




REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Mães em Rebeldia – uma análise sobre o ativismo na palhaçaria

Paula Bittencourt de Farias

Para citar este artigo:

FARIAS, Paula Bittencourt de. Mães em Rebeldia
– uma análise sobre o ativismo na palhaçaria.
Urdimento – Revista de Estudos em Artes
Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 46, abr. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101462023e0111>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Mães em Rebeldia – uma análise sobre o ativismo na palhaçaria¹

Paula Bittencourt de Farias²

Resumo

Este artigo apresenta a investigação do ativismo na palhaçaria tendo como fonte de análise as caravanas da grupa Mães em Rebeldia e assim problematizou questões estéticas e éticas dessas ações artísticas. Para tanto, tal pesquisa iniciou seu percurso com a descrição da realidade e o posicionamento político e ético das caravanas junto aos Palhaços em Rebeldia em “Aprendendo a ser Rebelde”. Em seguida com “Artivismo afetivo” desenvolvem-se reflexões acerca do conceito filosófico de afeto e o ativismo como ferramenta potencializadora de ação de alegria. A pesquisa então, desenvolveu o conceito de *desclownização* em “Do fracasso pessoal ao fracasso coletivo”, expandindo assim para reflexões sobre a renovação da prática da palhaçaria tendo como base a concepção de *nhandereko* e *teko porã* expressões que em Guarani representam o “bem viver”.

Palavras-chave: Povos Originários. Palhaçaria. *Desclownização*. Ativismo. Afeto.

Mothers in Rebellion – an analysis of activism in clowning

Abstract

This article presents the investigation of activism in clowning, having as a source of analysis the caravans of the group “Mothers in Rebellion” and thus problematizing aesthetic and ethical issues of these artistic actions. Therefore, this research began its course by describing the reality and the political and ethical position of the caravans with the “Clowns in Rebel” in “Learning to be Rebel”. Then, with “Affective activism”, reflections are developed on the philosophical concept of affection and activism as a tool that enhances the action of joy. The research then developed the concept of declowning in “From personal failure to collective failure”, thus expanding to reflections on the renewal of the practice of clowning based on the concept of *nhandereko* and *teko porã*, expressions that in Guarani represent “good living”.

Keywords: Native peoples. Clown. Desclownization. Activism. Affection.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Mariella Murgia - Licenciatura em Letras - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) - mariellamurgia@outlook.com

² Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestrado em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Graduação em Artes Cênicas pela UDESC.

farias83@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/1834043901639630>

<https://orcid.org/0000-0002-1728-1190>



Madres en rebelión: un análisis del activismo en el clown

Resumen

Este artículo presenta la investigación del activismo en el clown, teniendo como fuente de análisis las caravanas del grupo “Madres en rebelión” y así problematizar cuestiones estéticas y éticas de estas acciones artísticas. Por lo tanto, esta investigación inició su curso con la descripción de la realidad y el posicionamiento político y ético de las caravanas con los “Pallasos en Rebeldía” en “Aprendiendo a ser Rebelde”. Luego, con “El activismo afectivo”, se desarrollan reflexiones sobre el concepto filosófico sobre el afecto y el activismo como herramienta que potencia la acción de la alegría. Luego, la investigación desarrolló el concepto de desclownización en “Del fracaso personal al fracaso colectivo”, ampliando así las reflexiones sobre la renovación de la práctica del clowning a partir del concepto de *nhandereko* y *teko porã*, expresiones que en guaraní representan el “buen vivir”.

Palabras clave: Pueblos originarios. Payasos. Desclownización. Activismo. Afecto.



Introdução

Este artigo tem como objetivo discutir o ativismo na palhaçaria e tem como objeto de análise a grupa Mães em Rebeldia³, uma coletiva de mulheres, na sua maioria mães, que surgiu dentro da organização internacional de Circo Social *Pallasos en Rebeldia*⁴ e durante os últimos 10 anos se encontram com o propósito de levar alegria e esperança por meio da linguagem da palhaçaria aos povos que se encontram em contextos de vulnerabilidade social e lutas por suas terras, como por exemplo, zona de refugiados Palestinos, comunidades periféricas no Brasil e Colômbia, povos indígenas no Brasil e assentamentos do MST (Movimento dos sem Terra).

Diante dos enfrentamentos estruturais e das dificuldades impostas, a necessidade de realização é o que movimenta essas mulheres. Essa necessidade surge justamente da concepção de *nahndereko* e *teko porã*, expressões que em Guarani representam o “bem viver”, a ideia de que só estaremos bem, se todos ao nosso redor também estiverem. O ativismo é a força de ação para essa necessidade e a produção artística é um veículo de expressão simbólica e de comunicação e disseminação de ideias.

³ A grupa Mães em Rebeldia surgiu no ano de 2021 mas, desde 2013 suas integrantes participam das ações da associação *Pallasos en Rebeldia*. A Grupa é composta pelas palhaças Esmeralda (Débora de Matos), Gretta Pansqueta (Greice Miotello), Flor (Gabriela Leite), Margarida Peregrina (Suellen Velleda), Malagueta (Paula Bittencourt) e pela produtora e artista audiovisual Elenice Nascimento. Realizaram no ano de 2022 o projeto “A Mulher, a Mãe, e toda Aldeia Circo Terra” com quatro rodas de trocas e saberes com as mulheres e mães ativistas indígenas do povo Guarani e com a parceria da cacica Guarani Eliara Antunes na Aldeia Yaka Porã. Link para acesso ao documentário da ação: <https://youtu.be/upwJBjeBlog>

⁴ A Associação Cultural e de Cooperação Internacional *Pallasos en Rebeldia* é um espaço artístico de solidariedade internacional, transformação política e fraternidade entre os povos que se expressa através do clown e as artes circenses, no que confluem artistas de diferentes países, sobre a base de que a alegria e o riso podem e devem ser transformadoras. *Pallasos en Rebeldia* está constituída como uma rede internacional de grupos artísticos que promovem a solidariedade e o riso como motores de mudança social; combatem culturalmente junto das coletividades que fazem frente a este sistema global de terror a partir da máxima do Circo; e que apostam por uma Humanidade mais bela e mais justa a partir do universo do *Clown*.

Fundou-se no ano 2004 com o amparo do *Festiclown* (Festival Internacional de *Clown* de Galicia/Espanha) e mantém-se ativo graças ao trabalho de *Culturactiva, SCG*, entidade profissional galega decana na gestão cultural socialmente comprometida. (Disponível em: < <http://pallasosenrebeldia.org/somos> > Acesso em: 27 jan. 2023



A linguagem da palhaçaria se estabelece como uma extensão do ativismo político, por representar uma opção poética de resposta e posicionamento em determinados debates no âmbito social e cultural dentro dessas comunidades. As artistas que aderem a esse modo de produção artística o fazem não por escolha estética, mas, sobretudo, por uma percepção da função política que esta arte pode carregar, vendo-se, como artistas, no meio de uma relação social complexa, onde elas têm sua voz em destaque. Essa percepção desperta nelas não só o desejo de luta, mas a responsabilidade social que possuem enquanto criadoras de significados, agentes capazes de produzir mudanças significativas no tecido social a partir do seu trabalho, negando-se à omissão, passando a ver a arte como um meio de convite à militância. Contudo, se é justamente na criação de significados que está a força de mudança dessas artistas, o quanto a responsabilidade artística, estética e ética interferem na responsabilidade social de suas produções?

Na interlocução estética e política surge a problematização da linguagem da palhaçaria. O contato com o riso ancestral dos povos originários e seus cômicos rituais abriram uma fenda na linguagem utilizada por essas palhaças evidenciando a “clownolização dos narizes vermelhos”, ou seja, uma concepção artística pautada numa visão extremamente colonial e patriarcal. Muitos questionamentos surgem no fazer artístico dessas artistas que até então se utilizavam de técnicas e ferramentas da linguagem que já não lhe serviam mais. Para tanto, o presente artigo pretende lançar discussões sobre a urgência de se resgatar uma comicidade ameríndia e refletir sobre a criação artística como um compromisso ético com comunidade.

Figura 1 - Mães em Rebeldia na Aldeia Guarani Tekoa Itaty Morro dos Cavalos⁵

Aprendendo a ser rebelde

A primeira vez que fomos a palestina, em 2002/2003 fomos dentro de uma expedição do Palhaços Sem Fronteiras. Eu nunca havia me apresentado de palhaço em nenhuma parte do mundo e nunca estivera na Palestina. Naquele momento era tudo muito difícil na Palestina, tentamos realizar oficinas, havia toque de recolher e essas coisas, as pessoas não conseguiam chegar, o país estava numa loucura. Como as oficinas não davam certo, acabamos por montar um pequeno número, de uns 40 minutos, com mágicas e algumas acrobacias. Foram 28 shows em 3 semanas. Na primeira apresentação, num pátio de colégio, as crianças estavam muito empolgadas. A gente estava com um produtor local Palestino que foi criado em Madri e ele deu uma pequena introdução tentando acalmar “as feras” e eu percebi que podíamos dar uma pequena fala no final da apresentação. Fizemos a apresentação, curta, improvisada, com aquela correria toda. Eu senti a necessidade de explicar o porquê eu estava ali e eu estava ali para apoiar o povo Palestino com toda a ocupação. Então comecei minha fala poética e política e aquela criançada que durante o espetáculo estava com dificuldade de estar atenta e concentrada, até porque eram crianças muito pequenas não conseguiam ter muito foco no show,

⁵ Registro arquivo pessoal das Mães em Rebeldia. Projeto A mulher, a mãe e toda aldeia circo Terra – 2022.



que não era grande coisa por sinal, quando comecei a fala, foi uma festa imensa. Tanto que os professores tiveram que levar as crianças embora porque elas estavam na loucura. Então, eu compreendi que a gente não somente leva uma mensagem de esperança, de alegria, de artes, de circo, não só leva esse momento de risos que é imprescindível e maravilhoso, se não, que também a gente leva uma mensagem de Fraternidade. Naquele caso nós palhaços estávamos ali para dizer que eles não estavam sozinhos diante da ocupação. Então, a partir daquele momento eu comecei a dar essa fala o tempo todo, porque era importante que eles entendessem os motivos reais do porquê estávamos lá. Não estávamos de circulação, por caridade, estávamos ali pele com pele, coração com coração, a favor da sua liberdade e contra a ocupação e isso marcou de algum jeito a história dos “Pallasos em Rebeldia” (Prado, 2023).

Percebemos na fala de Ivan essa sutil, mas importante diferença, nas relações que os *Pallasos em Rebeldia* estabelecem com os lugares nos quais atuam, começando pela escolha dos que estão em luta ativa. Quando fomos para a Aldeia Manuel Alves, do povo *Krahô*, no Tocantins, em 2015, ficou muito claro que estávamos lá por conta do *Hoxwa* (cômico ritual) e não para reforçarmos sua luta. É evidente que se pensarmos nos povos originários no Brasil, todos estão em luta por terra. Mas a questão aqui é o momento de enfrentamento. O povo *krahô* não estava em confronto no momento da nossa caravana e o que nos levou até lá não foi algum tipo de confronto, mas sim, de partilha entre os palhaços *cupê* (estrangeiro-branco) e os *Hoxwa*. Foi um encontro para a linguagem artística. Muito diferente das caravanas realizadas com o povo *Kariri-Xocó* de Alagoas, por exemplo, que estavam num momento de enfrentamento, acampados e lutando para que as terras não fossem invadidas. Assim como na caravana junto do povo *Dení* do Amazonas, ou ainda na Aldeia Piraí com o povo Guarani, na aldeia Morro dos Cavalos, nos assentamentos do MST, entre outros.

Ao ser questionado do porquê os *Pallasos em Rebeldia* não faziam caravanas em Israel, já que lá também havia crianças e mulheres, Ivan foi muito claro quanto ao posicionamento político da associação, estariam sempre do lado do oprimido. É uma questão de escolha, segundo Ivan, não conseguimos estar em todos os lugares, temos que ter muito claro quem é o opressor e quem é o oprimido e escolher.



Facilmente, caímos em armadilhas que desviam nosso foco e propósito. Por isso a importância do diálogo e de estarmos sempre nos questionando o quê e o porquê estarmos fazendo a caravana. Em nossa primeira caravana em aldeia indígena no Brasil, fomos até os *Kariri-Xoco* e alguém sugeriu que pagássemos um carro de som para divulgar a apresentação na aldeia, já que era uma aldeia grande e numerosa. Ivan nos alertou sobre o propósito de estarmos ali, que não era por caridade, ou um projeto de circulação de espetáculo, por isso, o envolvimento dos indígenas era essencial. Percebemos essa diferença de posicionamento e como era necessário deixar claro para a comunidade que estávamos ali para dar força e visibilidade para a luta em questão. Era necessário que a comunidade também se mobilizasse, assim fortalecemos uma atitude verdadeiramente altruísta e negamos um posicionamento voluntarioso e assistencialista. Quando focamos numa atitude agregadora e que fortalece a luta, contribuímos para o desenvolvimento da força de ação desse povo, para a construção de uma autonomia e não de uma dependência, seja ela afetiva ou financeira. Passamos a ter muito cuidado e atenção para não reforçarmos esse modelo hegemônico e hierárquico tão enraizado em nossa cultura. A força de ação e o poder criador estão na capacidade de “autogestão” dentro das comunidades por isso a importância de negar “o homem acomodado”, como diria Paulo Freire (2002, p.71), ele “teme a liberdade, mesmo que fale dela. Seu gosto é o das fórmulas gerais, das prescrições, que ele segue como se fossem opções suas. É um conduzido. Não conduz a si mesmo. Perde a direção do amor. Prejudica seu poder criador. É objeto e não sujeito”.

Uma outra questão importante é o financiamento dessas caravanas. A liberdade é ponto fundamental, não ser dependente de nenhum tipo de vínculo, seja público ou privado. Até mesmo os editais aos quais estamos acostumados aqui no Brasil, não são recorridos, para permanecer com total autonomia sobre o projeto, sem pressão com datas, contrapartidas, prestação de contas etc. A forma mais clara e direta de financiamento é nós mesmos bancarmos as despesas e custos necessários para a realização. Para isso, deve-se ter muito claro e organizado que os trabalhos remunerados, trabalhos artísticos que possuem



retorno financeiro devem abarcar uma porcentagem para fins sociais.

Tendo em vista o posicionamento enquanto artistas e deixando muito claro que a produção artística se estabelece como uma extensão desse ativismo político, as artistas que aderem a esse modo de produção o fazem não apenas por uma escolha estética, mas, sobretudo, por uma percepção da função política que a arte pode carregar.

Artivismo Afetivo

Comumente associamos as produções artistas àquelas performances urbanas que possuem na sua escolha estética um posicionamento político e que de alguma forma buscam escancarar, denunciar ou explorar debates e reflexões sobre questões sociais. A interconexão entre arte e ativismo, e o surgimento do termo artivismo, análogo à expressão Arte Ativista, foi difundida em 1996 pelo coletivo *Critic Art Ensemble* (CAE). Segundo Christiane Martins:

A produção artística, como um veículo de expressão simbólica e de comunicação e disseminação de ideias, se estabelece como uma extensão do ativismo político, ao ser uma opção pacífica de retaliação e permanência de determinados debates no âmbito social e cultural das cidades, mesmo que se valham da “estética do choque” e do desconforto como gatilhos para a reflexão do indivíduo (Martins, 2021, p.74).

As referências das produções artistas estão, na sua maioria, diretamente relacionadas à urbe e à utilização de diferentes mídias e linguagens com o propósito de interferir e irromper a vida social como um despertar para questões políticas e sociais. Neste momento, podemos estabelecer um ponto de intersecção com as caravanas das Mães em Rebeldia, ainda que o artivismo realizado pela grupa normalmente não seja na cidade, mas sim, em aldeias, assentamentos e zonas de refugiados. As escolhas estéticas não são pensadas exclusivamente para aquela situação de enfrentamento, ou seja, por vezes os mesmos números de palhaçaria são apresentados num festival, no teatro ou em qualquer outra produção não ativista.



Podemos pensar que a própria linguagem da palhaçaria já contém em si toda espécie de crítica política e social? Sim, podemos, mas como nos apontou Ivan Prado, a questão da fraternidade e a compreensão da comunidade das forças motivadoras das caravanas é o que torna as apresentações um ato político. Toda a experiência de imersão das caravanas, todas as questões levantadas anteriormente de produção e modos de relação com as comunidades, diferenciam a experiência de uma produção artística para uma produção ativista. Essa relação de escuta, atenção e foco na luta e não na obra em si, dá potência à experiência e provoca uma força de ação propícia para aqueles que estão em situação de conflito. A obra é um meio de construção de afetos e consequentemente de potência de alegria, como nos explica Spinoza no livro “A ética” (2007): “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções”. Quando essa potência de agir é aumentada, o autor faz referência a uma potência de alegria e quando é diminuída, de tristeza. A alegria nesse caso, não tem a ver apenas com o riso ou com o sentimento de alegria, mas sim, com uma força de ação, de vida.

É interessante observar que muito antes de ter conhecimento sobre a ideia de afeto de Spinoza, em nossa prática artística dentro da linguagem da palhaçaria, já utilizávamos esse termo. Inúmeras vezes ouvimos a frase: deixe-se afetar e ser afetado. Na nossa formação em palhaçaria a questão do olhar sempre foi muito importante e muito praticada. O “exercício do olhar” foi feito durante anos, repetidas vezes e tornou-se um diferencial da nossa prática na palhaçaria. O exercício consiste em ficar em cena e apenas olhar para a plateia, durante a prática o olhar vai sendo refinado e como consequência a capacidade de presença e de escuta é potencializada. Olhar e deixar-se ser olhado, afetar e deixar-se afetar pelo olhar do outro. A sutileza desse afeto é o que refina a presença de quem está em cena. A todo momento somos alertados para não “fazermos nada” e isso não significa que nada aconteça, pelo contrário, quanto mais nos afetamos, mais sentimos essa força de ação e potência de alegria. Alimentamos assim a capacidade de estarmos presentes. Lembro-me da performance “A artista está presente”, da *performer* Marina Abramovic em que esta fica sentada numa cadeira



apenas olhando o público que se senta na sua frente, um de cada vez. Era exatamente isso que fazíamos, por vezes chorávamos, ou ríamos, mas nada que fosse de “fora para dentro”, tudo o que reverberava no corpo e era visível vinha de uma construção afetiva. Era como se pudéssemos separar afeto de emoções e sentimentos. Estávamos em busca do afeto. Essas diferenças são destacadas por Zilá Muniz (2021, p.137):

Apesar de sentimento e afeto serem rotineiramente usados como sinônimos, é importante ressaltar que afeto, sentimentos e emoções têm diferentes significados. Massumi (2002) explica que afeto não é um sentimento pessoal. Sentimentos são pessoais e biográficos, emoções são sociais, e afeto é pré-pessoal. O sentimento é uma sensação que foi verificada em relação às experiências anteriores e nomeada. É pessoal e biográfico, pois cada indivíduo possui um conjunto distinto de sensações anteriores que servem como base ao interpretar e identificar seus sentimentos.

Encontramos na teoria de Espinoza (2007) o afeto como sendo essa experiência não consciente de intensidade, sem forma e não estruturado. “Afeto é a maneira do corpo de se preparar para ação em uma determinada circunstância, adicionando uma dimensão quantitativa de intensidade para a qualidade de uma experiência” (Muniz, 2021, p.137)

Essa dimensão quantitativa de intensidade, Renato Ferracini (2017) relaciona com a Presença. Para Ferracini antes de falarmos de presença temos que entender o conceito de corpo. Para Espinoza (2007) o conceito de corpo se define por ele ser relacional – a capacidade que ele tem de se relacionar com o outro. Qual a capacidade que você tem de se relacionar com o mundo? Qual a potência dessa relação? Potência enquanto capacidade de afeto (afetar e ser afetado). Você escuta agindo, seu corpo age e escuta ao mesmo tempo.

A presença só se dá na relação com o outro, na qualidade dessa presença. Ferracini (2017) relata que uma atriz/ator que tem presença é aquele(a) que consegue criar um corpo com o espectador e gerar potência (capacidade de afeto) de alegria. Como indicamos anteriormente, a alegria para Espinoza é potencializar a ação no Mundo de todas as partes envolvidas.



Esse conceito remete a ideia de Aldeia, mais especificamente, do conceito de *nhandereko* ou *teko porâ*, expressões Guaraní que representam o “Bem Viver”, eu só estarei bem se toda a aldeia estiver bem. O teatro, ou qualquer outra forma estética, seria então o lugar de uma possibilidade de coletivização da alegria, mediado por uma relação poética.

Para Erika Fischer-Lichte (2013) existem 3 níveis de presença. Uma presença simples, apenas estar, assim como um copo está presente sobre a mesa. Uma presença mediada, ela é um pouco mais complexa, ela é mediada por uma construção poética, com uma técnica etc. E por fim, a mais importante, uma Presença Radical: A partir da presença simples, a partir da presença complexa, consegue-se, de alguma forma relacionar todas as partes envolvidas nesta poética espetacular e, de certa forma potencializar a alegria de Espinoza, essa ética, esse lugar de potência e com todas as partes envolvidas.

Para Renato Ferracini (2017), nada garante, enquanto forma/estética, o alcance da alegria de Espinoza. Então, eu me pergunto, onde cabe a técnica e a formação de atores no alcance dessa presença? Será na ampliação da escuta? A escuta de si, do outro e do mundo? Parece-me um caminho a se pensar, talvez o olhar para o exercício do afeto seja um tipo de técnica que ainda precisa ser explorada no universo da atuação. Os exercícios de palhaçaria que ampliam esse olhar para consigo e para com o mundo me parecem tocar de alguma maneira o universo dos afetos, esse trabalho da subjetividade, do mergulho profundo em si para, então, desenvolver a escuta do mundo, tocam o lugar do afeto enquanto “aquilo que precede a vontade e a consciência, afeto é intensidade, é puro potencial” (Massumi apud Muniz, 2021, p.137).

A técnica da palhaçaria produz uma experiência não consciente de intensidade, assim como o afeto é para Espinoza um momento de potencial sem forma e não estruturado. Na palhaçaria mergulhamos nesse lugar anterior à linguagem, que acontece a *priori* ou fora da consciência para então voltarmos o olhar para fora, numa escuta mais atenta do mundo. Gilles Deleuze (1993) revela que o afeto não é a descoberta de um a *priori* que já estava lá, mas sim, a produção de um novo a *priori* ou de uma forma de sensibilidade, um encontro entre dois corpos e como se afetam.



Então, se o afeto é relacional, a escolha de com quem eu me relaciono e construo afetos interfere na minha própria capacidade de afetar? Digo isso, porque em certo momento da caminhada no universo da palhaçaria parecia que havia se esgotado nossa potência de alegria. Algo nos incomodava e nem sabíamos, ou nos fazia falta algo que não sabíamos que existia. Até que iniciamos nossas caravanas junto dos povos originários e, principalmente, dos povos que estão em luta.

Primeiramente por uma questão ética e política, se pensarmos que o afeto tem o poder de influenciar a consciência, amplificando-a de nosso estado biológico, nossa presença afetiva junto dos povos em luta teria essa capacidade de potencializar a alegria e a força de ação no Mundo. Visualizamos então, a estética como o lugar de uma possibilidade de coletivização da alegria, mediado por uma relação poética. Damásio afirma que “sem afetos os sentimentos não “sentem”, pois não há intensidade, e sem sentimentos a tomada de decisão racional torna-se problemática” (Damásio, apud Muniz, 2021, p.138).

Por um outro lado, a produção de afetos junto de povos em luta nos revelou que a Presença, construída pela ampliação da escuta de si e do outro, como havia nos ensinado, era afetiva, porém, carregada por uma relação colonizadora.

Do fracasso pessoal ao fracasso coletivo

Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook e Eugenio Barba são essenciais para nossa história e entendimento das práticas cênicas, eles repensaram e ampliaram nosso critérios e ascenderam a outros níveis de percepção. Eles dirigiram um olhar atento ao sagrado, ao ritual e ao antropológico, investigando culturas originárias da Ásia, África, América Latina e Caribe. Contudo, quando voltamos o olhar para o nosso próprio ponto de vista e não como um espelho no qual o reflexo não nos alcança, vislumbramos a imensidão cênica que existe entre nós desde os nossos povos originários.

A importância da sociologia, ou melhor, da *Sociologia das ausências* para citar Boaventura de Sousa Santos(2002), na atualidade, está intrinsecamente ligada



à urgente necessidade de nos reconectarmos com o corpo, com a terra e com as comunidades. Trata-se de uma sociologia que é essencialmente mais corporal e mais política, que descoloniza a ciência a partir da experiência. O exercício da *sociologia das ausências*, afirma Boaventura (2002), exige imaginação sociológica, tanto epistemológica quanto democrática. A imaginação epistemológica permite diversificar os saberes, e a imaginação democrática permite o reconhecimento de diferentes práticas.

Na interlocução estética e política surge a problematização da linguagem da palhaçaria. O contato com o riso ancestral dos povos originários e seus cômicos rituais abriu uma fenda na linguagem utilizada por essas palhaças. Fica evidente a “clownolização dos narizes vermelhos” e uma concepção artística pautada numa visão extremamente colonial e patriacial.

Nasce então a necessidade de *desclownolização*, como nos alerta Andrés Del Bosque. Não anulando obviamente, a importância de Lecoq e de toda a vertente do *clown* pessoal, mas há a urgência de se resgatar uma comicidade ameríndia, uma comicidade ancestral.

Desde então, toda nossa formação enquanto palhaças vinha dessa vertente do “*clown* pessoal”, difundida por Lecoq e Philippe Gaulier. A palhaça seria uma não-personagem, uma manifestação das características frágeis, vulneráveis e ridículas da própria atriz. O mergulho sobre si mesma era inevitável, buscava-se o fracasso de cada uma e nada mais era tão solitário.

Es difícil pensar en algo que sea menos solitario, más interdependiente, más solidario y menos aislado que la creación y los procesos creativos. En primer lugar, porque para ser creados se necesitan dos y en segundo lugar porque como criaturas sociales desde que nacemos hasta nuestra última metamorfosis necesitamos de la tribu. Sin embargo, esta ilusión de poetas cómicos únicos encuentra mucha resonancia en nuestra sociedad individualista (Del Bosque, 2018, p.104).

Nas caravanas artistas das Mães em Rebeldia, chamou-nos a atenção a importância que os comediantes rituais dos povos indígenas estão cobrando e o saber ancestral que vem do riso nos povos originários, precisamente por sua habilidade na resolução de conflitos.



O contato com a concepção de *nhandereko* e *teko porã*, expressões que em Guarani representam o “bem viver”, a ideia de que só estaremos bem, se todos ao nosso redor também estiverem se convergem com o conceito de Espinoza de “alegria”. O bem viver como a capacidade que você tem de se afetar pelo Mundo. O quanto o bem viver pode contribuir para ampliação da capacidade de gerar Alegria? Como os povos originários podem nos ajudar na capacidade de afetar e ser afetado? Para Krenak o bem viver é um modo de estar no mundo. “A difícil experiência de manter um equilíbrio entre o que nós podemos obter da vida/da natureza e o que nós podemos devolver. Um equilíbrio sensível. Não é uma decisão pessoal” (Krenak, 2020, p.8-9). Obter e devolver podemos relacionar com afetar e ser afetado e ele nos lembra que é relacional, não é uma “decisão pessoal”. E a relação, a escuta, não é somente entre humanos. Kaká Werá⁶ diz que o bem viver possui fundamentos embasados em quatro características. A primeira característica é a de que precisamos estar com a natureza, ela nos conecta com a fonte de vida. O segundo seriam os ancestrais, o fio condutor da comunidade parte daqueles que nos antecederam. O terceiro seria o respeito às relações e, principalmente, à diversidade, e o último seria a inclusão profunda, somos todos da mesma família.

Vislumbramos que os fundamentos do bem viver nos conectam com uma palhaçaria mais solidária do que solitária. As Mães em Rebeldia propõem sairmos das salas de ensaio, das oficinas de *clown* e voltarmos nossa experiência coletiva junto das comunidades e dos povos que se encontram em luta.

Enquanto mães, vivemos o conflito de sairmos do conforto de nossos lares e levarmos nossos filhos e filhas para lugares de conflito. Mas nossa experiência mostra que esses lugares nos acolhem da forma mais amorosa possível e nos trazem profunda identificação com aquelas mulheres e crianças que ali vivem e que também burlam o sistema imposto.

⁶ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=wJS1YbT-Lhg> > Acesso em: 23 out. 2022.



Nossas ações artísticas não possuem como foco temático o maternar. Desde o começo das caravanas, quando muitas ainda não eram mães, já realizávamos ações de palhaçaria clássica, com números cômicos coletivos, utilizamos truques de mágica, números musicais, acrobacias e gags clássicas. Com o passar dos anos e a inserção das crianças nas caravanas, muitos números cômicos foram sendo adaptados. Fomos descobrindo no fazer, na partilha e na escuta, como, por exemplo, realizar uma perseguição carregando um bebê no colo, usando um sapato enorme de palhaça num terreno irregular. Quando nos demos conta, no meio do número musical, uma das filhas já estava vestida de palhaça e tocando um mini pandeiro. E assim a estética das apresentações vai se transformando e o tema da maternidade vai se infiltrando naturalmente.

Também nos é visível a mudança de olhar daquelas mulheres que nos “assistem” quando chegamos carregadas de crianças ou não. “Você é mãe? E onde está sua filha?” Pergunta a mulher indígena. E respondemos que está com o pai e ela vê aquela palhaça rindo do seu próprio ridículo e compartilhando de seu fracasso. A mulher que nos “assiste”, vive esse momento cênico completamente identificada com aquela mãe rebelde e corajosa. Nossas “sombras” já não estão mais presas em salas de ensaio, ou oficinas de palhaçaria. Agora elas são partilhadas e a liberdade dessa comunhão é transformadora.

Por isso, acredito que a busca pelas “sombras” e pelos arquétipos, como gostamos de citar Yung, ela pode e deve ser coletiva.

A respeito disso, afirmo que as figuras cômicas rituais descritas anteriormente são uma expressão, uma manifestação típica do conteúdo coletivo, mais especificamente fragmentária do arquétipo da Sombra, que exprime os segredos da alma em imagens magníficas, incorporadas e transmitidas através do corpo, das danças, da brincadeira e da desordem, espelhadas nos fenômenos da natureza (Abreu, 2015, p. 44).

Temos muito o que aprender com nossos povos originários sobre a comicidade, sobre afeto, sobre alegria e riso. O mapa do bem viver está em nossas mãos, precisamos nos conectar a ele e coletivamente adentrar nessa floresta de



conhecimento.

Referências

ABREU, Ana Carolina Fialho. *Hotxué à luz da etnocenologia: a prática cômica Krahô*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, 2015.

DEL BOSQUE, Andrés. La tribo imaginaria. *Rebento*, São Paulo, n. 9, p. 102-120, dez. 2018.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

FERRACINI, Renato, FEITOSA, Charles. A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas. *Ouvirouver*, Uberlândia v. 13 n. 1 p. 106-118 jan./jun. 2017. Acesso em: 23 out. 2022. DOI 10.14393/OUV20-v13n1a2017-8.

FISCHER-LICHTE, Erika; BONFITO, Matteo. Entrevista com Erika Fischer-Lichte. *Conceição/Conception*. Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 131-141, jan./jun. 2013. Acesso em: 23 out. 2022. DOI org/10.20396/conce.v2i1.8647719.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática de liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

KRENAK, Ailton. *Caminhos para a cultura do bem viver*. São Paulo: Cultura do Bem Viver, 2020.

MARTINS, Christiane de Fátima. *O espectador da performance urbana ativista: uma análise da recepção da intervenção Cegos, do Desvio Coletivo*. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de São Paulo, 2021.

MUNIZ, Zilá. *A improvisação como elemento transformador da função do coreógrafo da dança*. São Paulo: Hucitec, 2021.

PRADO, Ivan. *Entrevista concedida a Paula Bittencourt*, por telefone em 23 jan. 2023.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, outubro 2002: 237-280. Acesso em: 23 out. 2022.



SPINOZA, Benedictus D. *A ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

Recebido em: 30/01/2023

Aprovado em: 17/04/2023

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br