camila Farias, Gé Lisboa, Giselle Santiago, Isabel Flaksman, João Vicente Estrada, Juliana Brisson, Laura Becker, Laura de Castro, Sérgio Kauffman, Victor Seixas e Wanderson Rosceno, todos então estudantes do Programa Enfermária do Riso.

¹¹ Toda a programação, a transcrição dos encontros, vídeos e fotos podem ser acessados no site www.palavrdepalhaco.com.br

a terceira etapa da criação foi o lançamento do livro *Palavra de Palhaço*, organizado por Ana Achcar, com transcrição de todas as entrevistas feitas durante a residência artística e publicação do texto do espetáculo, lançado em 2016 pela editora Jaguatirica.

Foi a partir dessa experiência artística que tivemos contato com uma série de partituras físicas para o treinamento de quedas, tropeções, tapas, saltos, equilíbrio, de modo que fosse possível para cada palhaço, elaborar um repertório para ser utilizado na recriação de números cômicos.

Paralelamente ao processo criativo do espetáculo continuávamos as ações semanais no hospital, e aos poucos esses dois universos - cena e hospital - começaram a se emaranhar artisticamente. Alguns números clássicos do circo, entradas ou gags que estavam sendo treinados em sala de ensaio passaram a aparecer nos jogos improvisados no hospital e serviam, em certa medida, de termômetro em relação à receptividade do público.

No universo do circo, os palhaços são formidáveis trapezistas, mágicos, malabaristas, acrobatas e, simultaneamente, são habilidosos na arte de errar com precisão. Assim, não é incomum ver um palhaço com muito medo de altura e precisar se equilibrar num fio muito alto enquanto faz malabares. Para Ana Achcar (2016, p.23), “essa estreita convivência entre destreza técnica e inaptidão humana mantém o número cômico em equilíbrio precário, elevando sensivelmente a sua carga emotiva e risível, o que exige do palhaço, constante aprimoramento técnico e artístico”.

O salto criativo de cada palhaço no desenvolvimento desses dois trabalhos foi enorme, era perceptível como as influências e referências circenses alimentavam a figura transgressora no hospital, que voltava com mais versatilidade e prontidão para a sala de ensaio. Se no hospital tínhamos a presença do público que ajudava a compor o jogo, nos ensaios nossa tarefa era encontrar a comicidade sem a plateia, sem a resposta imediata à ação. Esse exercício, de experienciar jogos com ou sem espectadores, contribuiu para nosso aprofundamento sobre o tempo cômico e nossa relação direta com o público no hospital.

Apresentar um espetáculo para um público que já espera o palhaço é diferente de realizar uma ação no hospital. Para a montagem do *Palavra de Palhaço* tivemos tempo para elaborar a disposição espacial antes da plateia chegar e sabíamos onde ficaríamos e qual seria nosso espaço de atuação. No hospital, embora o espaço já seja conhecido, o palhaço deve estar atento às alterações deste, visto que é um ambiente de passagem e que muda o tempo todo. E o público também se movimenta no espaço hospitalar, então o palhaço precisa conciliar a sua proposição ao mesmo tempo em que compõe com o todo.

1.5 público! presente!

O público que se encontra no ambiente hospitalar é composto, na maioria dos casos, por crianças hospitalizadas, seus acompanhantes e funcionários do hospital. São pessoas que, muitas vezes, não estão ali decididas a interagir com a dupla de palhaços.

O palhaço dentro do hospital está a serviço da disponibilidade e possibilidade das pessoas presentes. Antes de conquistar a atenção desejada, o palhaço precisa estar atento ao ambiente e ao tempo de conexão, pois a ação pode ser interrompida a qualquer momento por uma questão mais urgente. E basta um segundo para que tudo o que está acontecendo seja percebido de uma outra maneira.

As experiências das ações poéticas dos palhaços se constituem nas liminares fronteiras entre realidade vivida e realidade inventada. Ao circularem por essas fronteiras, os palhaços subvertem os espaços e sua presença propõe um novo arranjo arquitetônico. A própria composição desajustada e colorida do palhaço parece contrastar com toda aquela asséptica e branca aparência do hospital.

A instituição hospitalar desperta a força de provocação do palhaço devolvendo-lhe o papel de verdadeira encarnação do festivo, que nos possibilita, a todos, inclusive a ele, o exercício de existência libertadora, que tanto nos falta na vida cotidiana. O palhaço de hospital foge à empregabilidade superficial e desenfreada da comicidade publicitária, e é aproveitado na promoção de uma ideia de saúde e de bem-estar geral, que está relacionada com a valorização da humanidade nos indivíduos. (ACHCAR, 2008, p.2).

Por meio da valorização das pessoas, do tempo e do espaço, as ações dos palhaços estimulam a participação dos presentes, permitindo que aconteça uma interação entre pessoas e ambiente, reconhecendo as especificidades de cada encontro. Os palhaços contextualizados no ambiente hospitalar propõem, por meio de sua singular lógica de existência, encontros com a disposição de inventar outros mundos possíveis.

Compondo e inventando outros cotidianos poéticos, as ações dos palhaços possibilitam perspectivar outros modos de tecer relações tanto no que se refere às artes da palhaçaria quanto no que diz respeito ao próprio contexto hospitalar. Para a pesquisadora Morgana Masetti, o compromisso da ação do palhaço no ambiente do hospital é oriunda do ato de “se entregar para a única condição possível de existência: a da relação humana” (MASETTI, 2013, p.921).

A ação do palhaço surge do engano, do descompasso, da fraqueza e da imperfeição humana. Vestir o nariz vermelho exige um processo árduo e simultaneamente um belo exercício de se conhecer e reconhecer, de perceber o outro, as coisas e o mundo por vir a ser.

O palhaço conecta-se com as existências singulares, criando relações para a composição do encontro com o outro. Sua presença no hospital, vestindo o nariz vermelho e roupas excêntricas, movimentava o ambiente e permite outros modos de ocupação do espaço. Isso não quer dizer que o palhaço seja um rebelde, que causará tumulto nos corredores, quartos, salas, com muito barulho e perturbação, mas sua transgressão também se encontra na sua mais simples e ingênua lógica de perceber o mundo.

Desse modo, a ação do palhaço se afasta da rigidez mecânica imposta pelo ambiente e também da linearidade do cotidiano. A lógica palhacesca embaralha, rompe, liberta-se do compromisso com o real através do riso. E o riso que surge por meio do encontro é capaz de fazer desmoronar as certezas humanas. “E especialmente aquela certeza que constitui a consciência enclausurada: a certeza de si. Mas só na perda da certeza, no permanente questionamento da certeza, na distância irônica da certeza, está a possibilidade do devir” (LARROSA, 2017, p.155).

O palhaço trabalha com recursos que fazem parte da natureza do ser humano e lida com estados e percepções que surgem no momento presente do encontro com o outro. Há uma percepção de que a figura do palhaço no hospital está disponível para interagir de imediato e modificar o espaço.

Assim, o jogo do palhaço situado no contexto hospitalar solicita um emaranhado entre técnicas e percepção a cada instante de um novo encontro. Existe uma permeabilidade aos encontros na existência do palhaço. No hospital é possível encontrar, muitas vezes, certa dificuldade de se aplicar algumas técnicas de maneira arbitrária, pois os encontros já estão permeados de muitas possibilidades de interação.

Eu (Etiqueta) e Laura (Viola) decidimos ensaiar uma música para tocar no hospital. Nas ações sempre levávamos instrumentos, ela o violão e eu o pandeiro, mas as músicas sempre surgiam no improviso do jogo. Então, decidimos ter uma música ensaiada. Depois de alguns encontros, nos intervalos das aulas, escolhemos duas canções para experimentar no hospital. Estávamos animados e no aquecimento antes da ação, já no vestiário, relembramos a partitura e os momentos de virada que ensaiamos. Pronto! Hoje vamos cantar e tocar pelo menos uma das músicas ensaiadas.

E saímos em direção aos corredores com os instrumentos afinados. Acontece que nesse dia, durante boa parte da manhã, faltou luz em alguns pontos do hospital por causa da forte chuva que caía. O ambiente estava bastante tumultuado com a situação e com a reorganização de algumas alas de atendimento. Corre para lá, corre para cá. Coloca essa mesa encostada naquela parede, puxa aquela extensão e liga aquela luminária, ah essa tomada é a antiga. O ambiente estava disperso, e diante dessa circunstância passamos a trabalhar nas sutilezas e atentos aos acontecimentos. Diversas vezes fomos solicitados a ajudar e não ‘atrapalhar’ o caminho que precisa estar livre para o carrinho que vai passar com medicamentos. Nesse contexto, onde a realidade do hospital está totalmente voltada para o seu pleno funcionamento estrutural e as atenções estão na segurança de todos no local, quais são as possibilidades de ação e composição dos palhaços? Estávamos comprometidos com o jogo e com a dinâmica do hospital naquele dia. O corredor que liga a sala do pré-natal ao andar da pediatria estava lotado de pessoas que se abrigavam fugindo da chuva. Num primeiro momento nossa presença quase não foi notada, tamanha era a quantidade de avisos, senhas distribuídas, criança de colo chorando, guarda-chuva pingando e a fila aumentando. Começamos a anunciar o esplêndido e maravilhoso show de música que a dupla de palhaços ia apresentar em breve, e todos que estavam aguardando na fila já tinham lugares reservados perto do palco. Até esse momento do dia não tínhamos usado os instrumentos ainda, ou melhor, o violão tinha virado um remo para o barco e o pandeiro uma bóia salva vidas. O ambiente estava muito sonoro e nosso trabalho foi o de valorizar os trovões, as gotas no telhado, o burburinho dos corredores, as portas que se abriam e fechavam e dois ou três jogos ao longo da fila. Em alguns instantes até trocamos olhares como quem diz: será que tocamos a música ensaiada agora? Não faltaram oportunidades para o show musical, mas o dia estava precisando de outra atenção. Seguimos o percurso pelos corredores e não encontramos um momento para, enfim, tocar a música.

O palhaço está constantemente se relacionando com algo, seja um objeto ou o espaço e com alguém, sua dupla ou o público. E esse encontro carrega a oportunidade de entrarmos em

contato com as nossas percepções de mundo e a oportunidade de compartilhar a vida com o outro. Acompanhado com seu caráter transgressor, o palhaço infiltra-se pelos espaços onde norma e normalidade são características presentes e propõe outras possibilidades de existências coletivas por meio do encontro, do jogo e da relação.

A ação exige uma atitude de extrema exposição à vulnerabilidade, pois ao entrarem em contato com as pessoas e serem autorizados a permanecer e manter o jogo, muitas vezes adentram um território de extrema intimidade.

Nesse dia estava como observador no hospital. Fui acompanhar o trabalho da dupla de palhaças Bel (Amnésia) e Luisa (Fúfia). Estive com elas em todo o trajeto, desde a chegada no hospital. Carregava comigo uma câmera para fazer alguns registros durante a ação, caneta e papéis onde constavam um documento de direito de imagem, caso alguma pessoa fosse fotografada, pedíamos para que ela assinasse o termo autorizando o uso da imagem se porventura utilizássemos para alguma publicação futura. Amnésia e Fúfia estavam jogando nos 360 graus de percepção esse dia, foi interessante perceber como ocupavam os espaços e como também escutavam os silêncios. Alternavam entre as dinâmicas do branco e do augusto sempre a favor do jogo. Fiquei tão imerso em algumas proposições que acabei por não registrar em fotos ou vídeos. Um desses momentos aconteceu em frente ao vidro do quarto de isolamento. Sem poder entrar no quarto, Amnésia e Fúfia começam a estabelecer os primeiros contatos. A criança está fora da cama, sentada na poltrona em frente a televisão. Assiste desenho animado e a presença das palhaças não a anima muito. Está visualmente exausta e frágil. O pai está trocando a roupa de cama e fala alguma coisa com a dupla de palhaças. Amnésia pergunta por que a cama estava trocando de roupas, ela vai para alguma festa? O pai responde, articulando bem as palavras porque não dá para escutar muito, que é a festa da hora do sono. Amnésia e Fúfia começam a fazer os passos de dança da festa do sono. Espreguiça um braço, espreguiça outro, boceja fazendo um som de baleia. Estou posicionado em um ângulo onde quem está dentro do quarto não consegue me ver, mas eu consigo visualizar o interior, na expectativa de ver as reações. O pai espreguiça um dos braços e fala algo com a filha e ela olha para as palhaças. Amnésia e Fúfia continuam o baile e a criança troca

a tela da tv pela tela de vidro do quarto. Em algum momento ela leva a mão no queixo para coçar e Amnésia percebe e imita o movimento transformando-o em dança. Fúfia faz a mesma coisa imediatamente. A criança percebe que tem um comando e começa a jogar, no seu limite, com pouca energia mas em relação. Pouco tempo depois ela pára e fica só observando Amnésia e Fúfia. O pai termina de trocar a cama e começa a deitar a filha. A dupla se despede cochilando uma na outra.

1.6 vulnerabilidade e corpo vibrátil

É necessário uma boa dose de coragem para lidar com a própria vulnerabilidade no trabalho da palhaçaria. Acessar nosso ridículo, encontrar graça nisso, partilhar e se expor frente a outras pessoas que também se encontram em momentos de vulnerabilidade em virtude de condições médicas. “A confiança não reside na ação cujo sucesso está garantido, mas em uma ação onde o desfecho é incerto” (MASETTI, 2018, p.58).

O hospital é um lugar onde o improvisado, o imprevisto, o repentino atravessa a rotina de diversas maneiras e o tempo é determinante na enfermidade, bem como nas ações dos palhaços. O presente é uma urgência e um modo de sobrevivência, tanto para um tratamento onde não se pode mudar o passado e nem antecipar o futuro, quanto para o palhaço que precisa estar atento ao aqui e agora, nesse espaço, nesse instante.

A ideia de corpo vibrátil conceituada por Suely Rolnik pode ser aproximada das ações praticadas pelos palhaços no ambiente hospitalar. Pois o exercício da palhaçaria compreende a capacidade afetiva e possibilita - mesmo em pequenos momentos de interação que acontecem no corredor, na sala de espera, na pediatria, etc - a composição na partilha do sensível nos espaços do hospital e na tessitura sensível dos corpos presentes, permitindo que todos vibrem, isto é, reajam aos estímulos e participem ou não das proposições expostas.

E nessa vibratibilidade contínua de novos arranjos perceptivos, os palhaços operam por meio da vulnerabilidade. Vulnerabilidade esta que Rolnik (2006, p.2), considera como “condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens preestabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade”. A autora, ao descrever o corpo vibrátil em contato com a vulnerabilidade, estabelece diálogos com

pesquisas do campo da neurociência e constata a existência de uma dupla capacidade dos órgãos dos sentidos: a cortical e a subcortical.

A capacidade cortical corresponde à percepção, “a qual nos permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido” (ROLNIK, 2006, p.2). Esta capacidade está ligada às construções da linguagem, da memória, do tempo e da história do sujeito, o que permite “conservar o mapa de representações vigentes, de modo que possamos nos mover num cenário conhecido em que as coisas permaneçam em seus devidos lugares, minimamente estáveis” (ROLNIK, 2006, p. 2). Para Rolnik, as figuras de sujeito e objeto estão determinadas e mantêm entre si uma relação de exterioridade, estabelecendo imagens dos limites entre o que somos e até onde somos.

Esta capacidade permite estar em contato com o território do familiar, que gera certa ilusão de permanência e ‘controle’ dos acontecimentos dentro de um cenário conhecido que estamos inseridos. Em outras palavras, a capacidade cortical pode ser compreendida como a função que possibilita reconstruir o mundo existencial no momento em que despertamos depois de dormir, isto é, ao despertar voltamos a perceber as coisas da mesma maneira que tínhamos deixado antes de adormecer.

Já a capacidade subcortical, “que por conta de sua repressão histórica nos é menos conhecida, nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações” (ROLNIK, 2006, p.3). Nessa capacidade os agenciamentos da história do sujeito e da linguagem estão desvinculados, ou seja, “o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos” (ROLNIK, 2006, p.3).

A ampliação das possibilidades de afetação do corpo implica uma multiplicação das conexões sensoriais consigo mesmo, com o outro e com o mundo. A capacidade subcortical dissolve as figuras de sujeito e objeto, borrando os limites que separam o corpo do mundo que a aparência de separação codifica. Assim, o corpo seria um campo aberto às interações, com livre saída e entrada de elementos, compreendidos como o campo de forças. “É nosso corpo com um todo que tem este poder de vibração às forças do mundo” (ROLNIK, 2006, p.3).

Mais adiante no texto, Rolnik introduz um paradoxo que existe entre a vibratibilidade do corpo e a capacidade perceptiva, pois são dimensões totalmente diferentes de apreensão da realidade e que respondem a lógicas irredutíveis. O tensionamento deste paradoxo “mobiliza e impulsiona a potência do pensamento/criação, na medida em que as novas sensações que se

incorporam à nossa textura sensível são intransmissíveis por meio das representações de que dispomos. Por esta razão elas colocam em crise nossas referências e impõem a urgência de inventarmos formas de expressão” (ROLNIK, 2006, p.3).

Este estado de permeabilidade que o corpo vibrátil envolve por meio das sensações, permite a integração de “signos que o mundo nos acena e, através de sua expressão, os incorporamos a nossos territórios existenciais” (ROLNIK, 2006, p.3). Assim, as articulações do sensível encadeiam novos contornos ao nosso repertório de referências.

Aproximar as ações dos palhaços no hospital a estes dois modos de conhecimento do sensível - vibratibilidade do corpo e capacidade de percepção - nos ajuda a compreender a necessidade da composição criativa de dar forma às novas informações que, inseridas por meio da relação estão afetando a constituição desses corpos em estado vibracional.

A ação palhacesca, nesse sentido, articula-se dentro desta dinâmica como o exercício de descobrir os atravessamentos que surgem na experiência desse corpo aberto às possibilidades de interação, onde também confluem matérias do inconsciente a serem elaboradas conscientemente na forma poética corporal. “O exercício do pensamento/criação tem, portanto, um poder de interferência na realidade e de participação na orientação de seu destino, constituindo assim um instrumento essencial de transformação da paisagem subjetiva e objetiva” (ROLNIK, 2006, p.3).

A vulnerabilidade, nesse caso, poderia ser relacionada à sensibilidade despertada por meio da capacidade vibrátil do nosso corpo, abrangendo o exercício do sensível diante de nossos próprios movimentos internos e também a conexão com informações que recebemos do nosso entorno e das sensibilidades do outro, compondo a experiência coletiva de afetação.

O palhaço procura perceber na pele o arrepio dos impulsos internos e os agenciamentos do espaço ao redor e expõe por meio da gestualidade estados de vulnerabilidade, tendo o público como participante dessa troca criativa.

Ao aceitar e expor o seu próprio ridículo, o palhaço permite que o erro seja transformado em solução, em possibilidades de novas interações. O improviso do palhaço no hospital possibilita que ele crie e recrie o jogo o tempo todo, com sua dupla, com a criança, com os acompanhantes. A improvisação é uma prática que compreende elementos da relação que existe entre o risco da exposição e o equilíbrio de compor uma expressão em sintonia com o encontro que se constrói conjuntamente. Para improvisar é preciso ter confiança em si e no outro, acreditar que alguma poética vai acontecer por meio do encontro. Para Masetti, o palhaço “[...] é movido pela curiosidade e flexibilidade, pela capacidade de aceitar erros e transformá-los em recursos, pela postura de enobrecer a atitude do outro, por mais absurda

que ela seja ao olhar racional.” (MASETTI, 2003, p. 36).

De modo geral, as ações dos palhaços no hospital compreendem as sensibilidades do corpo enquanto possibilidades de investigação criativa relacional, gerando territórios de experimentações artísticas que tensionam o diálogo entre vida cotidiana e arte. Dessa forma, escolher a comicidade como tática poética de encontro é acreditar que as relações podem se dar pelo compartilhamento do riso e das nossas percepções do mundo.

1.7 ra, re, rir

A experiência do riso no hospital tem o amplo objetivo de afastar a imagem do enfermo enquanto vítima tanto para as pessoas que o estão acompanhando, quanto para o próprio paciente. Por isso a importância de que o riso seja coletivo e que exista aproximações em momentos de vulnerabilidade e graça. Para Ana Achcar, o palhaço:

[...] nos ensina a rirmos de nós mesmos. Ele aceita seu próprio ridículo, e se expõe, tornando inútil a pretensão de sermos uns melhores do que os outros. O palhaço nos lembra a nossa própria humanidade. E é nessa perspectiva humana que a experiência do humor, que ele traz para dentro do ambiente hospitalar, acaba possibilitando a transformação da realidade das relações que nele se estabelecem (ACHCAR, 2007, p. 19-20).

O riso pode comunicar imediatamente um estado de afetação diante de múltiplos estímulos que surgem por meio da relação estabelecida no jogo e, também, carregar em si possibilidades de desestabilizar muitas das nossas certezas, desde a certeza da ordem e das coisas, até a certeza de nós mesmos. O riso proporciona mobilidade ao nosso modo de perceber o mundo e revela certa variação em resposta às estratégias estabelecidas pelas estruturas de poder e saber. Essa é uma das particularidades subversivas da lógica que o riso possibilita, permitir experimentar a nós mesmos em lugares perceptivos distintos.

O palhaço está associado ao riso e à alegria, produzido por sua capacidade de veicular o que há de mais inadequado no ser humano e sua natureza transgressora. Existe na relação entre público e palhaço uma compreensão de que, se o palhaço erra, cai ou não entende uma situação, poderia ter acontecido com qualquer um que estivesse presente, e isso provoca o riso por se tratar de algo totalmente comum e humano.

Desde os primórdios da humanidade, diversas são as manifestações que se assemelham à figura do palhaço. “Do que riam os antigos? Provavelmente das mesmas coisas

de que rimos até hoje: de uma figura excêntrica, do inesperado, de imitações de figuras conhecidas, de críticas aos acontecimentos do momento. Em todas as cortes da Antiguidade encontramos referências a bufões e bobos. Os termos variam, mas não sua função: fazer rir” (CASTRO, 2005, p.20).

Em entrevista¹², Éσιο Magalhães - o palhaço Zabobrim - comenta como a presença dos palhaços no hospital alivia certas tensões através do jogo, pois o foco não está na enfermidade e sim no encontro entre as pessoas e o palhaço e o riso que surge cria momentos de relaxamento. Éσιο complementa:

No circo, o palhaço também tem esta atribuição de relaxar, de humanizar o que se vê, pois o que se faz ali é muito excepcional e quase inumano. O trapezista, embora seja uma pessoa como todas as outras, pode voar. O mágico faz coisas impossíveis de acontecer. O palhaço, com suas ações, aproxima o público de sua realidade, pois como todos, ele cai, tenta fazer algo fantástico e revela o truque. Ele erra. O palhaço é o espelho que nos reflete para nos vermos de modo risonho.

No hospital, ao vivenciar as possibilidades propostas pelos palhaços, o público pode se reconhecer e se unir em momentos de riso ou de estranhamento. Esse movimento produz uma abertura para a alteridade, dado que a ação do palhaço procura provocar risos coletivos. E para provocar o riso, é necessário se permitir errar, achar graça, compartilhar o próprio erro para que o outro talvez se reconheça e possa dizer: sim, eu também posso passar por essa situação cômica.

O ato de rir já carrega em si a possibilidade de movimento, algo acontece e nosso corpo vibra e produz uma gestualidade que sustenta nossa condição risível diante do jogo e da brincadeira. A descoberta de uma corporeidade disponível ao jogo e que caminha em direção ao encontro com o outro. O jogo que surge no contexto hospitalar valoriza a singularidade dos envolvidos na ação, intensificando as relações e permitindo a materialização dos encontros. E admito que é uma satisfação e uma alegria enorme escutar alguém rir ou rir a partir de uma proposta que surgiu espontaneamente no jogo, o quanto é prazeroso estar rodeado de pessoas e risos.

O nariz vermelho inaugura o jogo, mas à medida que as relações se estabelecem a ação passa a acontecer de modo participativo, onde toda proposição poética, a partir dos palhaços ou não, é uma possibilidade de criação. O palhaço surge em um corredor do hospital e qualquer reação a sua presença já estabelece uma oportunidade de jogo, a relação é direta e

¹² Entrevista concedida por Éσιο Magalhães e publicada no artigo de: BRUM, D. C. S. R.; PORPINO, K. de O. Uma perspectiva da palhaçaria contextualizada ao hospital: entrevista com Éσιο Magalhães. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 333-341, 2017.

imediate, pois os palhaços só existem se mediados pela percepção do outro. “A menor reação, um gesto, uma risada, uma palavra, vindos do outro, são para o palhaço uma oportunidade de jogo e relação” (ACHCAR, 2007, p.113).

A ação no hospital é capaz de acionar descobertas criativas repletas de uma transformação interior, o que motiva o trabalho de composição e transformação da realidade exterior. É só entrar em uma sala lotada, pode ser em silêncio, que a figura do palhaço já provoca um estranhamento, uma nova lógica de se habitar aquele espaço. Jogar é colocar-se em situação de risco, estar disponível para perder ou ganhar e também compreender a noção de coletividade. Jogar com. O jogador precisa elaborar e pôr em prática suas táticas no encontro com outros jogadores e encontrar um estado de jogo.

O corpo em estado de jogo pode ser compreendido como um modo de estar em conjunto, com a qualidade de disponibilidade aos atravessamentos que o encontro possibilita. O palhaço deixa evidente certa exposição de si frente a uma situação cômica, que inclui uma condição de concordância consigo mesmo e, na presença do público faz dessa troca um instante singularizado de criação.

Mas, como encontrar comicidade na própria inadequação? Não existe um ridículo estabelecido, ele é consequência do fiasco, do existir entre um fracasso e um recomeço. E nesse entre existe algo invisível que é revelado na prática cômica no encontro consigo mesmo, com o outro, com o mundo. “Além do mais, não há como dominar as forças inconstantes e irregulares do saber intuitivo. Por isso, é necessário trabalhar com uma folga, deixar uma fresta, para que o sujeito possa transgredir as próprias limitações e encontrar seu lugar autêntico e autoral no processo criativo” (ACHCAR, 2008, p.3).

Trazer para o espaço do concreto, do visível, aspectos do risível e do ridículo que carregamos em nós. A interminável pesquisa sobre si. A cada nova descoberta é um mundo novo que se abre e se habita. Brincar de criar nos permite transitar por caminhos que a tempos não visitamos e podemos visitar com outra percepção. Jogar e brincar são possibilidades de tocar a camada criativa da nossa sensibilidade.

A ação de brincar é um modo de integração e também de expressão da criança no ambiente em que está envolvida. É por meio da brincadeira que ela vivencia e conhece o mundo, estabelecendo relações entre a realidade e o imaginário. E nesse movimento, a criança circula por suas emoções e desenvolve ligações entre seu próprio ser e o mundo a sua volta. A ação de brincar, no ambiente hospitalar, é a oportunidade de fazer coexistir a realidade concreta que o espaço impõe e a realidade que o jogo da imaginação propõe e acrescenta à rotina do hospital.

E como a existência é parte de uma natureza brincante, “a brincadeira invoca um reposicionamento do ser via corpo, memória, afeto, comunidade, partilha e inacabamento de si. Brincar não é apenas algo reduzido a uma determinada experiência, mas uma libertação da regulação submetida a esses aspectos que compõem o seu ato” (RUFINO, 2021, p. 70). Ou seja, exercitar a ação de brincar é também experienciar fluxos entre arte e vida. Através das suas combinações e padrões a brincadeira produz suspensões, cria outras possibilidades de relações e podemos pensar também em inversão das lógicas sociais, mesmo que provisoriamente.

É pertinente chamar a atenção para as possibilidades de afetação que o palhaço gera no hospital para além do riso, ou seja, a relação que surge do jogo nem sempre se dá pela risada com o outro. Os palhaços conquistam a cumplicidade com o público através do riso, mas para isso ele precisa se expor e acreditar no jogo com o outro. E jogar é entrar em contato com todas as possibilidades de interação, sejam elas favoráveis ou não.

Ao se aventurar pelos espaços do hospital, palhaço procura evidenciar a sua singular capacidade de compreensão do mundo em relação com o outro, e nesse sentido sugere algum desajuste das dinâmicas sociais ao jogar com os modos como se estabelecem as realidades imperantes no ambiente hospitalar, em contraste com sua própria lógica brincante.

Só compreendi melhor o trabalho do palhaço quando me vi nos corredores do hospital cara a cara com o público. Foi a partir dessa experiência que comecei a perceber que a ação do palhaço pode ser sutil e delicada. Aprendi a lidar com as pausas e com os silêncios em situações em que o riso não era o ponto de partida do encontro. O palhaço existe no presente e, por esse motivo, a sua ação é um acontecimento que se renova a cada milésimo de segundo.

O que a prática da palhaçaria revela é a possibilidade de uma ação mobilizar outros modos de percepção do mundo, concebendo, a partir das relações, do estar junto, uma poética dos encontros. Ao vestir o nariz vermelho, olhar nos olhos da minha dupla e sair pelos espaços do hospital, diversas vezes me perguntei: como manter o estado de jogo uma vez que o encontro com o outro se estabeleceu? Como manter um corpo vibrátil que afeta ao mesmo tempo que é afetado? Dúvidas estas que seguem fervilhando em meu corpo, e percebo que em alguns momentos trabalhando no hospital pude vislumbrar algumas respostas e muitas outras perguntas.

Esta escrita se propôs a cartografar uma partícula do universo de relações e composições que acontecem no encontro do palhaço no ambiente hospitalar. A formação em sala de aula, bem como a apreensão de procedimentos e técnicas de comicidade, permitiram a criação de um repertório artístico-tático-poético no trabalho desenvolvido a cada dia no

cotidiano do hospital.

A preparação para jogar e improvisar através do encontro, e aqui improvisar não é fazer qualquer coisa e sim a capacidade de ser contaminado por múltiplos estímulos, contribui para a criação de corporeidades relacionais, ou seja, existe um trabalho criativo anterior às ações, mas à medida que o palhaço está em contato com o outro é necessário um intercâmbio entre técnica e espontaneidade.

Nesse momento da escrita compartilho um gesto simbólico-metodológico para a continuidade da pesquisa. A partir do momento em que eu me formei na graduação e não integrava mais o Programa Enfermaria do Riso, passei a ocupar outros espaços e trabalhar como ator e não voltei a usar o nariz vermelho no hospital, mas todos os processos artísticos foram e são atravessados pela minha experiência como palhaço Etiqueta.

Em minhas andanças fui encontrando e me interessando pelos trabalhos e proposições de artistas, que não usavam o nariz vermelho mas que se colocam em situação de encontro direto com o público e que escolhem as ruas da cidade como espaço de relação. Percebo, então, um chamado às ruas. Até aqui partilhei algumas pistas poéticas no contexto hospitalar e quais foram algumas das táticas utilizadas neste ambiente controlado e desfavorável, a princípio, a entrada de um artista.

Isso significa dizer que nas páginas seguintes verificaremos as conceituações de Michel de Certeau a respeito das estratégias e das táticas, para em seguida abordar o conceito de programa performativo, de Eleonora Fabião. E costurando a ideia de programa performativo como tática poética no e com o cotidiano da cidade - um ambiente público mas também controlado em alguns aspectos - investigaremos ações performativas propostas pelos artistas-performers: William Pope.L, Eleonora Fabião, Ana Teixeira e Elilson Nascimento.

Imagem 1 – Hospital Municipal Souza Aguiar, 2019.



Legenda: Etiqueta (Gé Lisboa) e Fuinha (Flavio Marco).
Fonte: Teatro do Sopro.

Imagem 2 – Hospital Municipal Souza



Etiqueta (Gé Lisboa) e Fuinha (Flavio Marco). Fonte: Teatro do Sopro.

Imagem 3 – Espetáculo Palavra de Palhaço, 2016.



Fonte: Acervo Programa Enfermaria do Riso

Imagem 4 – Espetáculo Palavra de Palhaço, 2016.



Fonte: Acervo Programa Enfermaria do Riso

2 TÁTICAS LIMINARES

corpo e cidade são sinônimos que alternam escalas

Elilson

2.1 estratégias e táticas

Nesta parte do texto caminharemos pelos espaços da cidade junto a Michel de Certeau, percebendo que esse caminhar se estabelece enquanto tática, produzida em uma relação de disputa com a noção de estratégia, conforme o autor apresenta em sua obra. Sendo a estratégia, lugar próprio das instituições, do capital e do planejamento urbano; e a tática, o desvio presente nas práticas cotidianas de ocupações do espaço, na reconfiguração das ruas e nos jogos moldados pelos passos dos caminhantes.

Ao propor que a arte pode exercer uma função tática poética no contexto da cidade, deve-se ter em mente que há infinitas possibilidades de composições e de limitações que se instalam no cotidiano compartilhado das ruas. Portanto, pretendo desenvolver o pensamento do fazer artístico enquanto micropolítica¹³ do cotidiano que provoca reverberações no espaço partilhado.

Deste modo observo que, diante da realidade e especificidade de cada espaço, é possível propor ações artísticas que colaborem para que a cidade seja um lugar praticado (Certeau, 1998) pelos sujeitos que a ocupam, a fim de produzir movimentos no cotidiano que despertem novos saberes a partir do encontro. Assim, a proposta de debater a cidade enquanto espaço praticado parte da compreensão de que ela também é um território em que se inscrevem práticas institucionalizadas, que podemos relacionar aos conceitos de Certeau (1998) como pertencentes às estratégias, e práticas inscritas no campo dos fazeres ordinários que correspondem ao que o autor vai denominar como táticas.

Contudo, antes de entrarmos nas definições de estratégias e táticas é importante

¹³ A abordagem de micropolítica é tratada nesse estudo a partir dos pensamentos de Deleuze e Guattari (1995), levando-se em consideração, inicialmente, que tudo é político e que toda política é, simultaneamente, macropolítica e micropolítica. Desta maneira, essa relação mútua, produz um campo de intensidades que não deixa de agitar os segmentos molares (macropolítica) e moleculares (micropolítica), sendo que no campo das micropolíticas as linhas de desvio potencializam na sociedade os espaços de rupturas e outros modos de existir.

considerar que Michel de Certeau chama a atenção para uma cidade que exclui determinadas possibilidades de espaço em um mesmo arranjo de procedimentos que a organiza. Segundo ele, o conceito de cidade passa pela superação e articulação das contradições oriundas da concentração urbana, e ao mesmo tempo enfatiza que “a organização funcionalista, privilegiando o progresso (tempo), faz esquecer a sua condição de possibilidade, o próprio espaço, que passa a ser o não-pensado” (CERTEAU, 1998, p.173).

No entanto, Certeau não permanece no terreno de um discurso cético que privilegia a catástrofe, ele propõe enveredar por outros caminhos e analisar o que chama de “práticas microbianas” (CERTEAU, 1998, p.175), que considera singulares, plurais e impossíveis de serem controladas. E para se aproximar dessas práticas microbianas, Certeau analisa a cidade como um lugar que se organiza a partir de uma estabelecida racionalidade, voltada ao controle e às formas como os sujeitos atuam neste lugar em um sentido contrário a racionalidade praticada.

Assim, ao conferir às práticas a condição de objeto de estudo, Certeau busca encontrar os meios para diferenciar as “maneiras de fazer”, para então pensar modos de ações no dia a dia. Segundo o autor (1998, p.37), as práticas ou maneiras de fazer cotidianas apontam para caminhos que deixem de aparecer como simplesmente um “fundo noturno da atividade social”. Desse ponto de vista, Certeau nos convida a pensar o cotidiano da cidade não como o pano de fundo da constituição comum, mas como ponto central de composição. E afirma que as sondagens e hipóteses dessas práticas não implicam a um regresso ao indivíduo e que as questões tratadas no texto são atribuídas aos esquemas de ação, ou seja, às maneiras de fazer e não diretamente ao seu autor, no caso o sujeito. Para Certeau, essas “maneiras de fazer constituem as mil práticas pelas quais os usuários se reapropriam do espaço organizado” (CERTEAU, 1998, p.41).

E, a partir dessa perspectiva, o autor procura estabelecer uma discussão sobre os conceitos de estratégias e táticas nos espaços ocupados, considerando-os como elementos de dinamicidade na construção do cotidiano. Elas se referem às modalidades da ação, às formalidades das práticas e “atravessam as fronteiras que permitem as classificações de trabalho ou de lazer” (CERTEAU, 1998, p.92).

Para Certeau (1998, p.46), as estratégias se referem à ordem dominante e o cálculo das relações de forças que é possível de se realizar quando um “sujeito de querer e poder” - uma empresa, exército, instituição - pode ser isolado de um ambiente e exercer um discurso totalizante. Segundo Certeau, enquanto a tática é operada por aqueles que não possuem um lugar, a estratégia requer um “lugar próprio”, aquele capaz de ser circunscrito, e que serve

como suporte de gestão para as relações com uma exterioridade de ameaças. Conforme o autor, a estratégia é uma forma de calcular ou de manipular os espaços, pois se estrutura como lugar próprio e se situa independente de circunstâncias variáveis e correspondem ao lugar do poder instituído, do espaço consolidado mediante ao enquadramento das interações. Localizáveis, as estratégias privilegiam, desse modo, as relações espaciais.

Já as ações táticas estão relacionadas às pessoas e toda subjetividade aproximada ao que chama de “maneiras de fazer”, as formas de transgressão ou práticas de desvio para reinventar o cotidiano. Desse modo, a tática se caracteriza por ser “desviacionista”, desenvolvendo-se onde não há poder e não obedece a lei do lugar, embora faça uso das possibilidades que são oferecidas em determinadas condições. Certeau diz:

[...] chamo de tática a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar se não o outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha (CERTEAU, 1998, p.100).

A tática é a arte de inverter a ordem dominante, fazendo-a funcionar em outro arranjo, apropriando-se dela e inventando o cotidiano. Logo, as ações táticas se caracterizam por serem práticas concebidas pelos sujeitos nas lacunas autoritárias de um poder, isto é, encontrando frestas de transgressões em meio a um contexto dominante. São os desvios, as táticas, que alteram o sentido da estratégia e “assim, mesmo a pasteurização ou homogeneização dos espaços com uma produção material do tipo estandardizada não limitaria necessariamente a possibilidade de diferentes experiências e interações sociais” (SCHNEIDER, 2015, p. 74).

Certeau investiga as possibilidades dos “usuários” nos e pelos espaços, que supostamente estariam entregues à passividade e à disciplina, considerando seu enquadramento na condição de dominados. Contudo, a atitude desviante desses usuários são “maneiras de fazer”, geradas por diferentes práticas pelas quais estes se apropriam dos espaços organizados pelo poder, alterando seu funcionamento por meio da prática do lugar.

A noção de tática está relacionada à experiência do corpo em contato com o cotidiano da cidade. No livro *Elogio aos Errantes* (2012), Paola Berenstein Jacques relaciona as noções de estratégia e tática a arranjos de apreensão da cidade. Ela comenta:

São duas lógicas de apreensão da cidade, da experiência urbana, que coexistem: a estratégia, do urbanismo e planejamento hegemônico - hoje também chamado, não

por acaso, de planejamento estratégico -, daqueles que produzem os espaços a partir da vista aérea, dos cálculos objetivos e do poder que os sustenta; e a tática, astúcia daqueles que cotidianamente praticam o espaço, usando-o, desviando-se, profanando-o, subvertendo-o: jogam com o espaço dado (JACQUES, 2012, p. 268).

No entanto, embora seja inevitável lidar com a disposição organizada da cidade, os pedestres vêm realizando ações do tipo táticas e modificando o lugar pelo simples ato de caminhar. Ao passo que as estratégias são capazes de produzir, mapear e impor, a tática se utiliza e altera o espaço, na medida que “é determinada pela ausência de poder” (CERTEAU, 1998, p.101).

As análises de Michel de Certeau (1998) sobre a vida cotidiana indicam que os sujeitos praticam os lugares de forma ativa e que suas apropriações e ressignificações podem apresentar imprevisíveis particularidades de inércia ou de resistência. Para Certeau, lugar é regra e faz parte do domínio do estratégico, enquanto o não lugar constitui-se em uma elaboração de sentidos, relacionadas às práticas ou táticas que são capazes de alterar o sentido da estratégia. Conforme ele diz, “as estratégias apontam para a resistência que o estabelecimento de um lugar oferece ao gasto do tempo; as táticas apontam para uma hábil utilização do tempo” (CERTEAU, 1998, p.102).

Ao falar das possibilidades de alteração das ordens espaciais estabelecidas por meio do sujeito, que é agente ativo na produção de espaços, Certeau também “faz uma crítica a cidade-conceito instaurada pelo discurso utópico e urbanístico, racional, funcionalista, que privilegia o progresso e serve como balizadora para as estratégias socioeconômicas e políticas” (SCHNEIDER, 2015, p. 71).

Deve-se levar em conta que os lugares também se adequam aos contextos das necessidades locais e singularidades dos modos de interações nos espaços. Os cidadãos se deslocam pela cidade seguindo delimitações espaciais, mas também criam novos caminhos para além daqueles que a ordem espacial possibilita. Nesse sentido, Certeau vai diferenciar lugar de espaço para falar das possibilidades de ressignificações desses conceitos. Para o autor, o lugar é “uma configuração instantânea de posições que implica uma indicação de estabilidade” (CERTEAU, 1998, p. 201), ou seja, uma configuração espacial que objetiva a disciplina, a norma e faz parte do domínio estratégico. Ao passo que o espaço “é um cruzamento de móveis” e, ao contrário do lugar, não possui a estabilidade de um “próprio” (CERTEAU, 1998, p. 201). Espaço é o resultado produzido pelas ações que o orientam. Assim sendo, “o espaço é um lugar praticado”, onde, por exemplo, “a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres” (CERTEAU, 1998, p.

201).

A partir da ideia de que o espaço urbano é um lugar praticado e transformado pelos seus ocupantes, proponho que o fazer artístico na e com a cidade realiza suas ações - considerando as possibilidades e limites de cada contexto em que se insere - atuando como ação tática, a fim de fomentar práticas poéticas que gerem espaços de fazeres-saberes outros, infiltrando-se nas estruturas de uma suposta totalidade estratégica.

Nessa perspectiva, ao debater a arte como ação tática, chamo a atenção para um fazer que acontece a partir dos encontros, que se insere no campo dos acontecimentos do cotidiano da cidade e está aberto às possibilidades de uma ação coletiva. É importante destacar que as ações produzidas no espaço urbano não partem da pretensão primeira de mudar a realidade ou transformar os sujeitos que ali convivem. Esse aspecto ocorre em diferentes intensidades e intencionalidades. Observo que o ator/performer, ao atuar no e com o cotidiano da cidade, pode ser um provocador de pontuais transformações e, agir, segundo Eleonora Fabião (2013, p.6), “como um complicador, um desorganizador” das composições afetivas das relações. Por esse motivo, considero a prática artística uma ação tática que atua como micropolítica no cotidiano, produzindo constantes movimentos a partir dos encontros.

Este estudo trata uma partícula de uma realidade múltipla, que se apresenta de inúmeras formas e que pode ser vivenciada também em sua multiplicidade, e portanto, não pretende ser definitivo sobre os impactos das novas configurações espaciais da cidade. As abordagens conceituais tratadas neste texto servem para ampliar o debate e a compreensão da produção de lugares praticados a partir de ações artísticas nos espaços urbanos.

2.2 programa performativo: procedimento composicional tático poético

Eleonora Fabião (2013, p. 4) através de sua prática performática, sugere que o trabalho de desconstrução da representação, “tão fundamental na arte da performance”, é realizado através de um procedimento composicional específico, o qual ela denomina como “programa performativo”. Fabião elabora este procedimento de “programa” inspirada pelos pensamentos e palavras de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1999, p.12), no texto 28 de novembro de 1947 - como criar para si um Corpo sem Órgãos, no volume 3 de Mil Platôs. No texto os autores sugerem que o programa é o “motor da experimentação” (ibid), e a partir dessa perspectiva, Fabião amplia o conceito acrescentando que “ a prática do programa cria corpo e relações

entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política” (FABIÃO, 2013, p.4, grifos da autora).

Nesse sentido, um programa performativo, por ser propulsor de experimentação, está aberto ao movimento do imprevisível gerado pelas ações performativas e, permite que exista uma elaboração anterior ao acontecimento artístico, ou seja, o programa “é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio (FABIÃO, 2013, p.4). Assim, um programa se constitui por ser um “enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação” (FABIÃO, 2013, p.4, grifos da autora).

Assim, podemos pensar os programas como disposições previamente elaboradas do que será realizado, envolvendo tanto apontamentos e direcionamentos quanto a ideia de movimento e experiência, que possibilitam que algo do outro possa vir a compor. A objetividade do programa está conectada às particularidades do jogo, ou seja, é importante que o enunciado deixe certo vazio que só no encontro com o outro se revelará.

É importante destacar que a elaboração de um programa performativo está dentro de um território de criação artística, ou seja, propõe uma experimentação prática a partir de enunciados objetivos para que, assim, provoquem “precisão e flexibilidade” (FABIÃO, 2013, p.4).

Para o artista, pesquisador e professor Elilson Gomes do Nascimento¹⁴, os programas “são enunciados corpóreo-linguísticos, procedimentos que geram no performer uma aderência ao meio, com seus múltiplos feixes espaciais, temporais e contextuais, através de um engajamento psicofísico que afasta mecanicidade e automatismo, privilegiando, ou melhor, acendendo o aderir” (NASCIMENTO, 2018, p. 21). Segundo Elilson, essa aderência está relacionada às pessoas no agora, ao tempo do agora, ao espaço que se constrói no encontro, no que é e no que pode vir a ser, uma experiência onde se negociam possibilidades de relações através do desencadeamento de ações.

Para Eleonora Fabião, o performer adere “ao contexto material, social, político e histórico para a articulação de suas iniciativas performativas” e, por meio da realização do programa, “suspende o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade no ato de ‘pertencer’ - pertencer ao mundo, pertencer ao mundo da arte e pertencer ao mundo estritamente como ‘arte’. Um performer resiste, acima de tudo e antes de mais nada, ao torpor

¹⁴ Doutorando em Artes Visuais na Universidade de São Paulo (USP).

da aderência e do pertencimento passivos” (FABIÃO, 2013, p.5, grifos da autora). A artista complementa dizendo:

Este *pertencer performativo* é um ato tríplice: de mapeamento, de negociação e de reinvenção através do corpo-em-experiência. Reconhecimento, negociação e reinvenção não apenas do meio, nem apenas do performer, do espectador ou da arte, mas da noção mesma de pertencer como ato psicofísico, poético e político de aderência-resistência críticos (FABIÃO, 2013, p.5, grifos da autora).

Ao atribuir ações aos programas, o performer, como “desarticulador de processos ditos naturais” (FABIÃO, 2013, p.5), cria o que Deleuze e Guattari chamam de Corpo sem Órgãos. Segundo Fabião (2013, p.5), a criação de um “Corpo Sem Órgãos” (CsO) corresponde a “um conjunto de práticas que envolve “a elaboração de um programa e o seu desenvolvimento em duas fases: “Uma é para a fabricação do CsO, a outra para o fazer aí circular, passar algo” (DELEUZE;GUATTARI, 1999, p.12, apud FABIÃO). Desse modo, o CsO do performer e sua prática estão associadas ao contato corpo a corpo com o contexto social e, estão sempre em movimento de aderência-resistência, conforme apontado por Fabião. Através da realização de programas, o artista pratica e faz circular intensidades por meio do corpo em experimentação, criando e descobrindo relações, agenciamentos e afetos.

No artigo Programa Performativo: o corpo-em-experiência (2013), Eleonora Fabião trata da teoria e composição de performance e suas relações com a criação contemporânea e, também descreve e discute performances realizadas pelo artista William Pope.L, a fim de expor argumentos referentes ao programa performativo.

Logo no início do texto, Fabião descreve a performance Rastejamento na Tompkins Square (Tompkins Square Crawl, 1991), realizada pelo artista e que faz parte de uma série de rastejamentos iniciada no final dos anos 1970. Ela escreve:

Trajando paletó e gravata pretos, camisa branca, e levando na mão um vasinho com pequenas flores amarelas, William Pope.L rasteja pelas ruas de Nova Iorque. [...] A operação é mínima: ao invés de caminhar civil, civilizado, bípede, Pope.L desiste da verticalidade e se arrasta como um bicho rasteiro ou um soldado em campo de batalha. Ao invés de evitar sujar o paletó e movimentar-se de modo eficiente e discreto como bom senso e senso comum recomendam, o performer emporcalha-se, executando uma ação extenuante e de forte impacto visual em sua dissonância comportamental. Ao invés de otimizar gasto e benefício, utiliza o máximo de energia para realizar deslocamento mínimo. Ou seja, perde tempo ao invés de ganhar tempo na cidade capital do capital (FABIÃO, 2013, p.2).

Imagem 5 – Tompkins Square Crawl, 1991.



Fonte: Disponível em: moma.org/collection.

Imagem 6 – Tompkins Square Crawl,



Fonte: Disponível em: moma.org/collection.

Imagem 7 – Tompkins Square Crawl, 1991.



Fonte: Disponível em: moma.org/collection.

Ao assumir uma postura rastejante pelo chão, o artista se propõe a cumprir uma ação simples mas, que segundo Fabião, “radicaliza seu atrito (contato) com o corpo de mundo e literaliza seu atrito (resistência) às normas de boa conduta neste mundo” (FABIÃO, 2013, p.2). Enquanto o senso comum nos orienta a olhar para cima, para os alto dos prédios e avistar o céu, o performer escolhe desviar nosso campo de visão para o chão, revelando outros mundos possíveis. Além de rastejar, o artista carrega nas mãos um vasinho de flores amarelas, o que para a autora é indispensável para que a ação ganhe mais camadas de significação e não se prenda somente a uma interpretação do programa.

Para Fabião, em geral, os performers não pretendem comunicar uma ideia a ser decodificada pelos espectadores, mas gerar experiências relacionais a partir do encontro. “Artistas não fazem arte, eles fazem conversas. Eles fazem coisas acontecerem. Eles modificam o mundo” (Pope.L citado por BESSIRE, 2002, p.22). Assim, os performers agem como desorganizadores e geram situações onde os mais variados assuntos emergem por meio da relação direta entre os corpos humanos, não humanos, visíveis e invisíveis.

Em outra performance de William Pope.L intitulada Levitando Leite de Magnésia (Levitating Magnesia Milk, 1992), Fabião (2013, p.3) a descreve da seguinte forma: “o

provocador complicador copyright veste pijamas e gorro de Papai Noel. Numa galeria, senta-se numa poltrona e coloca diante de si, sobre um engradado de bebidas branco virado de lado, um frasco de leite de magnésia. Fixa na vitrine do espaço um pôster virado para a rua com o enunciado do programa em andamento:”

Vou sentar numa poltrona por 3 dias (de quinta à sábado) e tentar fazer levitar um frasco de leite de magnésia. No sábado às 17h30 me levantarei (ibid. Pope.L apud Fabião).

Imagem 8 – Levitating Magnesia Milk, 1992.



Fonte: Disponível em: artnet.com/artists/william_pope_l

Pope.L se dedica a fazer flutuar o branco caldo laxativo durante os três dias, e suas ações geram o que Fabião vai elencar como “extra-sensorialidade e ultraorganicidade, deboche e tenacidade, cara-de-pau e lirismo, piada e solidão, utopia e fingimento, política de identidade e idiota de delirante, ritual e circo, mágica e merda” (FABIÃO, 2013, p.4).

É importante destacar que, ao trazer para estudo, esses dois exemplos de performances do artista William Pope.L descritos por Fabião, pretendo discutir o programa performativo a partir das relações entre teatro e performance. Para a autora, os programas estão associados ao debate em torno da noção de cena expandida e, “esta expansão não diz respeito somente a absorção de qualquer matéria e questão do mundo em processos de criação artística [...] mas também a experimentação com a própria noção de arte” (FABIÃO, 2013, p.7).

Fabião ao comentar sobre a experimentação com a própria noção de arte e seus

possíveis desdobramentos cita alguns trechos do livro *Living as Form: socially engaged art from 1991-2011* (2012), escrito pelo autor e curador Nato Thompson, e chama a atenção para um deslocamento de percepção observando que “assim como Duchamp colocou o urinol no museu no começo do século XX, talvez não seja surpresa alguma encontrar artistas retornando o urinol para o real no começo do século XXI” (Thompson apud Fabião, 2013, p.7). Para o autor, reposicionar o objeto urinol pode ser interpretado como uma tentativa de ressignificação para o pensamento artístico contemporâneo. Quando a “arte entra na vida”, a questão motivadora, muito mais do que “o que é arte?”, será “o que é vida?” (Thompson apud Fabião, 2013, p.7). E a partir deste novo deslocamento do urinol, desta vez “para o real” como expõe o autor, “não é uma simples devolução do objeto para seu habitat natural mas parte de uma vontade performativa de desnaturalização dos habitats, de seus habitantes e das relações entre gente, meio, coisa e tradição” (FABIÃO, 2013, p.8, grifos da autora).

2.3 ações liminares

Ileana Diéguez Caballero¹⁵, em seu livro *Cenários liminares: teatralidades, performances e política* (2011), propõe-se a compreender as práticas cênicas para além do teatro e apresenta ações de cenários e contextos sociais latino-americanos, - México, Colômbia, Peru e Argentina - a partir da segunda metade do século XX, com o objetivo de relacionar ética, estética e política. “Esse deslocamento da teatralidade do espaço e da tradição de teatro designa a vinculação da cenicidade às investigações interdisciplinares nos estudos que se configuram como performances culturais” (SILVA; LION, 2017, p.2).

Caballero (2011), verifica as relações de teatralidade e performatividade integradas nas expressões simbólicas e coletivas, especialmente as manifestações sociais que surgem de contextos ditatoriais de opressão, sustentados por governos autoritários da América Latina. A autora procura evidenciar a teatralidade que se encontra nas fronteiras do teatral e da vida cotidiana, que se apresentaria dentro de um território não estético, ou seja, gerando “os gestos simbólicos que colocam vontades coletivas na esfera pública e constroem de outras maneiras seu ser político” (CABALLERO, 2011, p.14).

Em seu texto, Caballero expõe uma problemática e questiona se os fenômenos que

¹⁵ Pesquisadora cênica de origem cubana radicada no México. Professora no Departamento de Humanidades da Universidade Autónoma Metropolitana, Unida Cuajimalpa. Membro do Sistema Nacional de Pesquisadores. Doutora em Letras pela UNAM com estudos de Pós-graduação em História da Arte na mesma instituição.

ela analisava poderiam ser considerados como arte e, assim, aproximou-se do conceito de liminar da antropologia social de Victor Turner¹⁶, pretendendo transpô-lo para a arte. A percepção do liminar sugere o conceito como uma zona complexa onde se cruzam a vida e arte, e para a autora interessa “estudar a condição liminar que reside numa parte dessas teatralidades atuais, nas quais se entrecruzam não só outras formas artísticas, mas também diferentes circunstâncias sociais” (CABALLERO, 2011, p.19). Assim, as práticas liminares poderiam ser compreendidas na qualidade de “escrituras cênicas e performances experimentais, associadas a processos de pesquisa, nas bordas do teatral, explorando estratégias [...] dentro da arte independente, desvinculadas de projetos institucionais ou oficiais” (CABALLERO, 2011, p.13).

Para a autora, a liminaridade é inerente às performances e manifestações sociais que surgem dos contextos políticos, especificamente da América do Sul. Nessa perspectiva, as práticas de ação e proposições artísticas são observadas como políticas, pois “agem no corpo social sem a mediação [...] e fazem ‘justiçamento’ às lacunas do sistema político, econômico e social fluente” (SILVA; LION, 2017, p.4). Caballero procura desenvolver o pensamento sobre as intensidades contidas nas práticas liminares, que se localizam entre os espaços da arte, da vida cotidiana, assim como nas ações estéticas e políticas, sem reduzir sua análise somente ao campo estético ou exclusivamente formal. Nesse sentido, a autora afirma que:

Qualquer tentativa de documentar ou estudar as contaminações na arte desvinculadas da sua relação com o entorno reduziria a sua complexidade e anularia uma parte do espesso tecido arte/sociedade ou arte/realidade. Interessa-me insistir na liminaridade como antiestrutura que coloca em crise os status e hierarquias, associados a situações intersticiais, ou de marginalidade, sempre na beira do social e nunca fazendo comunidade com as instituições. Esta é a razão da necessidade de remarcar a condição independente, não institucional e o caráter político das prática liminares (CABALLERO, 2011, p.22, grifos da autora).

Caballero desenvolve e revela a dimensão micro e relacional das práticas liminares que são elaboradas no campo urbano e que buscam expandir possibilidades no espaço-tempo cotidiano. A autora procura “analisar a utilização das estratégias artísticas nas ações políticas e nos protestos cidadãos, e refletir sobre a sua possível teatralidade” (CABALLERO, 2011, p.20). A teatralidade, neste contexto, não é tratada como um conjunto de especificidades territoriais alienado de outras práticas artísticas. Para Caballero, a teatralidade pode ser observada “como uma situação em movimento, redefinida pelas práticas artísticas e humanas” (CABALLERO, 2011, p.20). As experiências liminares são atravessadas por práticas políticas

¹⁶ Antropólogo britânico conhecido por seu trabalho de pesquisa de símbolos nos processos rituais e sociais. Suas contribuições para a teoria antropológica ligam-se, entre outras, às noções de liminaridade e communitas.

e cidadãs, envolvendo nas relações outros modos de experiências de socialização e convivência.

A permeabilidade de ações artísticas no contexto urbano borra as fronteiras entre arte e realidade, buscando abarcar cidadãos e artistas em um espaço de cocriação por meio de encontros e compartilhamentos de afetos. E nesse sentido, Caballero sugere o termo liminar como um espaço no qual se configuram e se expõem múltiplas relações dos sujeitos com o seu tempo e espaço, em “uma zona complexa onde se cruzam a vida e a arte, a condição ética e a criação estética, como uma ação da presença num meio de práticas representacionais” (CABALLERO, 2011, p.20).

A percepção de presença, nesse território fronteiro, aponta para o trabalho com a intensidade de presenças compartilhadas, ou seja, os propositores de uma ação artística compreendem a todo momento que o espaço está sendo compartilhado com o outro, e que esse outro participa e compõe também a obra no instante da criação. Através da contaminação mútua entre artista e participante, a proposição adquire novos aspectos, à medida que a ação performativa se desencadeia, ganhando novas camadas de elaborações subjetivas e construindo novos territórios relacionais.

Nesse sentido, o acontecimento artístico efetua-se como tensionador de afetos, onde as fronteiras não são limites, elas operam como territórios potenciais de encontro, “um espaço entre dois” (CERTEAU, 1998, p.213), para que algo aconteça. Desse modo, aquilo que se cria em conjunto é também aquilo que se vive em conjunto.

Para Caballero (2011, p.32), o liminar também diz respeito a uma condição ou situação a partir da qual se vive e se produz arte, “e não unicamente como estratégias artísticas de entrecruzamentos e transversalidades. A partir de sua concepção teórica, a liminaridade é uma espécie de fenda produzida nas crises”. No decorrer do seu estudo, a autora expõe e verifica ações artísticas que estão relacionadas às situações de crises políticas e sociais em contextos geográficos distintos, e como essas manifestações alteram a vida e o trabalho artístico dos cidadãos, “e a partir das quais têm emergido experiências de alteridade” (2011, p.32). A autora ainda diz: “à arte e à cultura cidadã é necessário fazer visíveis os espaços de diferença onde existem esses outros que não se organizam sob os sistemas hierárquicos e a estabilidade oficial, e que, ao contrário, fundam projetos intersticiais, independentes e excentris” (2011, p.32).

Assim, a emergência de ações performativas em espaços públicos procura expressar a necessidade de compartilhar uma comunicação direta, entre artistas e espectadores, no que se refere a questões artísticas, a partir de uma proposição estético-poética e, também, questões

do convívio em sociedade, partindo de acontecimentos recentes e/ou históricos na urgência de se debater as políticas do cotidiano.

No ano de 2008, a artista Eleonora Fabião propõe a Ação Carioca n°1, que faz parte de uma série chamada Ações Cariocas (2008) realizada no Largo da Carioca, centro do Rio de Janeiro. É importante destacar que esta ação foi realizada em um período anterior à eleição do Rio como sede dos Jogos Olímpicos de 2016, ou seja, a cidade começava a se planejar em prol dos jogos e o investimento urbano respondia a uma demanda de um “legado olímpico”. As reformas a serem implementadas modificariam a arquitetura e a circulação pelo centro da cidade com o propósito de mais “segurança à todos”, o que na prática se mostrou um projeto amplamente voltado aos interesses turísticos. “Desde então começaram a ser desenvolvidos novos planos e investimentos para a erradicação da violência na cidade” (FABIÃO, 2010, p.15).

Ao ler as palavras de Fabião sobre as motivações para a realização da série Ações Cariocas, é possível perceber um gesto de resistência às violências de um cotidiano dominador, um combate à imobilidade produzida pelo medo. “No Rio de Janeiro, como em outras áreas de conflito, o medo é uma sofisticada arma biológica de controle massivo” (FABIÃO, 2010, p.18).

Ações Cariocas “é um projeto de desintoxicação: expurgar as toxinas do medo por meio do contato, o diálogo, a fricção. Uma re-apropriação do corpo e da cidade, um através do outro. Ou melhor, uma apropriação do corpo e da cidade como corpo” (FABIÃO, 2010, p.17). A partir dessa perspectiva, Eleonora propõe ações participativas aos caminhantes da cidade, onde o encontro torna-se uma dinâmica de criação dialógica, afirmando o caráter político dos afetos no cotidiano urbano.

Ação n°1 foi estruturada a partir do seguinte programa performativo:

Sentar numa cadeira, pés descalços, diante de outra cadeira vazia (cadeiras da minha cozinha). Escrever numa grande folha de papel: CONVERSO SOBRE QUALQUER ASSUNTO. Exibir o chamado e esperar. (FABIÃO, 2015, p.12)

Eleonora estende os braços exibindo o cartaz e propõe aos passantes que se sentem para conversar. Duas cadeiras, uma ocupada pela artista e a segunda, um convite para ingressar num espaço relacional. Chamado que se estende a mais de uma pessoa por vez, chegando a acontecer de duas pessoas ocuparem a mesma cadeira e muitas dispensando o uso dispensando o uso desta. Eleonora relata como foi o começo da ação:

Quando ergui o cartaz pela primeira vez, de fato, não sabia o que poderia acontecer. Uma pessoa sentou-se quase imediatamente. Queria contar suas histórias, ouvir minhas histórias. Dar sua opinião, receber minha opinião. Falar e escutar. Queria saber por que eu estava ali, o que estava fazendo ali. Alguns duvidando se eu estaria realmente aberta para conversar sobre qualquer assunto. Várias pessoas ficaram comigo por mais de uma hora. Todos interessados em viver aquela situação inusitada. Em algumas conversas riui-se muito, em outras, riui-se nada. Em alguns dias a ação foi documentada, em outros não. [...] Em um mês e meio de Ações no Largo da Carioca conheci incontáveis Rio de Janeiro. (FABIÃO, 2015, p.14)

Imagem 9 – Ação n° 1, 2008.



Fonte: Acervo do artista.

Para a artista e pesquisadora Beth Lopes ¹⁷(2018, s/p), a ação proposta por Fabião “não se trata, evidentemente, de uma artista que quer vasculhar a intimidade alheia para dela extrair histórias representadas com a matéria da vida real”. Ação n°1 estabelece um campo relacional que constitui um campo de forças por meio da brecha provocada pelos encontros em sua potência poética, configurando-se como um processo de criação conjunta via diálogo,

¹⁷ Beth Lopes (Elisabeth Silva Lopes) é artista, pesquisadora e professora de Graduação e Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo.

presença e escuta. Beth complementa dizendo:

Para além do encontro entre sujeitos e egos, o corpo-a-corpo agência utopicamente os processos de singularização, e coloca em xeque os hábitos que se sobrepõem na moldura fluída dos encontros. Talvez, o encontro das distintas realidades, ordinárias e estéticas, seja suficiente para produzir o ato criativo que transforma, sutil e inevitável, o cotidiano da cidade e das pessoas. (LOPES, 2018)

A experiência da arte gerada no encontro entre os corpos e espaços da cidade mobiliza, a partir do contato direto, a aparição de dramaturgias coletivas constituídas de memórias culturais e históricas de cada um, de cada cidade e da época em que acontece a ação. Ao propor Ação nº1, Fabião (2015, p.14) tencionava a abertura de “um estado de arte sem arte”, por meio do compartilhamento e reconfiguração dos lugares da cidade, transformando-os em espaço de escuta e reverberação de vozes, pessoas e temporalidades urbanas. Para a artista, uma matéria fundamental de trabalho é receptividade, e afirma que a “receptividade transforma corpo em campo [...] trabalho para a cocriação de sentidos momentâneos e compartilhados. Para a criação conjunta de um campo relacional” (FABIÃO, 2015, p.17).

O ato de olhar, escutar, sentir, refletir, tocar e trocar com o outro permite que a disponibilidade no encontro ganhe novos contornos de percepção em meio ao fluxo urbano. Fabião (2016) escolhe trabalhar na e com a rua não por acaso, aliás, comenta em entrevista que na rua não acontece nenhum acaso, o que acontece é “só o tal do acaso e portanto não há acaso nenhum. Há a vida na sua exuberância, na sua heterogeneidade e na sua pulsão brutal¹⁸”. As ações realizadas no contexto da cidade promovem um desvio no cotidiano, um espaço para a reflexão e percepção conjunta, entre os participantes e a artista. Fabião complementa dizendo: “é uma cena. Mas não é uma cena. Mas é claro que é uma cena. Mas é claro que não é uma cena¹⁹.” E por meio dessa vibração, o encontro em sua forma poética (re)existe na cidade. Para Fabião (2015, p. 17) interessa “desacelerar espetacularidade, acelerar receptividade; criar uma zona de instabilidade, terreno precário onde cadeira, chão, eu, outro, nós, comunicação, palavras, cidade, público, privado permaneçam mudando de sentido”.

Assim como em Ação nº1 de Eleonora Fabião, a artista e pesquisadora paulista Ana

¹⁸ Diretor Aderbal Freire-Filho entrevista Eleonora Fabião no programa Arte do Artista (05/07/2016). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TjbXCc8j5r0&t=277s&ab_channel=TVBrasil

¹⁹ Ibid.

Teixeira também faz um convite aos passantes, para que se sentem em uma das cadeiras e troquem conversas e histórias. Podemos dizer que Ana Teixeira propôs um programa performativo escrevendo em um cartaz o seguinte enunciado para sua ação:

Escuto histórias de amor

Entre os anos de 2005 e 2012, Ana sentava ao lado do cartaz, escrito no idioma local²⁰, enquanto esperava pessoas que quisessem sentar ao seu lado e contar histórias. Os voluntários chegavam, acomodavam-se em uma das cadeiras e começavam a relatar os seus romances. A ação era realizada em uma rua ou praça e durante o tempo que aguardava uma companhia disposta a trocar, Ana tricotava um manto vermelho, em geral no formato de cachecol, sempre em processo de produção. A artista usava a mesma lã na ação seguinte, continuando o trabalho manual de onde havia parado. Quando alguém senta ao seu lado não interrompe a ação de tricotar. Assim, conforme os anos foram se passando, esse cachecol foi crescendo de tamanho e ganhando novas proporções e possibilidades de relação. E como Ana não compartilha e não registra textualmente as histórias contadas e escutadas, no máximo registra algumas fotos, portanto, o registro material dessas trocas aparecem na duração da feitura dessa lã, o tempo de escuta surge materializado no objeto tecido, objeto-memória.

Ana propõe um encontro por meio do diálogo e busca costurar a experiência de escutar em uma atividade de transformação. Para a artista interessava o trabalho de escuta enquanto tricotava e a possibilidade das pessoas compartilharem, no espaço público, aquilo que era considerado privado e íntimo. Ao se colocar em prontidão de escuta, a artista vive o acontecimento presente e os intervalos de seu tricô. As histórias surgem do mesmo modo que desaparecem, existindo pelo tempo compartilhado por meio da fala e da escuta.

Ao realizar a ação Escuto histórias de amor em outros países, Ana Teixeira afirma que sua intenção não era registrar as diversas histórias e também não era necessariamente entendê-las, pois se interessava mais pela escuta do que pela narrativa. Em entrevista concedida à Tv Brasil (2013), Ana comenta que: “todas as vezes que as pessoas percebiam que eu não falava, por exemplo, alemão, elas falavam comigo em inglês. Então eu percebi que as pessoas querem mais do que serem ouvidas, elas querem ser entendidas também²¹”.

A artista escuta histórias e tricota um manto. As histórias chegam de muitos lugares

²⁰ Ana Teixeira realizou esta ação em diversos países: Brasil, Alemanha, Itália, Espanha, França, Chile, Canadá, Portugal e Dinamarca.

²¹ Entrevista disponível em tvbrasil.ebc.com.br/reporterbrasil/bloco/artista-escuta-historias-de-amor-em-todo-mundo

mas permanecem anônimas, dissolvidas no espaço da cidade. Por meio dessa composição, o importante é o evento do encontro e sua duração. Nessa perspectiva, a ação proposta por Ana Teixeira encadeia uma nova experiência temporal. Ao sentar-se para contar uma história, o pedestre interrompe o fluxo em seu trânsito, fazendo da rua não só um lugar de passagem, mas também um espaço próprio à emergência do acontecimento-encontro. Daniele Pires de Castro ²²(2015, p.17) conclui que “sentar-se para contar uma história a um estranho por motivo nenhum no meio de um dia qualquer é suspender o andamento da vida cotidiana, é desviar-se da eficácia e da produtividade que apontam sempre para frente e para mais”.

O tipo de experiência gerado em Escuto histórias de amor, propõe uma dinâmica relacional por meio das histórias e caminha por temporalidades distintas, encontrando significações em uma narração que percorre os caminhos da memória. Ao abrir novas possibilidades de percepção e interação com um espaço da rua movimentada, a ação acontece junto a experiência de intimidade e troca. Ana Teixeira (2013), na entrevista citada anteriormente, comenta que uma das proposições da ação era “causar um curto-circuito na realidade”, estimulando a criação de universos afetivos-perceptivos. Resgatar uma memória afetiva, escolher sentar e compartilhar uma história gera uma partilha do afeto. Nesse sentido, a memória se desloca de um passado e surge no momento presente em forma de relato, de vibração no espaço.

Imagem 10 – Escuto histórias de amor, 2010, Portugal.



Fonte: Disponível em: anateixeira.com/trab

²² Daniele Pires de Castro é doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ e mestre em Comunicação pela UFF.

Imagem 11 – Escuto histórias de amor, 2010. Chile



Fonte: Disponível em: anateixeira.com/trab

Imagem 12 – Escuto histórias de amor, 2010. França.



Fonte: Disponível em: anateixeira.com/trab

E seguindo o caminho da memória, o artista pernambucano Elilson Nascimento realizou, no ano de 2016, a ação Massa Ré, onde convocou um grupo de colaboradores para uma caminhada de costas nas ruas da cidade. O caminho era percorrido em média duas ou três horas e partia da Praça da Cinelândia até chegar à Central do Brasil. A ação proposta conecta o ano que uma ditadura militar foi instaurada (1964) que destituiu o presidente João Goulart ao golpe de Estado (2016) que depôs a presidenta Dilma Rousseff. E para essa ação o artista formulou o seguinte programa performativo:

Um grupo de brasileiros, trajando camisas brancas com as inscrições 2016 (frente) e 1964 (costas) em preto, caminha lentamente, silenciosamente e de costas pelas ruas da cidade com as mãos espalmadas para baixo. Os pontos de início e término da caminhada são preestabelecidos em consonância a fatos históricos (NASCIMENTO, 2018, p.126).

De modo direto, Elilson liga dois anos emblemáticos da história do nosso país, compõe um corpo coletivo que abarca cinquenta e dois anos de história. A ação parte de um desejo do artista de experimentar possibilidades de provocar desvios sensíveis, deslocamentos no cotidiano das “cidades-correria” (NASCIMENTO, 2018, p.69). O silêncio, como um dos

elementos do programa, convoca a ação a existir em outro ritmo, outra temporalidade no espaço, agindo de forma mais dilatada. A caminhada lenta de Massa Ré parece contrariar o lema positivista “ordem e progresso” estampado na bandeira do Brasil. A ação era realizada de forma coletiva, onde todos vestem a mesma camisa, andam na mesma direção - em um sentido contrário de uma marcha - e fazem o mesmo gesto. As mãos espalmadas para baixo, como se demonstrasse questionamentos e incertezas, conduzem o corpo-massa “como se o gesto, constituinte do e no corpo que anda para trás, pronunciasse: estou sendo empurrado para trás, mas estou resistindo” (NASCIMENTO, 2018, p.126).

Ações como esta, de agenciamentos de corpos em espaços de mobilidade urbana por meio de atividades dissensuais diversificadas - ambulantes, pedintes, artistas da performance, entre outros -, Elilson (2018) atribui a noção de vulnerabilidade vibrátil. Elilson faz referência

Imagem 13 – Massa Ré, 2016



direta à definição de corpo-vibrátil concebida por Suely Rolnik (2006, p.3) como aquilo que “nos permite apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações [...] Com ela, o outro é uma presença que se integra à nossa textura sensível, tornando-se, assim, parte de nós mesmos.” Sendo assim, em outras palavras, a vulnerabilidade como disposição à afetação com o mundo e à abertura de corpos como possibilidades de composição.

Fonte: Disponível em: galeriavermelho.com.br/artistas/elilson

Imagem 14 – Massa Ré, 2016.



Fonte: Disponível em: galeriavermelho.com.br/artistas/elilson

Nas três propostas artísticas, tanto em *Converso sobre qualquer assunto*, *Escuto histórias de amor* como em *Massa Ré*, é possível observar a rua como espaço para a ação, para gerar encontro, desencontro e abrir espaço para o diálogo. A cidade surge como lugar praticado (Certeau, 1998) a partir de ações relacionais que apontam para processos de resistência num contexto urbano de aglomerações individualizantes. Práticas como estas abrem possibilidades de ressignificações e contribuem para que possa vir a emergir encontros que "dão espaço a gestos de dissidência e de diferença, e que por isso mesmo invertem as relações com o que nos rodeia, carnalizando de alguma maneira estas relações, embora num tempo muito breve" (CABALLERO, 2011, p.47).

Nesse caminho, podemos pensar as ações performativas como táticas de composição em ato, onde as intensidades da experiência vivida entre artistas e público se modificam no jogo concebido a cada instante, e por meio desse encontro articulam relações mediadas por uma poética híbrida entre arte e vida.

Em *Converso sobre qualquer assunto*, por exemplo, Fabião realiza a ação utilizando cadeiras que leva de sua própria casa, e essa decisão cria uma situação onde o material escolhido colabora para que a aproximação e a relação humana fique em primeiro plano. O

que é necessário para que um encontro aconteça? Um chamado e um lugar para sentar e conversar-agir-sentir-trocar sobre qualquer tema. Uma invenção de possíveis. Por meio dessa tática estético-poética, o acontecimento artístico e cotidiano se intensifica em um acontecimento político. A escolha dos objetos bem como dos espaços para a realização da ação é indissociável da vivência que a artista propõe. Fabião amplia o espaço de intimidade da sua casa para a rua, e convida os espectadores a fazerem parte desse espaço.

Ana Teixeira, em *Escuto histórias de amor*, cria um espaço disponível para a produção de escuta, ao sentar e escutar histórias das pessoas que passavam e encontravam um tempo para partilhar casos vivenciados. Por meio desta ação, a artista produz intensidades de presença nas trocas afetivas enquanto tricota silenciosamente, atenta às narrativas amorosas dos participantes. O manto vermelho ganha outra dimensão no decorrer do acontecimento, e seu corpo em estado de escuta é uma possibilidade de criação de receptividade através de relatos íntimos. A rua, como local escolhido para a ação, torna-se espaço táctico político, possibilitando uma abertura poética de encontros, artísticos, políticos, históricos e sociais.

Em *Massa Ré*, por exemplo, o percurso foi orientado por fatos históricos e inicia a sua ação na Praça da Cinelândia - local onde ocorrem, de modo geral, diversos protestos e manifestações na cidade do Rio de Janeiro; e chega na Central do Brasil, onde o ex-presidente João Goulart fez um discurso histórico, para 200 mil pessoas, no dia 13 de março de 1964. Elilson conta que a ideia para a elaboração desta ação surgiu logo após acordar de um sonho, onde os fatos oníricos se misturavam aos acontecimentos que marcaram a história do Brasil. Ele diz que no sonho:

A morte do ex-presidente da República Federativa do Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva, é anunciada. Estou sentado no chão de uma praça, em silêncio, com amigos e desconhecidos. Um agrupamento de brasileiros, vestindo roupas nas cores verde e amarela, vem correndo de costas comemorando a notícia. Não temos tempo para levantar. Somos pisoteados pela massa. No chão, sobram nossos corpos desconjuntados e fragmentos em papel com as cores da bandeira nacional (NASCIMENTO, 2018, p.125).

Era início do ano de 2016, ano olímpico, e o então ex-presidente - na época - Lula havia sido conduzido coercitivamente para depor à 13ª Vara Federal, em Curitiba - Paraná, e toda a condução foi televisionada em rede nacional. Na mesma época, o Congresso Nacional encaminha os protocolos para a abertura do processo de impeachment contra a Presidenta da República, Dilma Rousseff, democraticamente reeleita por mais de 54 milhões de votos. Os acontecimentos que marcavam o país também marcavam nossos corpos, e o sonho era uma continuidade da realidade vivida, e “o retorno ao real faz um apelo ao entrecruzamento entre o

social e o artístico, acentuando a implicação ética do artista” (CABALLERO, 2011, p.45).

É possível observar que as proposições destes artistas são um convite à participação e correspondem a um chamado, um convite à ação em suas particularidades propositivas. As experiências artísticas partem do desejo de convocar os participantes para uma abertura poética através de criações conjuntas. As ações buscam também potencializar os corpos em sua relação com o espaço e com o outro e assim, inventar criativamente outros planos cotidianos e promover distintos arranjos e lógicas nas dinâmicas relacionais.

É evidente que reconhecer alguns procedimentos e elementos presentes nas ações desses artistas implica uma abordagem poética e subjetiva, isto é, as percepções acerca das criações não caminham por uma sistematização das mesmas. Elaborar e praticar a arte a partir das ações artísticas mencionadas anteriormente, ajuda-nos a pensar em nossos próprios modos de agir artisticamente nos espaços da cidade. Afinal, qual espaço, nós, a arte proposta nesse tempo, deseja e constrói coletivamente?

Para Fabião (2008, p.237), a prática artística alarga e dinamiza nossas maneiras de agir e de pensar ações na contemporaneidade, e afirma que essa é “a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com seu tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo”. A artista coloca em primeiro plano a relação do cidadão com a cidade e seu envolvimento com o meio que habita, e por considerar a prática performativa aquela que borra fronteiras ou “o que não para de nascer e não cessa de morrer, simultânea e integradamente. Ser e não ser, eis a questão; ser e não ser arte; ser e não ser cotidiano; ser e não ser ritual” (FABIÃO, 2008, p.237).

Estas descrições parecem se encaixar no que tenho pensado e tratado aqui como ação tática performativa, que se propõe a compor e tensionar o que vem sendo estar na e com a cidade. Por meio do encontro com o outro perspectivar possibilidades diante dos acontecimentos do mundo a ser construído, onde a rua se torna espaço para trânsito afetivo e composicional.

De acordo com Pablo Assumpção ²³(2015, p. 260), falar de uma ação performativa “é falar de um corpo-encontro, um corpo-desmantelo, e os seus efeitos. Trata-se de um corpo que não proclama uma expressão além de si mesmo; não metaforiza, nem literaliza, mas sim age e recria-se (cognitiva e materialmente) no ato, recriando assim o outro que o espreita e o interpela”. Alguma coisa acontece por meio e no encontro, e nessa relação se descobre o que vai existindo e deixando de existir, “estou aberto, inicio um diálogo, e minha abertura te

²³ Artista, Pesquisador e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará.

interpela e gera efeitos em ti, que voltam a mim, numa retroalimentação contínua que constrói reciprocidade entre nós” (ASSUMPÇÃO, 2015, p. 260).

Nessa perspectiva, onde a ação performativa no contexto urbano se constrói na relação e nos efeitos gerados na experiência-encontro, a professora Eloisa Brantes ²⁴(2014, p.126), observa que o performer “exposto ao entorno, vulnerável ao outro, deixa de atuar como sujeito principal que centraliza as atenções do espectador sobre si em movimentos centrípetos (espectadores parados em torno dos atores), e passa a ser atuado por aquilo que está fora de si”.

Através das proposições artísticas é possível verificar que a performatividade do encontro não está, necessariamente, restrita aos propositores da ação, mas procura compor com o que já se encontra no espaço e nos corpos que o ocupam, promovendo uma experiência estética poética relacional, tanto para os que estão envolvidos no ato quanto para os que observam em volta. Ao propor que a performance acontece enquanto ação coletiva, a autora chama a atenção para uma prática que se constitui a partir de reconfigurações do espaço urbano e como campo “de negociações estéticas, que lidam com os limites entre visibilidade e invisibilidade” (BRANTES, 2014, p.126).

Em relação a isso, Fabião também diz:

O protagonismo não é do performer, do espectador ou do participante. O protagonismo é da própria ação, das relações ativadas, dos encontros entre os mais variados corpos que cada ação for capaz de articular. A realização de uma ação gera a necessidade da próxima - seja para endereçar alguma pergunta que se formulou durante sua realização, para satisfazer alguma necessidade que se impôs, ou reforçar alguma direção com mais veemência. Ou seja, ideias para novas performances geralmente surgem quando estou executando a performance da vez. Séries se sucedem em séries e tenho a impressão de que venho realizando um único trabalho em diversos movimentos e com diferentes nomes. Outro dia me dei conta de que entendo este trabalho como uma prática. Concordando com William Pope.L: “se eu tivesse que dar outro nome ao que faço, outro nome para performance, chamaria de prática”. E hoje, hoje no café da manhã, entendi o seguinte: é preciso repensar a teoria da performance como teoria da aventura (FABIÃO, 2015, p.352).

Ao desenvolver e se aventurar por meio de uma ação artística estamos, de alguma forma, articulando um desvio no cotidiano, uma fresta para uma ação conjunta, entre quem está propondo e quem participa. Um modo de criar possibilidades de afeto a partir da troca, da percepção e dos atravessamentos de tempos que a ação proporciona. O espaço urbano como espaço praticado por meio das relações e negociações relacionais.

Percebendo que essa negociação é algo que se partilha, que se troca, retomo o

²⁴ Professora Adjunta no Departamento de Linguagens Artísticas e no Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES, linha de pesquisa: arte, experiência e linguagem.

pensamento de Pablo Assumpção (2015, p.264), quando este fala sobre a “conversa-negociação” ao se referir a *Série Precários: troco tudo* (2013), de Eleonora Fabião. Para esta ação Fabião elaborou o seguinte programa performativo:

Me aproximar de desconhecidos e perguntar: “Você troca alguma coisa comigo? Te dou alguma coisa minha, algo que eu esteja vestindo ou carregando, e você recebe. Você me dá alguma coisa em troca e eu recebo”. A ação só se conclui quando tudo o que possuo no início for trocado. (FABIÃO, 2015, p. 230).

Ao longo de cinco horas e cinquenta e seis minutos Eleonora abordou pessoas diversas na rua propondo-lhes trocar algo consigo. A artista se lança em locais movimentados, como feiras e praças, e propõe uma troca realizando essa ação, ininterruptamente, até que consiga substituir tudo aquilo com o qual ela iniciou a ação.

No ano de 2014, Eleonora propôs essa ação na cidade de Montreal²⁵, e em poucas horas já vestia uma combinação bem diferente de peças de roupas que havia iniciado e que trocara com outros. Carregava nas mãos uma coleção de coisas improváveis: desde uma banana semimadura até uma imagem de santo católico. O artista, pesquisador e professor Pablo Assumpção que estava em Montreal no momento da ação, relata em seu artigo ²⁶que encontrou Eleonora com os objetos anteriormente citados e ao conversar com ela tomou conhecimento de cada troca feita. Trocaram, ele e ela, um cinto amarelo por um moletom grafite.

Em correspondência que manteve com Eleonora, Assumpção conta que a artista descreve alguns momentos da ação e que o encontro-negociação da troca de “coisas” é sempre acompanhado de uma intensa troca de “ideias”, sobretudo a respeito de valores em geral e da valoração dos objetos. Ele cita um exemplo dizendo que “em São José do Rio Preto, no Estado de São Paulo, depois de muito assuntar com uma mulher num bar, a artista concordou em trocar uma nota de dois reais que trazia no bolso por uma moeda de um real” (ASSUMPÇÃO, 2015, p. 264). A ação poética da troca radical investe totalmente na potencialidade do encontro com o outro por meio de combinações e acordos.

Para Assumpção (2015, p.264), “a conversa-negociação aqui não é outra coisa senão um efeito material do corpo performativo. No ato singular da troca de coisas e ideias, novos

²⁵ A performance integrou a programação do encontro Manifest! Choreographing Social Movements in the Americas, do Instituto Hemisférico de Performance e Política em Montreal, Canadá, 2014.

²⁶ ASSUMPÇÃO, Pablo. Eleonora e o corpo performativo: poéticas do ato, materialidades do encontro. In: FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (Org.). *Ações*. Rio de Janeiro: Tamanduá Artes, 2015.

critérios de reciprocidade se constituem performativamente” Troco tudo parece evidenciar a reorganização do corpo e do espaço, e investigar um território de troca entre mim e o outro. Esse encontro que ao mesmo tempo dialoga e negocia singularidades também recria outras singularidades, recria outros territórios de conversas e negociações em ato.

Ao verificar as imagens desta ação é possível encontrar nelas um certo estado de humor, graça e brincadeira em seus arranjos e rearranjos. Fabião interpela pessoas na rua e a partir da conversa criam pesos e medidas que só acontecem nesse encontro, onde, por exemplo, é possível trocar saia por espanador, relógio por gorro, história por história, chinelo por chinelo, pulseira por banana, camiseta por Tylenol, anel por base de unha, beijo por beijo, óculos por canga, saia jeans por saia branca, lenço por cinzeiro com imagem do Cristo Redentor, pedra por meia²⁷.

Fabião se coloca no espaço do cotidiano da cidade em estado de ampla receptividade, o que para Assumpção (2015, p. 263) “não se trata de um corpo que se martiriza, ainda que os desafios lançados a ele sejam às vezes exaustivos. O corpo performativo de Eleonora é, em uma palavra, propositivo”. Diante de nosso tempo, Eleonora age e convida outras e outros a agirem juntos. “A sua poética se estrutura como materialização do encontro: a responsabilidade de Eleonora ativa a responsabilidade do outro e é esse angulamento cruzado que compõe uma dobra estética no/do espaço público” (ASSUMPÇÃO, 2015).

E nesse sentido, podemos recuperar o pensamento do filósofo francês Jacques Rancière, e aproximar das poéticas propostas por Eleonora em suas ações, ao gerar novos mundos e os apresentar como processos em construção que inauguram, constantemente, a possibilidade de “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009, p.15). Uma ação que afirma sua potência micropolítica de revolução e de expansão de outros modos de estar junto.

²⁷ Todas essas trocas foram listadas por Fabião como acontecidas em diferentes performances de Troco Tudo e relatadas em correspondências trocadas com Pablo Assumpção B. Costa.

Imagem 15 – Troco tudo, 2013.



Fonte: Acervo do artista.

A ação performativa urbana surge no entre - sujeito-relação-mundo - onde o corpo “menos espetacular, mas receptivo [...] torna-se ao mesmo tempo ato responsivo e ato propositivo” (ASSUMPÇÃO, 2015, p. 267), criando espaços de encontro e sociabilidades, o encontro de possibilidades do que se é, e do que pode vir a ser. Faço coro à afirmação de Pablo Assumpção (2015, p. 268), quando fala que estamos sempre emergindo de fronteiras e possibilidades relacionais e “que as ações performativas ou obras de arte do encontro como as de Eleonora Fabião precisamente reorganizam os limites aparentemente dados e ensaiam contextos inéditos para a coimplicação entre eu e o outro, possibilitando assim a emergência de outros eus e, com sorte, de outros nós”.

E na medida em que mergulhamos nesse território compartilhado, construímos universos perceptivos, gerando tempo, espaço e encontro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante os três anos que fiz parte do Programa Enfermaria do Riso (2013-2016) tive a oportunidade de ter uma formação artística que me possibilitou colocar e implicar meu corpo em relação com o mundo. No Programa, caminhei por diversos exercícios e destaco alguns, onde eu escutei e trabalhei o silêncio, observei e copiei os movimentos dos animais, adentrei os quatro elementos na tentativa de encontrar um corpo água, terra, ar e fogo, ocupei o espaço e pratiquei o estado de escuta, conheci uma parte do universo das máscaras e trabalhei com a máscara neutra e as máscaras balinesas, aprendi a jogar e improvisar em dupla, trios e quartetos, pesquisei a história de palhaços de circo, fiz amigos e amigas que fazem parte da vivência, fui batizado com o nome Etiqueta, vesti o nariz vermelho e me aventurei em dupla e/ou em trio pelos espaços do hospital.

Compartilhei ao longo desta escrita algumas memórias deste trabalho onde vivenciei inúmeras possibilidades de composição no exercício de me aproximar de quem eu sou. Apesar da impossibilidade da definição plena de um eu, - uma indefinição que mobiliza o mistério de estarmos vivos e criando - descobri algumas peculiaridades, através da prática da palhaçaria, que me permitiram uma abertura poética na presença e na relação com o outro.

Ao trazer a minha experiência como palhaço no ambiente hospitalar, assim como o envolvimento dos participantes, desejava pesquisar aspectos relacionais dessas ações e as possibilidades delas despertarem afetos poéticos-estéticos-éticos-políticos nesse contexto.

E nesse sentido, essa escrita caminhou por entre algumas possibilidades artísticas de ‘fazer com’ e gerar situações de encontro. No hospital, as situações que emergem do encontro entre os palhaços e as pessoas presentes, intensificam as relações e colaboram para uma subversão, mesmo que momentânea, das lógicas imperantes daquele cotidiano. Ao descobrir e criar novas disposições temporais e espaciais, esse tipo de ação compromete-se fundamentalmente com as circunstâncias do aqui e agora. Acredito que por não ter uma origem numa instituição, a existência da figura do palhaço pode contribuir para o questionamento constante das lógicas cotidianas.

Desse modo, o capítulo I é costurado por palavras, imagens, sons, cheiros, afetos, negociações, agenciamentos, poesia, risco, riso, suspensão e encontros descritos em fragmentos de relatórios revisitados das minhas percepções e ações como palhaço no cotidiano da sala de aula e do trabalho realizado no hospital. Abordamos alguns elementos artísticos dessa prática e suas manifestações no cotidiano hospitalar, buscando compreender

as possibilidades desta ação operar como tática relacional na tessitura de encontros que possibilitam uma conjunção de saberes, revelando o estar junto como prática poética e criativa.

No capítulo II, verificamos as concepções de “tática”, desenvolvida por Michel de Certeau, em diálogo com o conceito de “programa performativo”, elaborado por Eleonora Fabião, para em seguida visitar ações de artistas no contexto urbano e as possibilidades dessas proposições operarem como táticas poéticas no e com o cotidiano da cidade, a fim de contribuir para que ela seja um lugar praticado pelo fazer artístico.

Foi possível perceber, por meio das ações observadas, certa desobediência estética e como a arte pode suspender a lógica, mesmo que momentaneamente, de certos espaços instituídos e gerar transformações nos movimentos subjetivos e coletivos, contribuindo para a emergência da coletividade e promoção de vivências. O ato de conversar sobre qualquer assunto, escutar histórias de amor, caminhar na contramão do fluxo, trocar tudo, torna-se possibilidade de inventar espaços para encontro e criação.

As proposições dos artistas abordam aspectos relacionais e sensoriais para que possam vir a ocorrer condições de permeabilidade do corpo durante as ações. Empregando a arte com tática poética para a criação, artistas propõem possibilidades de encontros e operam na reinvenção do cotidiano afirmando-o como experiência, onde “performar passa a ser, portanto, atuar nesses modos de existir, nos modos como se concebem a própria vida e suas experiências criadoras” (RABELO; FERRACINI; REIS, 2022, p. 274).

Ao longo desta escrita percebemos a arte como aliada na composição de encontros e também as ações performativas como táticas para os agenciamentos de nossa percepção criadora com o outro, com o mundo, com a produção de outros mundos possíveis, outros modos de estar junto. Construir possibilidades composicionais cuja perspectiva ética-política sugere a ampliação de intensidades e capacidades de ação no mundo.

Não pretendo encerrar aqui ou tornar inflexíveis as possíveis conclusões sobre o encontro da minha experiência no Programa Enfermaria do Riso com as ações realizadas pelos artistas visitados. Nesse sentido, a pesquisa em torno da prática do palhaço no hospital e as proposições de artistas no contexto da cidade, que compuseram este estudo, geraram um pensamento a respeito das produções micropolíticas dessas ações. E é justamente a partir dessas ações micropolíticas que temos reunido possibilidades poéticas nas lacunas do espaço-tempo e concebendo comunicações diretas e relacionais.

Caminho, daqui para frente, acompanhado das reverberações e inquietações que emergiram por meio desta escrita e, sigo interessado pelas práticas artísticas liminares, onde,

se não se diluem por completo muito se borram as fronteiras entre a arte e a vida. Desejo que as frestas deixadas neste trabalho, assim como as práticas investigadas, sejam impulsionadoras de encontros e que contribuam com as elaborações sobre o saber do corpo através do fazer coletivo.

REFERÊNCIAS

- ACHCAR, Ana. *Palhaço de hospital: proposta metodológica de formação*. 2007. 260f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- ACHCAR, Ana. Palhaço de hospital: proposta metodológica de formação. *In: CONGRESSO DA ABRACE*, 5., 2008, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Memória Abrace Digital, 2008.
- ACHCAR, Ana (org.). *Palavra de palhaço*. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016.
- ANA Teixeira. Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/reporterbrasil/bloco/artista-escuta-historias-de-amor-em-todo-mundo>. Acesso em: 23 set. 2022.
- ASSUMPCÃO, Pablo. Eleonora e o corpo performativo: poéticas do ato, materialidades do encontro. *In: FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (Org.). Ações*. Rio de Janeiro: Tamandua Artes, 2015.
- BARBOZA, Juliana Jardim. *O ator transparente: treinamento com as máscaras do Palhaço e do Bufão e a experiência de um espetáculo*. 2001. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- BESSIRE, Mark H.C. The Friendliest Black Artist in America. *In: L., William Pope (ed.). The friendliest black artist in America*. Cambridge and London: MIT Press, 2002.
- BRANTES, Eloisa. Intervenção artística e memória urbana: performance Paraíba em liquidação. *In: SANTO, Denise Espírito; MOTTA, Gilson (org.). Zonas de contato: usos e abusos de uma poética do corpo*. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2014.
- BRUM, Daiani Rossinie; PORPINO, Karenine de Oliveira. Figuras palhacescas: um percurso até os palcos hospitalares. *Concept*, Campinas, SP, v.1, p.106-123, jan/jun. 2017.
- BRUM, D. C. S. R.; PORPINO, K. de O. Uma perspectiva da palhaçaria contextualizada ao hospital: entrevista com Ésio Magalhães. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v.1, n. 28, p. 333-341, 2017. SANTO
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*. Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- CASTRO, Daniele Pires de. Dar-se como coisa que ouve: afetos de sonoridade na obra Escutohistórias de amor, de Ana Teixeira. *Revista Poiésis*, v. 16, n. 25, p.167-180, 29 set. 2015.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1 artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995. v. 1.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995. v. 3.

ELEONORA Fabião. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=TjbXCc8j5r0&t=277s&ab_channel=TVBrasil. Acesso em: 09 ago. 2022

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. 3.ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. *ILINX Revista do Lume*, Campinas, n. 4, 2013. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 01 set. 2023

FABIÃO, Eleonora. Ações Cariocas: 7 Ações para o Rio de Janeiro. *Revista Cavalo Louco*, PortoAlegre, v.8, p. 14-18, 2010.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, [S. l.], v.8, p. 235-246, 2008.

FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (org.). *Ações*. Rio de Janeiro: Tamanduá Artes, 2015.

ICLE, Gilberto. *O ator como xamã*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas. *Revista Arquitextos*, ano 8, v. 093.7, 2008.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana de. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividades*. (Org). Porto Alegre: Sulina, 2020. p. 32-51.

LAROSSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças piruetas e mascaradas*. 6. ed. rev. amp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

LECOQ, Jacques. O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral. Colaboração de Jean-Gabriel Carasso; Jean-Claude Lallias; Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.

LOPES, Elisabeth Silva. Ações Eleonora Fabião. *Emisférica*, New York, v.14, 2018.

MASETTI, Morgana. *Boas misturas: a ética da alegria no contexto hospitalar*. São Paulo: Palas Atenas, 2003.

MASETTI, Morgana. Por uma ética do encontro: a influência da atuação de palhaços

profissionais na ação dos profissionais de saúde. *Indagatio Didactica*: Centro de investigação em didáctica e tecnologia na formação de formadores, Aveiro, v.5, n.2, p.912-925, out. 2013.

MASETTI, Morgana. *Ética do encontro*. 2018. 149 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

NASCIMENTO, Elilson Gomes do. *Vulnerabilidade vibrátil: arte da performance e mobilidade urbana*. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Programa de Pós Graduação em Artes da Cena, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

RABELO, Flávio; FERRACINI, Renato; REIS, Bruna. Planos de composição em ato: possibilidades poéticas do cotidiano. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v.6, n.2, p. 267-286, 2022.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO; Editora 34, 2009.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*. Conferência, 2006. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em: 11/01/23.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2011.

RUFINO, Luiz. *Vence-demanda: educação e descolonização*. 1.ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

SCHNEIDER, Luiz Carlos. Lugar e não lugar: espaços da complexidade. *Revista Ágora*, Santa Cruz do Sul, v.17, n.1, p. 65-74, 2015.

SILVA, Robson Pereira da; LION, Antonio Ricardo Calori de. Representação, presentificação & corporificação de memórias: questões acerca da teoria e prática da performance e as reduções das mediações históricas. *Fênix -Revista de História e Estudos Culturais*, v.14,n.1, 30 jun. 2017.