

## **É no meio da praça, é no meio da rua: os ensaios abertos do espetáculo *O mão de vaca* do grupo teatral Palhaços Trovadores**

Suani Trindade Corrêa  
Programa de Pós-Graduação em Letras - UFPA  
Mestranda – Estudos Literários – Or. Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lília Silvestre Chaves  
Bolsa CAPES  
Atriz (Grupo Palhaços Trovadores)

Resumo: O presente trabalho apresentará um relato do período dos ensaios abertos do espetáculo *O mão de vaca* do grupo teatral Palhaços Trovadores, de Belém do Pará, que se incumbiu de montar uma adaptação de *O avaro*, peça escrita pelo dramaturgo francês Molière, durante o ano de 2009. A proposta de realização da montagem era de compartilhar todo o processo, dividir colaborativamente entre artistas criadores e público. Ou seja, a busca por uma criação coletiva. Lançando-se neste desafio de trazer o público para dentro do processo de montagem, o grupo, depois de alguns meses de trabalho em sala fechada, se propôs a fazer ensaios abertos, que aconteceram no anfiteatro da Praça da República, de setembro a dezembro, todas as terças e quintas-feiras, das 20h às 22h30. Com esse relato, pretende-se apontar alguns questionamentos: Qual a atitude dos atores ao ensaiarem na rua? E o público foi colaborativo, realmente, na montagem do espetáculo? Como se estabeleceu tal colaboração?

Palavras-chave: *O mão de vaca*, Palhaços Trovadores, criação coletiva, ensaio aberto, Teatro de Rua

### **Palhaços Trovadores e o espetáculo *O mão de vaca***

A poesia deve ser feita por todos, e não por um.  
Isidore Ducasse, *Conde de Lautréamont*, 1870

O grupo Palhaços Trovadores<sup>1</sup>, do qual sou integrante desde 2003, foi pioneiro ao trabalhar com a arte do clown, do palhaço na cidade de Belém do Pará. O grupo busca promover em seus trabalhos o encontro entre as pessoas e sua cultura, com a criação de espetáculos vivos, coloridos, alegres e líricos, apresentados em espaços e lugares públicos, como ruas e praças, ou em teatros, na busca de valorizar a arte popular, seus rituais e suas manifestações. Ao longo de doze anos de trabalho, o grupo criou um estilo de linguagem próprio, com a pesquisa de elementos novos da cultura popular onde se misturam as técnicas de circo e teatro.

---

<sup>1</sup> Criado em novembro de 1998, quando Marton Maués foi convidado a ministrar uma oficina nos meses de agosto e setembro, para um grupo de alunos e ex-alunos da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA. Como resultado da oficina, foi criado o espetáculo *Sem peçonha eu não trepo neste açazeiro*, utilizando trovas e canções populares. Trata-se de um espetáculo sobre o universo de lendas e mitos da Amazônia (uirapuru, boiúna, boto, iara), cujas cenas são repletas de humor e lirismo.

Durante o ano de 2009, decidimos nos debruçar, novamente, sobre uma obra do dramaturgo francês Molière<sup>2</sup>; assim decidimos montar uma adaptação da peça *O avaro*, escrita por ele em 1668, que conta a história de Harpagon, um velho avaro que deseja casar os filhos Elisa e Cleanto, com pessoas mais velhas e ricas, com o intuito de obter mais riqueza para si.

A proposta de realização de nossa nova montagem, que partiu da proposta de pesquisa de doutorado de Marton Máues, nosso diretor<sup>3</sup>, se fundamentou nos princípios do processo colaborativo, tipo de processo que “surge da necessidade de um novo contrato entre os criadores na busca da horizontalidade nas relações criativas” (PAVIS, 2007, p. 253) e neste sentido, a montagem do grupo deveria seguir, de uma forma aberta, em um processo amplo de colaboração de todos os envolvidos: diretor, atores e cenógrafo. Assim sendo, tal colaboração também deveria se estender ao público, configurando, portanto, uma criação pública, coletiva.

Durante o processo de montagem, que teve a duração de quase um ano, pontuamos dois momentos em que se estabeleceu a inserção do público na montagem: o primeiro aconteceu quando decidimos utilizar a Internet como veículo de compartilhamento, divulgação de nosso(s) processo(s). Então decidimos construir diários de bordos no ambiente digital *blog*<sup>4</sup>; o segundo aconteceu quando decidimos realizar ensaios abertos, tendo o anfiteatro da Praça da República como local de realização.

## **Os ensaios abertos**

Depois de um longo período de trabalho em sala fechada, lendo, relendo, adaptando o texto; improvisando, experimentando, marcando cenas, nosso diretor, Marton Maués, nos propôs um desafio: começarmos a ensaiar *O mão de vaca*<sup>5</sup> na rua, em uma praça, em um espaço aberto. Tal proposta causou certo desconforto e algumas incertezas para alguns integrantes do grupo, pois aquela seria a primeira experiência de ensaio e de exposição de um processo de construção de um

---

<sup>2</sup> No ano de 2006, o grupo montou uma adaptação de *O doente Imaginário*, também de Molière. Esta montagem foi contemplada com o edital Myriam Muniz da Funarte, e acabou se chamando *O hipocondríaco*.

<sup>3</sup> Marton Maués é aluno do Programa de Doutorado Interestadual, realizado pela Universidade Federal da Bahia e pela Universidade Federal do Pará.

<sup>4</sup> A criação e o uso dos *blogs* pelos atores no processo de montagem de *O mão de vaca* estão servindo de material para minha pesquisa de Mestrado em Estudos Literários (UFPA), em que eu busco a recepção da peça enquanto texto literário, observando como se dá tal processo de recepção pelos atores, através de suas descrições, de seus *posts* e pelos internautas, através de seus comentários.

<sup>5</sup> Este título foi escolhido na comunidade do grupo no Orkut, em que havia uma votação aberta aos internautas.

espetáculo do grupo na rua. Além do mais, segundo Carreira (2008, p.72), “a cidade não está disponível para as seqüências de ensaios que todo ator e diretor desejam. Assim, se coloca um desafio para o processo criador”.

Contudo, acabamos acatando a proposta de nosso diretor e percebendo a importância de tal ação, pois seria um passo a mais para a criação coletiva, trazendo para dentro do processo de montagem as pessoas que caminham pela rua, pela praça, com suas histórias pessoais, seus anseios, ou seja, “convidar os transeuntes-cidadãos a disponibilizarem sua mítica pessoal” (SCHAPIRA, 2010, p.43). Porém, é importante frisar que o Teatro de Rua que o grupo desenvolve não é o preconizado por Carreira, que trabalha com o conceito de Teatro de Invasão, em que se tem o espetáculo como uma prática invasora da cidade. “Essa invasão é uma interferência na lógica da cidade, uma intromissão ao uso cotidiano dos espaços” (CARREIRA, 2008, p.69).

Decidimos, então, que o local para os ensaios seria o anfiteatro da Praça da República - uma das praças mais conhecidas e frequentadas da cidade de Belém, principalmente aos domingos – e que continuaríamos com o mesmo horário de ensaios: terças e quintas-feiras, sempre a partir das 20h. Os ensaios abertos aconteceram de setembro a dezembro de 2009.

No primeiro dia de ensaio, uma das dificuldades que encontramos diz respeito à ocupação da praça, do anfiteatro por um grupo de pessoas que ali se reuniam. Era um grupo de torcedores de um time de futebol da cidade. Chegamos a nos questionar: “o que faremos? Invadimos o anfiteatro ou aguardamos a saída deles?”. A solução encontrada foi a de conversar com o grupo, conversa essa realizada pelo nosso diretor. Os torcedores responderam que já iriam terminar e por isso tivemos que aguardar. Esperamos, então.

Durante três noites, a situação foi a mesma. Então decidimos “brigar” por aquele espaço, demarcar nosso território, pois os ensaios começavam sempre atrasados. Como nosso cenário foi estruturado com o uso de bancos velhos, chegávamos à praça com eles nas mãos, e já íamos os dispendo pelo anfiteatro, criando uma estrutura, um desenho, em que colocávamos um banco ao lado do outro. Além dos bancos, espalhávamos pelo anfiteatro os nossos instrumentos musicais e outros elementos de cena, o que fez com que o grupo de torcedores “entendesse” a nossa apropriação espacial e começasse a se reunir em outro espaço da Praça da República.

E tal estratégia de arrumação de nosso cenário naquele espaço acabou sendo incorporada à própria encenação, cuja chegada do grupo àquela praça nos dias de apresentações se deu da mesma forma: alguns palhaços com bancos nas mãos,

outros com sacolas com que traziam elementos de cenas e assim íamos arrumando o espaço cênico diante da platéia. No meu caso, resolvi estender tal “arrumação” à minha caracterização - alguns traços da maquiagem da minha palhaça e as últimas peças do figurino do personagem – a qual eu terminava diante do público.

Ainda sobre tal apropriação espacial, é pertinente salientar que o grupo, de certa forma, cristalizou tal desenho dos bancos-cenários, sem incorporá-lo à arquitetura que aqueles espaços ofereciam. Por duas vezes, os ensaios abertos aconteceram em estacionamentos: um no pavilhão básico na Universidade Federal do Pará e o outro na Escola de Teatro e Dança da UFPA. Telles (2006, p.4) diz que “atuar com as inúmeras interferências que a cidade pode propiciar, significa acionar um campo técnico-expressivo e aproveitar as possibilidades oferecidas pelo espaço”. Neste sentido, acredito que o grupo não se apropria do espaço, da arquitetura que ele oferece. E se faz, ainda é de maneira bem tímida.

Ao longo dos ensaios abertos, sofremos com muitas interferências, o que era de se esperar por estarmos na rua. Em um ensaio ocorrido em dezembro, apareceu um homem, um morador de rua, que adentrou no anfiteatro com um tronco de mangueira e o baixou ruidosamente no chão. Ele cheirava a solvente, que deveria ser cola de sapateiro, que guardava em uma garrafinha plástica. Susto e tensão se instauraram no elenco. “A rua é deles”, disse Alessandra Nogueira<sup>6</sup>, atriz do grupo.

O ensaio começou assim mesmo, depois que decidimos ir passando as cenas que dessem, limpando-as. Mas, de vez em quando, uma criança entrava em cena, em disparada numa bicicletinha, daquelas com duas rodinhas de apoio. Além disso, no Teatro Waldemar Henrique, localizado também na Praça da República, estava tendo um show de rock pesado, cujo som vazava para a praça, pois as janelas estavam abertas, já que o ar refrigerado do teatro não funcionava.

Em outro ensaio, outro morador de rua adentrou o anfiteatro e resolveu sentar junto conosco. Pensamos: “Será que ele pensa que é para sentar nos bancos?” Lógico! Esta foi a sua leitura, suponho. Esta “invasão” foi bem interessante para o grupo, a meu ver, pois possibilitou um jogo entre nós e aquele morador de rua. Porém, tal interferência dele foi um tanto agressiva, literalmente falando, pois ele pegou as baquetas do instrumento e quase acertou Andréa Flores, atriz convidada, no nariz. Ela havia tentado convencê-lo a devolvê-las, fazendo com que ele sentasse ao seu lado, em cena. “O ar maltrapilho combinava com Mestre Joaquim”, relatou, fazendo alusão à figura de seu personagem. Ela ficou com certo medo e acabou respondendo, de forma

---

<sup>6</sup> Os relatos de alguns atores aqui expostos foram extraídos do blog do nosso diretor, Marton Maués, ou do blog da atriz convidada Andréa Flores. Outros fazem parte de minhas próprias lembranças do período dos ensaios abertos.

meio áspera: "Violência não!".O resto do grupo reagiu, pedindo que ele se retirasse. Logo em seguida, a Guarda Municipal, atendendo à velha ordem do "vigiar e punir", apareceu, cercando-o. O "louco" saiu correndo, gritando: "Deixa pra lá, deixa pra lá!". E não sei viu mais aquele sujeito magro, negro, maltrapilho e tachado de louco, que estivera atrapalhando o ensaio, com falas fora de hora e, muitas vezes indecorosas.

O interessante de tudo isso é entender que a praça, a rua é um espaço de negociações. Perceber que a todo instante estamos sofrendo múltiplas interferências e interferindo também naquele espaço. E o palhaço deve está sempre atento ao que acontece à sua volta.

### *As atitudes dos atores*

No geral, o elenco se mostrou bem à vontade durante os ensaios abertos, apesar do receio inicial quando a proposta foi lançada. O fato de ter tido pessoas observando nossos ensaios, foi algo motivador, pois pudemos observar as reações no momento exato da criação, principalmente com relação ao trabalho do palhaço. "A resposta é imediata: o riso ou a cara séria. Daí vou tirando o que não funcionou e acrescentando o que deu certo", comentou o ator Adriano Furtado. Outro fator salutar foi a possibilidade, ao estar em um lugar amplo, do trabalho com a voz, de sua projeção, além de um ganho na corporeidade, já que tudo deveria ser mais expandido.

Como, tínhamos, por vezes, a impressão que estávamos em dia de apresentação, como no caso de Rosana Coral, que foi se acostumando com a presença das pessoas e isto foi preparando-a para a estreia. Logo não relaxávamos o corpo, os estados dos palhaços; buscávamos ter presença para incorporar aquelas pessoas ao universo da peça. Para Pavis (*apud* TELLES, 2006, p. 2), ter presença é "saber cativar a atenção do público e impor-se; é, também, ser dotado de um 'quê' que provoca imediatamente a identificação do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente".

Porém, em alguns momentos, Rosana se mostrou um pouco apreensiva quando notava a aproximação de algumas pessoas, como aconteceu em um determinado ensaio, em que um grupo de adolescentes, homens, se sentou na escada do anfiteatro. Naquele momento, ela pensou que poderia ser um assalto, "inclusive quando eles surgiram fiquei olhando para algumas sacolas e bolsas que estavam no chão, admito que me deu muito medo naquele momento e uma vontade imensa de ir embora", relatou ela.

Outro detalhe importante de ser lembrado é sobre o fator erro e orgulho do ator. Isac Oliveira admite que, durante os ensaios abertos, ele não teve medo de errar diante do público, pois "afinal errar é quase uma marca do Xuxo", mas percebeu que,

de modo geral, o elenco ficou tenso e preocupado em não errar. Já Marcos Vinícius, por exemplo, não entendia muito bem por que os ensaios teriam que ser na praça, mesmo sabendo da proposta do processo colaborativo, da criação pública: “Fiquei pensando, se conseguiria entender sobre as opiniões do público, e se isso de alguma maneira viria me ferir (orgulho)! se seria humilde e paciente a ponto de aceitar qualquer comentário”.

Tal preocupação em errar, fez com que o trabalho com o texto fosse, durante certo período, um dos entraves existentes durante o processo de montagem. Alguns atores não se soltavam para brincar com o texto, mesmo que errassem. Alguns ensaios foram muito desgastantes, a ponto de fazer com que o jogo do palhaço sumisse e fizesse com que algumas cenas não se desenvolvessem, pois o problema com o texto persistia: alguns atores não conseguiam dominá-lo. Assim, o ensaio parava muito, tornava-se exaustivo, perdendo energia, como relata nosso diretor:

E, pra piorar, um grande mal acomete parte do grupo: a falta de memória. Isto é: o texto não está decorado, seguro, o que nos impede de lapidar as marcações das cenas, trabalhar os detalhes, o ritmo, a interpretação, o jogo do palhaço e tudo o mais. Fica tudo muito frouxo, parando muito, algumas vezes enfadonho.

Contudo, mesmo sabendo que “as características do teatro de rua, uma modalidade dramática essencialmente de encenação, utiliza mais o espaço que as regras de elaboração do texto dramático” (TELLES, 2006, p.1), nosso espetáculo já estava pautado sobre um texto, e clássico, então deveríamos dominá-lo afim de que a peça se desenvolvesse fluentemente. Logo, eu percebo que houve, de certa forma, uma preocupação do elenco em decorar o texto, dar sentido a ele, à peça, e isto se deu por termos ido ensaiar na praça, talvez pela presença das pessoas que se faziam presentes durante os ensaios abertos. Isto foi apontado por Salette Darwich, irmã de uma das atrizes do elenco, que frequentou várias vezes aquele anfiteatro durante os ensaios abertos:

Aí então os ensaios passaram a ser na praça e abertos ao público e quem quisesse, podia ir à praça assistir. Isso foi muito interessante, pois todos podiam opinar e sugerir, ao final de cada ensaio. Não tenho certeza, mas acho que isso deu uma forçada para que o grupo se esforçasse mais para encontrar sua personagem e decorar o texto pois, assim como eu, a platéia ficava meio decepcionada quando víamos alguém com o papel nas mãos<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Este relato está presente do blog do diretor do grupo, Marton Maués.

E ato de errar, de mostrar as nossas fraquezas ao público é tido como um ganho para o nosso trabalho de palhaço, em que podíamos ser mais sinceros e improvisar sem pensar muito. E segundo Andréa Flores,

'O avarento' no papel e na sala de ensaio é bem diferente daquele diante dos olhos dos outros. Só então eu pude sentir a energia do espetáculo que estamos nos propondo a fazer, através de expressões de tédio, diversão, curiosidade, entre outras, que os olhares me emprestam. Eles são meu espelho e, assim me vendo de perto, eu me sinto mais a vontade para ajustar meu corpo, minha movimentação e ser, de fato, o personagem, sem reservas, já que estão expostas as minhas fraquezas.

Não podíamos fingir nada, pois os olhares daquelas pessoas estavam atentos. E o palhaço não finge, ele é! Assim assumimos nossos ridículos como palhaços que somos e assim mostramos nossas dificuldades. Para Andréa, os ensaios abertos ajudaram o seu personagem a ganhar comicidade, além de servirem como temperatura daquilo que construímos. E acrescenta: "Esses olhares de fora são um porto seguro para mim, minha chance de não ter medo de ser estranha, como eles".

Entretanto, tínhamos em mente que a rua era "o espaço inóspito que se opõe ao conforto e à segurança dos espaços íntimos (CARREIRA, 2008, p. 74). Por isso, que alguns atores, como no caso do Marcos Vinícius, se sentiram mais à vontade em trabalhar na sala fechada, sem os olhares externos do público da praça, pois os erros que cometiam seriam somente deles, do diretor. Até os gritos, puxões de orelha, risadas e brincadeiras para descontrair fluíram muito mais quando estivemos na sala fechada. "Não sei se é impressão, mas parecemos mais soltos", ressaltou Andréa.

Talvez isso deva ter feito com que Marton e o grupo como um todo, tenha decidido suspender os ensaios abertos em meados de dezembro, pois, além das chuvas que começaram a se fazer presentes em algumas noites, tivemos a impressão que os ensaios deveriam ficar mais concentrados, sem muitas interferências externas, para que avançássemos mais o processo de montagem.

"Assim que o espetáculo estiver mais ajustado, redondinho e afinado, com os atores mais seguros, marcaremos ensaios abertos, desta vez feita com figurinos, maquiagem e tudo o mais", argumentou na época nosso diretor. Naquele momento, o processo precisava de certa intimidade, de ensaios mais puxados, com mais tempo, para que pudéssemos voltar à rua com mais propriedade.

#### *O público e as suas possíveis colaborações*

Cardoso (2008, p.91-92) aponta que nos 80

Freire-Filho [...] levava para as ruas e praças da cidade espetáculos acabados, com texto fixo, onde o espectador não era convidado a tornar-se ator. Contudo, deve-se observar que o comportamento desse espectador era bem diferente daquele da sala fechada, conferindo desse modo certa vitalidade a essa modalidade teatral. *A energia e a espontaneidade que se manifestam no comportamento desse espectador-transeunte, configuravam-se como uma espécie de participação, ou seja, mesmo sem margem para a improvisação, o espetáculo de rua ou ao ar livre resulta sempre novo na sua relação com o público*” (grifo meu).

Tal energia e espontaneidade emanadas do “espectador-transeunte” da rua foi a nossa busca durante o processo de montagem de *O mão de vaca*. Apesar de já termos um texto fixo, nosso propósito ao ir para a praça foi o de incorporar o público ao nosso processo criativo, para que eles criassem, colaborassem conosco, se tornando, portanto, criadores. Queríamos conferi-los o status do diretor, que conduziria junto conosco, atores, a tessitura daquele espetáculo.

Durante os ensaios abertos, tivemos a oportunidade de nos apresentarmos para três públicos distintos, o que foi algo interessante para nós, pois tivemos três comportamentos diferentes: o da Praça da República; o da Escola de Teatro e Dança; e o da Universidade Federal do Pará. Vejamos um por um:

#### 1. Público da Praça da República

Nosso público da praça durante os ensaios abertos era cativo, risonho, e algumas pessoas se tornaram frequentadoras assíduas dos ensaios. Elas tinham olhares descompromissados, de quem não pagou ingresso, apenas estavam passando ou morando por lá e resolveram ficar para nos assistir. Muito generosas conosco e, portanto, sentíamos que tínhamos de ser generosos com elas também. Andrea dizia que cada vez que o palhaço dela encarava o público na rua, sentia uma pulsação mais imediata, misturada de asfalto, miséria e descompromisso, que a obrigava a estar presente para eles, sem distinção. “Na rua não existe a quarta parede, como costumamos dizer em relação ao teatro fechado. Está tudo ali e é tudo muito cru, muito olho no olho, muito na cara. O espaço, os afetos, as reações...” (VEIGA *apud* VIANNA, 2010, p.53)

E por ser tudo muito imediato, a resposta do público sempre nos imprimia o tom, a segurança de que estávamos caminhando no rumo certo, justo. Ou não. Para nosso diretor, foi tão mais confortável já testar ali, expondo nossa criação na frente do público. Muitas vezes, a sua colaboração vinha com risos, gargalhadas. Caso não surgissem, sabíamos que algo não estava agradando, ou não estava bem ajustado.

Notei que a participação do público se deu de forma um tanto tímida; vez ou outra as pessoas davam suas sugestões ao final dos ensaios, principalmente quando nosso diretor as induzia a isso. Não sei se eles entenderam que poderiam intervir no ensaio, pará-lo e sugerir algo. Mas isto possa ter sido um descuido nosso, pois tenho a impressão que não explicitamos claramente tal possibilidade de intervenção.

Mas tivemos algumas contribuições, como a de um rapaz, que estava de passagem por Belém, disse que gostou muito do ensaio, que se divertiu e que havia notado que a cada cena os personagens mudavam a moeda (libra, franco, cruzado, real) quando se referiam a dinheiro. Perguntou se tal proposta era intencional. Marton respondeu que sim, que cada personagem, a cada cena usava uma moeda diferente. Ele sugeriu que radicalizássemos isso: a cada fala, de qualquer personagem, que mudássemos a moeda. Depois de experimentarmos, incorporamos tal sugestão ao espetáculo.

Uma amiga nossa, a Luz, que já acompanha o trabalho do grupo há anos, sugeriu uma movimentação nos bancos, na cena em que Cleanto, Elisa, Mariana e Frosina pensam em como resolver o conflito dos casamentos. Ela propôs que os atores andassem por entre os bancos, num zig-zag. Apesar de que no ensaio posterior a sugestão dela, tal proposta não foi realizada. Mas depois ela foi incorporada.

Contamos também, certa vez, com a presença de Décio Gusmán, professor do departamento de História da UFPA. Ele, que foi convidado pela Alessandra através do Orkut, foi bem participativo, fazendo comentários pertinentes. Destacou também o problema que ainda enfrentávamos com o texto, mas observou que conseguiu ver ali, na montagem, a marca dos Palhaços Trovadores, o nosso jeito de ser e de fazer teatro e palhaçaria.

## 2. Público da Escola de Teatro e Dança da UFPA

Fomos convidados a fazer o ensaio aberto de *O mão de vaca* durante o Seminário de Teatro, promovido pelo curso de Licenciatura em Teatro da UFPA. Apresentamos-nos no primeiro dia, no estacionamento da Escola de Teatro e Dança, depois das apresentações do grupo Gita, do professor Cesário Augusto, e do grupo Tambor, do professor Miguel Santa Brígida.

Poderíamos dizer que este ensaio foi perfeito, pois a comunhão entre o público presente e nós, palhaços, foi estabelecida. Como nosso diretor explicou o que seria o processo e que ele, o público de alunos, professores, poderia interferir, sugerir, e como esse público era “gente de teatro”, o que aconteceu foi a participação imediata

dele, ao contrário dos ensaios no anfiteatro da praça. A professora Wlad Lima foi a primeira a parar o ensaio e começar a sugerir: apontou que os palhaços que estavam atrás, sentados nos banquinhos, deveriam estar mais ligados à cena que acontecia ao centro, comentando corporalmente e até produzindo vez por outra os sons dessa cena.

A partir de tal proposta, começamos a experimentar as possibilidades de jogo entre as cenas do centro e os palhaços ao fundo. Daí em diante o jogo com a platéia foi uma constante. A platéia se divertiu. Algumas pessoas acharam que deveria ser sempre assim o espetáculo: que fosse um ensaio, em que pedimos a participação do público, de como poderia ficar tal cena etc. Nós, nossos palhaços estavam ali, inteiros, cada um, jogando o seu jogo, com seu jeito, sua energia, seu estado de ser e estar. Isso inclusive foi apontado pelo professor Cesário Augusto, que comentou sobre a presença, a fisicidade dos atores.

Realizamos cerca de vinte minutos de ensaio e depois paramos para começar um bate-papo. Muitas pessoas falaram, apontaram certamente alguns problemas e também qualidades já presentes no trabalho. Foi muito bom o papo e pautou nossos ensaios doravante. E a última fala coube à professora Olinda Charone, que disse que estava muito bonito o trabalho, que percebia ali nossa linguagem com clareza e simplicidade.

### 3. Público de alunos da Semana Francófona da UFPA

O ensaio que realizamos na Universidade Federal do Pará foi organizado pelos alunos do curso de Letras – habilitação em Língua Francesa, que promoviam a Semana Francófona da UFPA. Nessa noite, contamos com a colaboração de um rapaz, de nome Mário. Ele sugeriu que na cena em que Harpagon e Elisa discutem sobre o casamento dela com Sr. Anselmo, a palhaça que marca com o triângulo o embate dos dois<sup>8</sup>, começasse a acompanhar a fala deles, que em determinado momento ficasse mais acelerado, e ela enlouquecesse dançando. Aí ela seria interrompida pelos outros palhaços.

O grupo achou pertinente a proposta e resolveu experimentar. A sugestão funcionou e foi incorporada ao espetáculo. O que chamou mais a nossa atenção, depois desta sugestão de Mário, é o fato que tal ação de “enlouquecimento” de um(a) palhaço(a) com instrumento já é algo recorrente em alguns de nossos espetáculos. E não havíamos pensado em tal possibilidade.

---

<sup>8</sup> Nessa cena o andar, no embate dos dois, é marcado pelos instrumentos coquinho e triângulo.

Outras sugestões não vieram durante o ensaio, somente ao final, na roda que fizemos em que os alunos foram convidados a perguntar e sugerir algo. Outro rapaz deu duas sugestões: que os palhaços que estão atrás, fora de cena, interajam mais com o que acontece na cena, mas acho que isso já estava sendo feito, mesmo que de forma ainda tímida, pois foi a sugestão da professora Wlad; e que Valério, no momento que sai com Elisa, e vai beijando a moça, um tanto escondido do pai dela, fosse mais provocador. Tal sugestão não nos agradou, pois acreditávamos que a nuance dos personagens, da cena, da peça não seguia tal linha.

Outro momento bem importante foi quando fomos tocar a canção de entrada da personagem Frosina. Plínio, que é músico, estava com um bandolim e por isso, foi convidado a entrar em cena para tocar conosco. O que foi bastante interessante por conta da inserção dele na cena, momento em que as palhaças aproveitaram para “namorá-lo”. Ele permaneceu até o final da cena e conseqüentemente do ensaio.

Uma pergunta foi feita por uma aluna: a relação do palhaço e da personagem. Como é que se realiza a construção, já que não é o ator, mas sim o palhaço que cria, representa a personagem? A pergunta foi respondida pelo nosso diretor, dando como exemplo o palhaço Geninho (Adriano Furtado). Ele explicou que o personagem Cleanto tem muitas características do Geninho. Com esse questionamento, falamos um pouco de Molière.

### **Considerações finais**

A experiência de fazer os ensaios abertos de um espetáculo foi muito instigante para nós, palhaços absorvidos, interferindo na paisagem daquele anfiteatro. Mas tal interferência é uma mão de via dupla, pois o espaço, a rua, os “espectadores-transeuntes” nos interferem também, transformando nosso olhar, nosso nariz vermelho. O palhaço sempre se joga em um abismo. E estar na rua, naquela praça, foi se lançar em um abismo. Penso que para mim, para o grupo e pra todos que foram platéia nos ensaios, a sensação foi de compartilhamento, troca, comunhão tanto pela oportunidade de ver algo nascendo, crescendo e se criando, como pela oportunidade de poder falar sobre, ao final. Como afirma a espectadora Salette: “acho que isso nos envolveu de alguma forma que, muito mais do que platéia apenas, passamos a torcer muito pelo espetáculo, tanto que nunca havia me empenhado tanto em convidar pessoas para assistir a montagem”.

Muitas vezes este público foi estimulado, instigado para que falassem, para que colaborassem, que “soltassem a língua”. E mesmo, em alguns casos, não

havendo muitas contribuições, foi possível aferir que as pessoas estavam indo, vendo, gostando e voltando para assistir os ensaios abertos. E que o espetáculo, os ensaios, começaram a aguçar o interesse delas pelo teatro. Algumas disseram nunca ter visto antes o ensaio de uma peça, uma trupe de atores trabalhando ali, na frente de todos. E assim elogiaram o trabalho e talento dos atores.

## Referências

CARDOSO, R.J.B. Inter-relações entre espaço cênico e espaço urbano. In: LIMA, E.F.W. *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 79-96.

CARREIRA, André. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In: LIMA, E.F.W. *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 67-78.

FLORES, Andréa. *Bilazinha da mamãe*. Disponível em: <<http://bilazinhadamamae.arteblog.com.br>>. Acesso em: set. 2010.

MAUÉS, Marton. *Unha-de-fome*. Disponível em: <<http://unha-de-fome.spaceblog.com.br>>. Acesso em: set. 2010

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SCHAPIRA, Claudia. Teatro de rua, teatro na rua, teatro da rua, teatro para a rua, teatro com a rua?. In: TRINDADE, Jussara; TURLE, Licko. *Teatro de Rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010. p.43-44.

TELLES, Narciso. Notas acerca da atuação em espetáculo teatral de rua. In: \_ Revista ouvirOUver, Uberlândia: UFU, n. 2. 2006.

VIANNA, Valéria. A arte de levar arte às ruas. In: TRINDADE, Jussara; TURLE, Licko. *Teatro de Rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010. p. 53-54.