



ALMEIDA, Raquel Franco. Abri a roda minha gente: **considerações acerca da relação espaço urbano-palhaça brincante-público**. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte; mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; orientação Profa. Dra. Nara Graça Salles. Atriz; palhaça.

## RESUMO

**PALAVRAS CHAVE:** espaço urbano: roda: palhaça brincante: público.

A palhaça brincante, a partir de sua corporeidade, assume o espaço urbano como ambiente da sua criação e atuação. A roda de rua nesse contexto configura-se enquanto prática de espaço, acarretando para o trabalho cênico possibilidades de estratégias na relação espaço-palhaça brincante-público. Nesse sentido a rua, a cidade, os diferentes logradouros públicos são investigados enquanto espaços que metamorfoseiam relações e significados, sobretudo implicam neste estudo a configuração de espaços cênicos, onde a vivência dos aspectos que tramam a dinâmica da cidade são componentes explorados e associados ao “processo criativo”.

**PALABRAS CLAVE:** espacio urbano: rueda: brincante payaso: público.

## RESUMEN

El brincante payaso, la parte de su corporeidad, assume que el espacio urbano como medio ambiente de su creación y acción. La rueda de la calle en este contexto se configura como práctica de la espacio, causando para trabajar escénica posibilidades de la estrategias en relación espacio urbano-brincante payaso-público. Em este sentido la calle, la ciudad, los lugares públicos diferentes son investigados como espacios que metamorfosean relaciones y significados, especialmente en este estudio consiste em la creación de espacios escénicos, donde la experiencia de los aspectos que tejen la dinámica de la ciudad son componente explorado y asociado com el “proceso creativo”.

Na trajetória do processo de criação da minha palhaça Keke Kerubina, **o espaço imbricado com aspectos do riso brincante, da improvisação e corporeidade brincante** constituem-se como desdobramentos importantes para desencadear muitas das questões e experiências vividas durante o percurso, nessa perspectiva o presente trabalho, que se constitui como parte da minha pesquisa dissertativa como mestranda em artes cênicas, analisa a questão do espaço como propulsor dos encontros e descobertas criativas no âmbito desse processo.

O espaço estudado aqui na perspectiva de espaço cênico e teatral, pois abrange tanto o *locus* da cena e da criação, como também o lugar ou arquitetura que abriga a ação artística, além disso, perscrutando uma arquitetura que é carregada de usos, significados, criações socioculturais, desse modo também não uma arquitetura homogênea, ou única, mas espaços heterogêneos.

Ao me lançar na improvisação buscando e vivenciando vestígios da minha comicidade na prática do jogo e ludicidade, foi no espaço urbano, na relação direta

da vida cotidiana, com os caminhantes da cidade, que perscrutava minha palhaça, exercendo tentativas de diálogo com o público, investigando e encontrando desta forma possibilidades para a atuação. Existem diferentes formas de ocupação do espaço urbano, onde os grupos tem produzindo diferentes estratégias de exploração do espaço das cidades e da relação atuante e público. Todavia, no meu processo de criação, a roda de rua e suas implicações possibilitaram o arsenal de possibilidades que serão analisadas.

No processo criação de minha palhaça, a Keke Kerubina a circularidade na conformação do espaço cênico foi utilizada não somente como uma delimitação espacial que possibilitaria que no seu interior a minha ação acontecesse. A roda de rua conforma-se como elemento para que a palhaça explore o espaço urbano ativando certa dinâmica que, como aponta Ana Carneiro, integrante do grupo Ta na Rua; converge o espaço em um “centro dinâmico, a *roda* transforma os atores que nela atuam em fontes irradiadoras que se propagam infinitamente, englobando os próprios espectadores [...] na sua esfera ilimitada. (CARNEIRO, 2005, p. 123)”.

A roda que configura o espaço no meu processo tem sua função ampliada para um local de ação, que irradia para infinitas distancias e sentidos o potencial cênico em desencadeamento durante a encenação. Assim muitas vezes o que se vê, são rodas imensas que vão se multiplicando em outras rodas e acabam produzindo um espaço cênico “espiralar e nele os dinamismos se invertem” (BACHELAR, 1978, p. 337).

Este autor observa a configuração espacial a partir da perspectiva de uma “imagem da redondeza”, colocando como questão o interior e o exterior, todavia esses complementares não estariam dispostos a partir de uma racionalidade, mas em jogo de posições, em movimento fora - dentro, dentro - fora, ao contrário de uma “dialética do exterior e do interior” que se fundamentaria num “geometrismo reforçado, onde os limites são barreiras” (BACHELAR, 1978, p. 337). Portanto a roda na rua assemelha-se a essa redondeza onde o que ocorre é uma “congregação” entre o interior e exterior. Nesse sentido, o jogo palhaça-público rompe com o geometrismo, o público invade o centro e o centro os invadem.

A tomada do espaço urbano revelou aspectos da poética cômica da palhaça Keke, ao sair nas ruas utilizando-me da improvisação e também do jogo lúdico, experienciava a imprevisibilidade que a urbe injeta no trabalho cênico, fator que considero relevante para atuação cômica. Assim tomava fôlego a cada saída da palhaça pelas ruas, já que o espaço me fornecia um elemento que se transmutava sempre: o público.

Michaeu de Certeau (1998) propõe aos leitores da sua obra *A invenção do cotidiano*, que se observe à ação do pedestre na cidade, onde este tece um emaranhado de sujeitos, significações, possibilidades, um sujeito em transito que habita a cidade. Os apontamentos deste autor lançam compreensão que possibilitam lidar com as mediações sígnicas que o público fornece ao meu processo. Revelando de antemão que não há como fornecer uma identidade para estes sujeitos, pois suas operações no espaço da cidade os qualificam como seres em movimento, promovendo perspectivas simultâneas de existência e coexistência entre eles e o espaço urbano.

A cidade apresenta diferentes facetas, contudo há sempre uma necessidade orgânica e institucional de mantê-la sobre controle, de promover a legitimação e regulação de seus lugares e usos, CERTEAU (1998), porém aponta, que os pedestres criam suas geografias antropológicas, efetuando “processos caminhatórios”, operações que levam a outra condição de cidade e pedestre. Cidade viva, feita e refeita em intervenções que alteram suas formas, fronteiras e lugares, assim como pedestres protagonistas de ações modificadoras, que tecem a cidade, combinam e recombinaem seus lugares de atuação auxiliando na reconfiguração do tecido urbano. São sujeitos caracterizados pelo senso de presente, descontinuidade e faccidade (CERTEAU, 1998, p.177).

No processo, tanto a palhaça em sua ação no contexto do espaço urbano quanto o pedestre transmutado à atitude de público, são projetados em sua existência dinâmica, ou seja, para investigar suas relações, há que observá-los no contexto de seus movimentos e deslocamentos ao habitar o espaço, desse modo analisar como a corporeidade brincante recriava esse espaço urbano bem como entender como o público produzia seus deslocamentos nesse mesmo ambiente.

Nessa perspectiva o que ambos realizam, tanto pedestre/público quanto palhaça é práticas do espaço, já que criam espacialidades a partir dos movimentos que desenvolvem no tecido urbano. Essa característica se apresenta quando é o pedestre que desloca o uso do espaço, praticando sua escolha de lugares, traçando que caminho percorre, qual o lugar pretende habitar ou fazer desaparecer, (CERTEAU, 1998, p.178). Para desnudar e explorar essa relação com o público é necessário antes, durante e depois da atuação abordar o público e palhaça como portador de certa autonomia, enunciador de trajetórias e significados na cidade, caracterizado pela singularidade, pois configuram seus espaços a partir desses deslocamentos.

Durante a instauração do evento público a palhaça mira diretamente com sujeitos de diferentes camadas sociais, funções, idades, origens, etc, que realizam o fluxo vivo da cidade. A roda inventa outro fluxo que se propõe também vivo, motivador de encontros e cruzamentos de experiências. É a proposta de um teatro que explora sua potencialidade de transformação, ao sair de seus espaços convencionais de atuação, para transmutar-se na vida e em vida, produzindo um evento que ultrapassa o sentido de representação levando a instauração durante a roda de momentos de partilha coletiva que provocam, incitam, recriam trajetórias, interferem em vidas.

A palhaça brincante busca, assim como os diferentes fazedores de rua a concretização da partilha viva e sem limites das suas produções criativas, criando mais do que territórios de apresentação e representação cênicas, sobretudo ambientes de encontros a partir da coletivização do lúdico da publicização dos processos criativos. Nesse contexto também a palhaça ao ir às ruas e formar suas rodas, assume a complexa dinâmica de uma caminhante/pedestre/público, pois inventa espaços, desloca situações (CERTEAU, 1998, p.182).

Portanto, e roda de rua reelabora um significado para a cidade, projeta rupturas no encadeamento de locais e posições, pois entrecruza ficção e realidade, assim como as brincadeiras populares o fazem quando realizadas nas suas comunidades e

terreiros. É a criação de simultaneidades, vida lúdica inscrita sob a vida real, revelando multiplicidade, presenças e ausências; oferecendo “uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não oficiais” (BAKHTIN, 1993, p.04).

Propor espaços festivos e lúdicos, de invenção da vida dentro da própria vida cotidiana, é ir ao encontro da mesma expressividade que os brincantes e seus folguedos bem como próximo da busca transitória, alegre, brincalhona e provocativa que BAKHTIN (1993) aponta como característica da cultura festiva na Idade Média. São instantes em que diferentes sujeitos se ausentam de seus ritmos sociais estabelecidos, de utilidades econômicas pré-estabelecidas, onde os papéis funcionais que exercem podem ser transformados em partilha sensível de territórios comuns.

Nesse sentido a ida para as ruas é o compromisso com a construção desses ambientes que forjam novas e possíveis caminhadas estéticas na cidade, pois muitas vezes a escolha desses percursos pretende passar por locais onde a prática da atividade lúdica não ocorre. É uma atuação também política na vida, pois na relação pública que estabelece nas ruas, tenta conquistar transformações na realidade percebida, é um compromisso com o social como aponta HADDAD no seu trabalho:

Não acredito que tenha um grupo de teatro de rua - por pior que seja - que não tenha uma utopia na cabeça. Mesmo aquele que não está seguro do que está fazendo, mesmo aquele que não pensa nisto, ao fazer teatro de rua e ir para a rua, tem uma utopia na cabeça. Sair dos espaços fechados e se exercitar no espaço público, isto já significa um compromisso com a utopia. Todos nós temos isto e todos nós queremos oferecer o melhor de nós mesmos para o melhor do mundo onde a gente vive. (HADDAD, Revista A Poética da Rua, p.28, 2011).

Percorro trajetórias, propondo rodas, em bairros, comunidades, cidades, onde o circuito de atividades ligadas ao teatro, circo ou dança muitas vezes não acontece. Contudo, uma das demandas do processo criativo que tem nas ruas seu contexto de atuação é possibilitar a construção de outros circuitos na cidade, e assim como o caminhante, traçar novas trilhas e mapas no tecido urbano. É por exemplo, a periferia, a favela, os assentamentos, o interior do Brasil, os territórios que muitas vezes percorri, escavando espaços de trocas sensíveis, exercendo a errância simbólica de uma prática que se pretende contínua e que ao longo dos anos venho conseguindo concretizar.

Nessas experiências a palhaça estabelece com o público a fala compartilhada, ou seja, as pessoas reunidas no acontecimento cênico não entram somente atuando como espectadores da encenação, mas a relação que exploro é de um público ativador das ações e reações da palhaça, como também ativo na movimentação que a cena vai conformando. Para tanto, ocorre o exercício da predisposição e abertura para o jogo muito maior, Necessitando exercitar a capacidade de jogo com o público a partir da percepção e interação com toda a roda. E mesmo o público sendo provocado a assumir o espaço da ação como sujeito ativo; o mediador da relação é tarefa desenvolvida pela palhaça. Essa característica aponta a necessidade da encenação possuir uma trajetória cênica, pois a palhaça, como jogadora, vai lançando suas dinâmicas, improvisações e tecendo a trama cênica que a relação no

espaço da roda com o público vai possibilitando, já que é “dentro desse espaço que o jogo se processa é que suas regras têm validade” (HUIZINGA, 2008, p.18).

Portanto entendo que a imprevisibilidade do jogo cênico na rua aliada à circunscrição a partir da roda possibilitou a dinâmica particular da palhaça. Quando me refiro à frase “meu picadeiro é rua e minha lona é o céu”, que é título do meu trabalho dissertativo, estou confirmando metaforicamente a espacialidade no processo de composição, que tem nas ruas seu nascedouro e dinâmica. Nesse sentido **espaço** e **palhaça brincante** são aspectos que se confundem e produzem ações correlacionadas

São múltiplas ferramentas que consolidam uma palhaça que se lança no espaço como sujeito vivo, pois a rua é ambiente de diversas experiências, significados e construtos culturais, sendo assim a palhaça brincante é caminhante da cidade, já que cria, assim como o público que aborda, trajetórias e percursos. Ao estabelecer a roda reconheço a palhaça como parte do espaço urbano, pois propõe nele um local de partilha, cria outros usos para esse ambiente, contudo, demarco sua origem popular, defino sua personalidade brincante, a partir da corporeidade e das maneiras de perscrutar o espaço e o público.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

BARCHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Tradução de Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: no contexto de Francois Rabelais. Trad. de Yara Frateshi Vieira, São Paulo:HUCITEC,1993.

CARNEIRO, Ana. **A rua enquanto espaço privilegiado da relação público/ator: O papel do apresentador-narrador (Ta na Rua -1981)**. In: CARNEIRO, Ana e TELLES, Narciso (org.). Teatro de Rua: Olhares e perspectivas. Rio de Janeiro: E-Papers serviços editoriais, 2005.

CERTEAU, Michel, **A Invenção do Cotidiano**, as artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. Tradução de. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2000.

HADDAD, Amir. O Teatro de Rua tem compromisso com a utopia. **Revista a Poética da rua**, p.24-30, São Paulo, 2011. Disponível em: Acessado em 28 de julho de 2011