

AS CONTRIBUIÇÕES DO CLOWN NO TRABALHO DO ARTISTA CÊNICO: EXPERIÊNCIA E FORMAÇÃO

Suzanne Martins
Everton Ribeiro¹

RESUMO: A intenção desta pesquisa é pensar sobre aspectos de valorização do clown na formação do artista cênico, bem como expandir o conhecimento acerca desta linguagem no meio acadêmico. Através de um breve panorama histórico e significativo sobre a figura do palhaço desde a pré-história até a contemporaneidade, analisamos a contribuição deste ser com potência transformadora, na condição de experiência e formação do artista cênico, a partir de nossas próprias experiências e formação.

PALAVRAS-CHAVE: clown/palhaço, artista cênico, experiência, formação.

O homem é o único animal que ri e é rindo
que ele mostra o animal que é.
Millôr Fernandes

O objetivo deste artigo é analisar as contribuições do clown para o trabalho do artista cênico com base no que nós, enquanto artistas e pesquisadores, vivenciamos em oficinas relacionadas à criação clownesca. Entre estas oficinas, podemos destacar: “Laboratório de Clown e Improvisação Cômica”², ministrada por Fernando Perri, “O Palhaço e o sentido cômico do corpo”³, ministrada por Ricardo Puccetti, “Clown”⁴, ministrada por Márcio Ballas (João Grandão), “O Universo do Clown”⁵, ministrada por Mauro Zanatta, “O ator performer”⁶,

¹Graduandos do curso de licenciatura em teatro da Faculdade de Artes do Paraná.

² Esta oficina ocorreu entre os dias 05 e 09 de fevereiro de 2007, com carga horária de 15 horas, na Trip Circo Escola Experimental, em Curitiba, sob mediação de Fernando Perri, o palhaço argentino Coragem. Seus estudos iniciaram em 1996, na Escola de Arte Dramática, em Rosário (Santa Fé, Argentina).

³ Esta oficina ocorreu entre os dias 20 e 26 de outubro de 2008, com carga horária de 28 horas, na sede do LUME, em Campinas – SP, sob mediação de Ricardo Puccetti, o palhaço Teotônio. Ele é ator-pesquisador do LUME desde a fundação do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp.

⁴ Esta oficina ocorreu no dia 28 de maio de 2009, com carga horária de 7 horas, na Cia. dos Palhaços, em Curitiba, sob mediação de Márcio Ballas, o palhaço João Grandão. Pesquisou a arte do palhaço em Paris, onde permaneceu por três anos, juntamente com Jacques Lecoq, André Riot Sarcey, Philippe Gaulier, entre outros.

⁵ Esta oficina ocorreu nos dias 5, 6, 12 e 13 de junho de 2009, com carga horária de 22 horas, na Escola do Ator Cômico, em Curitiba, sob mediação de Mauro Zanatta. Estudou e ensinou teatro na Europa, entre 1987 e 1992. Foi professor da The Desmond Jones School of Mime and Physical Theatre e da The Arts Educational London School.

⁶ Esta oficina ocorreu entre os dias 9 e 11 de julho de 2009, com carga horária de 9 horas, na Escola do Ator Cômico, em Curitiba, sob mediação de Silvana Abreu. Pesquisa Mímica Total e Teatro Físico com Luis Louis, com quem

ministrada por Silvana Abreu e o aprofundamento do workshop em "O Palhaço e o sentido cômico do corpo"⁷, ministrado novamente por Ricardo Puccetti.

Com a observação participante e experimentação prática nestas oficinas, registramos imagens, informações e metodologias contundentes para problematizar o corpo a partir das técnicas de clown. Desta forma, buscamos compreender o foco do trabalho corporal clownesco como relevante para o desenvolvimento do corpo na formação do artista cênico, assim como aqueles treinamentos já instaurados e solidificados pela academia. Expandir o estudo em clown neste âmbito é inerente a esta pesquisa.

Sendo assim, esta pesquisa justifica-se pela motivação que temos em aprofundar o conhecimento de técnicas e da diversidade que o clown pode oferecer ao subsidiar o trabalho do ator. Diante do paradoxo cotidiano em que vivemos, no qual a gama de informações é tamanha, existindo, porém, poucos mediadores para tais comunicações, eis que surge a figura do clown, com a sua maneira tímida e um tanto espalhafatosa de ser, apenas justificando a sua existência através da vontade incansável de se comunicar. Quando um clown entra em cena, qualquer caminhada que faça, qualquer poema que recite ou mesmo uma pausa inexplicável, nasce de seu objetivo vital de estabelecer a troca, seja de informações, seja de energia na divisão de uma bolinha de sabão.

Mas, quem é este ser? É um espírito que chega aos nossos corpos através de uma mediunidade afluída? Não, é simplesmente o nosso "eu", o clown é o nosso "eu" mais sincero, mais humilde, e não se trata, aqui, de condição social, de ser alegre ou triste, trata-se da nossa essência, das nossas modificações cotidianas, se diferenciando de nós, apenas, no seu jeito de ser, mais "inconseqüente", não pejorativamente, mas sem racionalizar demais, sem muitos padrões.

O clown não é considerado um personagem, mas a dilatação da ingenuidade e do ridículo de cada um de nós, revelando a comicidade contida em cada indivíduo (BURNIER, 2009, p. 209). Portanto, todo palhaço é pessoal e único. Desta forma, experienciar o clown possibilita que os aspirantes a palhaço entrem em contato com aspectos "ridículos e estúpidos" de sua pessoa, normalmente não expostos em sua vida cotidiana. É um processo de iniciação que permite uma primeira vivência da utilização cômica do corpo, que é particular e diferente para cada um; a

mantém parceria artística desde 2002.

⁷ Esta oficina ocorreu entre os dias 14 e 21 de outubro de 2009, com carga horária de 32 horas, na Cia. dos Palhaços, em Curitiba, sob mediação de Ricardo Puccetti.

descoberta do ritmo (tempo) pessoal e um contato inicial com a lógica de cada clown, ou seja, sua maneira de ação e reação frente ao mundo que o cerca.

A partir das elucidações desenvolvidas acima, percebe-se que o clown é algo acessível a todos, uma extensão de nosso ser, porém, invadir o território do clown é tarefa muito delicada. Ao percorrermos o campo de pesquisa que discorre sobre o trabalho de preparação do clown, nota-se que há algo de doloroso e ao mesmo tempo prazeroso. Kátia Maria Kasper⁸, em sua tese de doutorado, que tem como eixo de pesquisa o clown e suas possibilidades, ao desenvolver uma longa investigação com o LUME Teatro, afirma que o principal no trabalho com o clown é ter prazer em estar em cena, é estar aberto, é ser generoso, é aceitar o jogo (KASPER, 2004, p. 2). Para chegar até esta abertura, Mauro Zanatta, ainda acrescentaria, que o indivíduo deve se dispor a fazer escolhas e deixar de lado tudo que não é necessário à vida, tudo o que não é proveniente de seu natural, todos os excessos que foram impostos pela sociedade e deixar o canal livre, canal este pelo qual passarão todos os impulsos, antes adormecidos ou bloqueados, percorrendo o corpo inteiro até vir à tona para estabelecer um novo jogo, uma nova brincadeira.

Corpo capaz de afetar-se também pelas forças da sua época e do momento preciso em que atua. A iniciação clownesca torna-se uma experiência de devir-outro, aprendendo a afetar e ser afetado, envolvendo uma atitude de escuta do mundo com o corpo todo, um estado de alerta e ao mesmo tempo de grande entrega e disponibilidade. (...) trata-se das ressonâncias dos encontros (KASPER, 2009, p. 206).

O treinamento de preparação corporal na maioria dos estudos acerca do clown tem como objetivo este desvincular-se do que não faz mais parte do “eu” natural. O fundamental desta preparação é estabelecer, antes da comunicação exterior, o contato interior, descobrir “quem eu sou?”. A partir de então está estabelecida uma das contribuições que o clown pode oferecer ao ator, pois passando por este processo, este ver-se-á livre de excessos, muito comuns, antes mesmo de chegar a construir um personagem.

Além deste tipo de contato interno, há ainda, a comunicação que o próprio teatro estabelece – o teatro enquanto representação – onde há uma troca entre pessoas – umas que pretendem compartilhar algo (artistas) e aquelas que estão dispostas a partilhar deste momento (espectadores). A definição de *Teatro Morto* tão discutida por Peter Brook (1970) é embasada

⁸Autora de *Experimentações clownescas*: os palhaços e criações de possibilidade de vida, Kasper é Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente leciona no Departamento de Teoria e Prática de Ensino, na Universidade Federal do Paraná.

exatamente nesta falta de comunicação persistente nos teatros contemporâneos; a busca incessante de remontar obras antigas de grande sucesso cai neste tipo de teatro por se fixar em um ponto que não é o principal (a montagem glamourosa, original, tradicional), omitindo um de seus elementos específicos: a comunicação. Em suma, o ator está sempre jogando, tendo ou não consciência disso e é preciso que ele esteja preparado.

A proposta desta pesquisa é, portanto, procurar nas informações adquiridas pela experimentação prática, bem como nas referências utilizadas, um parâmetro de concretização do que chamamos de arte clownesca, não para tentar estabelecer uma verdade absoluta, mas para contribuir com a pesquisa sobre o tema no ambiente acadêmico.

A partir de uma metodologia no formato dialético (processo/transformação) e com finalidade exploratória, explicativa e metodológica, a pesquisa baseia-se em dois meios: bibliográfica, por procurar nestes materiais um suporte para a fundamentação teórica do objeto pesquisado; e participante, tendo em vista que somos também investigados, como observadores e/ou participantes das oficinas já mencionadas como meio de pesquisa, sendo a mais importante fonte para o desenvolvimento deste artigo. A coleta de dados do registro dos trabalhos baseou-se nos seguintes referenciais: anotações, documentários, filmes, livros, vídeos, observação, fotografias e/ou filmagens das oficinas. O cronograma das atividades de pesquisa foi calcado na estrutura subsequente: numa primeira etapa (março) aconteceu a revisão bibliográfica (leitura e interpretação dos textos relacionados ao tema proposto) e, em seguida, organizamos a leitura de obras selecionadas a partir da revisão entre abril e junho. Posteriormente, demos início à análise dos materiais coletados nas oficinas que realizamos, até setembro, quando iniciamos a elaboração do projeto de pesquisa e, conseqüentemente a elaboração do presente artigo científico.

O CLOWN

Necessitamos construir um palhaço que fale aos
nossos dias de hoje, não só uma coleção de
gags, mas um arquétipo que revele
a essência do performer/ator.
Sue Morrison

Nesta pesquisa, decidimos extrapolar a questão das nomenclaturas clown e palhaço como sendo distintas. Sabemos que, em momento específico na história do teatro, houve um embate no intuito de dissociar estas terminologias e seus conceitos, justamente pelo fato da figura do palhaço adentrar a cena teatral, num momento em que o circo estava no auge de sua desvalorização.

Palhaço vem do italiano paglia (palha), material usado no revestimento de colchões. Isto porque a primitiva roupa deste cômico era feita do mesmo pano dos colchões: um tecido grosso e listrado e afogada nas partes mais salientes do corpo, fazendo de quem a vestia um verdadeiro “colchão” ambulante, protegendo-o de suas constantes quedas. Assim, o palhaço é hoje um tipo que tenta fazer graça e divertir seu público por meio de suas extravagâncias; ao passo que o clown tenta ser sincero e honesto consigo mesmo (BURNIER, 2009, p. 205).

Esta distinção, no entanto, não se faz relevante para as discussões que proporemos nesta pesquisa. Pelo contrário, tendo em vista os atuais “borrões” entre as fronteiras destes conceitos, essa indistinção faz-se, até mesmo, necessária. Apesar de contarem com a pesquisa precursora de Luís Otávio Burnier, que se utilizava da palavra ‘clown’, os atores do LUME Teatro⁹, hoje em dia, adotam tanto a palavra ‘clown’ quanto ‘palhaço’ para se referirem a este ser com capacidade de incluir o público no seu mundo próprio, com suas lógicas não-convencionais e com sua potência política e transformadora.

O clown não é um personagem, não tem forma fixa, transforma-se como fazemos na infância, de forma ampla e única: faz-se independente de uma caracterização estabelecida. Como o próprio Ricardo Puccetti afirma na condução de suas oficinas, no mundo do clown não há certo

⁹ Com coordenação de Carlos Simioni, o LUME (Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão) possui um elenco fixo com sete atores. São eles: Ana Cristina Colla, Carlos Simioni, Jesser de Souza, Naomi Silman, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini e Ricardo Puccetti.

e errado, estamos sempre num constante processo de tentativa e erro, numa multiplicidade de potências.¹⁰

O Clown ou o palhaço tem suas raízes na baixa comédia grega e romana, com seus tipos característicos, e nas apresentações da *commedia dell'arte*. Nas festividades religiosas e nas apresentações populares da Antigüidade, havia uma alternância entre o solene e o grotesco. Esse é um fato comum a povos distintos: dos gregos até os aborígenes da Nova Guiné, passando pelos europeus da Idade Média ou pelos lamaístas do Tibete (RUIZ, 1987, p. 15).

No entanto, é de suma importância ressaltar que o surgimento do palhaço não se encontra somente em um momento específico da história. Alguns estudiosos acreditam que esta figura tenha nascido adjacente à vontade do homem de se comunicar. A autora Alice Viveiros de Castro, em sua obra intitulada *O elogio da bobagem*, imagina que o clown possa ter surgido num tempo longínquo da história, em uma noite qualquer, ao redor de uma fogueira, quando, em uma conversa descontraída, um dos homens revive alguns momentos da grande caçada do dia, imitando de modo, exageradamente cômico, algumas características amedrontadas de um de seus companheiros, provocando em quem assistia um prazer de rir da vergonha alheia, “de rir de si mesmo ao rir dos outros” (CASTRO, 2005, p. 12).

Assim, diante do que se tem, de fato, documentado acerca do nascimento do clown, sabe-se que o clown vai se consolidando e sobrevivendo até os dias atuais, passando por inúmeras situações históricas, desde os primórdios da raça humana até a participação em festanças nos palácios da realeza, perpassando o surgimento e ultrapassando a decadência do circo, embutindo-se nos personagens nas inúmeras gerações da *commedia dell'arte*, tornando-se presente em guerras, visitando hospitais, enfim, quebrando barreiras e resistindo para chegar ao que conhecemos hoje, tornando-se alvo de pesquisa e admiração de milhares de pessoas no mundo inteiro.

Percorrendo esta breve contextualização, cabe então dizer que de todas as certezas que se tem neste mundo clownesco, ao ser iniciada a arte do clown, nenhum bobo, nenhuma forma mais antiga de palhaço, poderia imaginar o respeito e a abrangência que este trabalho iria conquistar na

¹⁰ Um exemplo de autenticidade do fazer clown é Leo Bassi. Radicado na Espanha e com uma família de tradições circenses, Bassi busca subverter a forma de ser palhaço através das mudanças do mundo contemporâneo. Levando o público a uma intensidade de emoções, é considerado uma espécie de “palhaço terrorista”.

contemporaneidade e é justamente esse aspecto que discutiremos nesta pesquisa, enfocando especialmente, as contribuições do trabalho de clown na formação de um artista cênico.

Conta um mito grego que Deméter, a deusa da terra fértil, do plantio e da colheita, tem sua filha Perséfone raptada. Deméter então sai do Olimpo em busca da filha. Passado um longo tempo de procura, seu desespero de mãe vai aumentando de forma que ela pára de sorrir e sua infelicidade deixa a terra infértil, provocando a escassez dos alimentos, para desespero da população. No longo caminho em que já estava a percorrer, Deméter encontra a serva Jamba que, sabendo dos últimos acontecimentos faz um gesto obsceno provocando assim o sorriso da deusa das plantações. A partir deste riso, as plantas voltam a florescer e o plantio e a colheita retornam ao seu curso normalmente.

Constata-se então que o riso é intrinsecamente uma manifestação tão antiga quanto ritualística¹¹, é um acontecimento que traz a vitória contra o medo, é como o oxigênio, sem o qual não podemos viver. Durante anos rimos, abrindo caminhos, talvez antes fechados dentro de nós e o clown é um grande mediador deste fenômeno exclusivamente humano. Quem sabe esteja no riso a eloquência que surge do nosso encontro, enquanto platéia, metaforicamente falando, do plantio e da colheita que o clown vem a propor. Encontro este que antes da disseminação que o clown atingiu através dos meios de comunicação, restringia-se a apenas uma pequena parte da população.

No século XX, observa-se então o auge que alcançaram os meios de comunicação de massa, propagando todo o tipo de informação, desde as mais trágicas até as mais cômicas. Com isso, a figura do clown vai, de certa forma, se popularizando, tornando-se mais conhecida. Portanto, o trabalho do palhaço que hoje acontece de múltiplas maneiras, seja no palco, na televisão, nos cursos, nos cabarés, nas ruas, ganhou um espaço colossal, que pode ser reprisado em qualquer época. Charles Chaplin, Oscarito, Mazzaropi, Grande Otelo, foram todos imortalizados pela televisão. O riso, então, além de antigo e ritualístico, ganhou, de certa forma, a imortalidade.

¹¹ Compreendemos ritual como sendo um evento formalizado, estereotipado e suscetível à análise devido seu recorte em relação a sua característica nativa. Segundo Mariza Gomes e Souza Peirano, a linha antropológica contemporânea diz que os rituais não são executados apenas dentro do domínio político-religioso, mas também no dia-a-dia das pessoas, como, por exemplo, quando acordamos, cumprimentamos alguém, nos encontramos num bar etc. Apesar da definição do que é ritual não ser fixa, as características comuns a eles são a estrutura definida, a repetitividade e a profusão de valores culturais vigentes (PEIRANO, 2002, p. 9).

O CLOWN NA FORMAÇÃO DO ARTISTA CÊNICO

A criação é, antes de mais nada, a plena concentração
de toda a natureza espiritual e física.

Constantin Stanislavski

O LUME Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP¹², dedica-se há 20 anos a estudar o ofício do clown. Para Ricardo Puccetti, em relato que realizou ao término de seu workshop de aprofundamento, instrumento de referência para esta pesquisa, o clown está presente em todos os trabalhos dos atores que pertencem ao LUME. Para ele, independente de pesquisa ou estética, cada um, no seu trabalho, leva um elemento decisivo na característica do ser clown: o olhar¹³. É como se, mesmo naqueles trabalhos cujo foco não é a comicidade, o ator revelasse uma teatralidade a partir do seu próprio eu, dessa busca incessante pela relação com o público, tornando o espectador não apenas participante da ação, mas essencial a ela.

O jogo entre clown e público é o que pressupõe a própria condição de palhaço, sua ação mobilizada por cada indivíduo do público. Sua vivência dispõe-se por sua revelação à platéia, por experimentar esta relação não pela ação preestabelecida, mas pelo impulso decorrente de cada momento, mesmo quando utiliza todo seu repertório, tornando o movimento orgânico, real e presente.

O palhaço é um conjunto de impulsos vivos e pulsantes prontos a se transformarem em ação no espaço e no tempo. Estes impulsos se concretizam e se manifestam sempre obedecendo a três parâmetros: a lógica do palhaço, entendida como a maneira dele “pensar” (o agir e reagir com seu corpo); a interação com cada indivíduo do público e o jogo estabelecido entre palhaço e público (LUME Teatro, 2009).

Ao focar o clown como uma possível referência de formação, é importante compreender que conceito atribuímos à formação. Ao contrário do que a própria palavra evidencia, não atribuímos ao termo “formação” o sentido de constituir uma forma. Tudo o que experienciamos,

¹² Fundado em 1985 como um centro de pesquisa da arte de ator ligado à Universidade Estadual de Campinas, o grupo busca a construção de um modo próprio de pensar e fazer teatro.

¹³ O clown suíço Daniele Finzi Pasca, conforme exposição de Ricardo Puccetti em sua demonstração técnica, afirma que a diferença entre o clown e o bufão encontra-se essencialmente no olhar. O grotesco é recorrente em ambos, mas só o olhar revela o jogo próprio do clown.

compomos, é transformado por nós. A formação não é um processo linear, é uma busca de identidade que instiga criatividade num processo de individuação (JOSSO, 2004, p. 46). Assim, quando defendemos a inserção do clown na formação do artista cênico, pretendemos ultrapassar a barreira de uma formação num formato pura e simplesmente curricular, pela formalidade de um contato com uma linguagem inovadora. O mais importante é que experimentando o clown, todo e qualquer artista cênico consiga perceber alterações significativas nas percepções de si mesmo, daquilo que está nele, mas que constantemente é condenado, ignorado e dispensável à preparação de um ator: um desvendamento de si mesmo.

O desvendamento ao qual estamos nos referindo é algo que podemos perceber como recorrente em todas as oficinas que experienciamos como meio de estudo para esta pesquisa. Conceitos como público, ponto fixo, energia, olhar, presença, corpo, foco, percepção, tentativa e erro, fracasso, impulso, risco, crença, entradas e saídas, triangulação, gag, repetiram-se em todas nossas experiências¹⁴, o que nos faz refletir que o clown enquanto uma linguagem cênica, faz-se através de técnicas elaboradas por diferentes encaminhamentos, que mantêm, no entanto, uma regularidade de características que o compõem. Optamos assim, não pela descrição detalhada de fatos ocorridos durante nossas observações e participações nas oficinas referenciadas nesta pesquisa para não a limitarmos a um mero diário de anotações, algo dispensável para a abordagem aqui iniciada. Esta opção ocorreu por dois motivos basilares: primeiro, pela própria limitação de espaço dada a um trabalho científico neste molde e segundo, por considerarmos que nossas experiências em clown estejam impregnadas na pesquisa como um todo, em nossas considerações, de forma inerente.

Ser um clown significa ter vivenciado um processo particular, também difícil e doloroso que imprimi-lhe uma identidade e que o faz sentir-se como um membro de uma mesma família. Um clown, quando olha nos olhos de outro, encontra algo que também lhe pertence, que os une, que constitui uma cultura comum entre eles e que somente um outro clown sabe o que é. Neste sentido, podemos falar de uma família de clowns (BURNIER, 2009, p. 209-210).

¹⁴ Segundo Jorge Larrosa Bondía, experiência é aquilo que nos passa. Desta forma, para ele, o sujeito da experiência “seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos” (LARROSA, 2002, p. 24).

Para atingir um estado de clown, o artista cênico deve, primeiramente, ser exposto a um estado extremo de constrangimento, cujo processo inicial se dá pela exibição do ridículo e da ingenuidade, num estágio de desnudamento. Desnudamento este que muito se aproxima da proposta do trabalho de ator grotowskiana, cujo enfoque nega os truques e transformações mecânicas do palco ilusionista.

O ator passa a ser o seu próprio personagem, e a representação não é mais a simulação, quer realista ou estilizada, de uma ação, mas um ato que o ator cumpre, e cuja essência ele tira do mais profundo de si mesmo. Ato de *desvendamento*, diz Grotowski, baseado num esforço de total sinceridade, que exige do indivíduo a aceitação de uma renúncia a todas as máscaras, mesmo às mais íntimas e necessárias ao seu equilíbrio psíquico (ROUBINE, 1998, p. 192).

Segundo Castro (2005, p. 206), o circo provavelmente tenha sido o último seguimento da arte a prestar-se à educação formal. No século XIX, momento da institucionalização da formação do artista, diante de um processo de organização do conhecimento, o circo foi tratado como mero entretenimento, pelo fato de não se conseguir extrair dele uma mensagem moralizante, o que não era interessante às aspirações da elite, ao contrário do teatro, cujos mecanismos, em seu auge no século XVIII, prezavam pela soberania dos valores morais.

Nada disso podia ser aplicado a um bando de ciganos e saltimbancos que engoliam fogo, dançavam em cordas balançantes, exibiam-se em equilíbrio sobre cavalinhos, davam saltos, cabriolas e diziam besteiras e bobagens fazendo rir a patuléia (CASTRO, 2005, p. 207).

É intrigante o quanto este pensamento através da relação entre o teatro e o circo sofreu fortes alterações no século XX: com um estilo de atuação voltado para o circo e o teatro de variedades, a busca de um intérprete flexível foi a máxima deste período. Encenadores como Jacques Coupeau¹⁵, por exemplo, vão buscar naqueles artistas aquilo que não conseguiam formar em suas escolas. Estes artistas eram dotados de recursos, tais como “adestramento corporal impiedoso, presteza de inventar na hora e desperto, público difícil de satisfazer sem outros recursos”, ou seja, dispunham apenas de si mesmos (ASLAN, 2003, p. 134).

¹⁵ Teatrólogo francês que inovou no sentido de reduzir o cenário ao que era indispensável à ação, eliminando o que poderia ser uma barreira entre atores e público.

O que ocorre, muitas vezes, num ambiente acadêmico, é um certo olhar avesso ao que compõe o caricato, o ridículo, o espontâneo, como uma categoria de arte menor, menosprezada. Esse tipo de postura faz com que uma graduação na área da Arte torne-se frágil ao propor uma aula que transmita uma informação ou técnica de análise. Quando Gilles Deleuze afirma que uma aula permite que se coloque uma *matéria em movimento*, deixa claro também que o professor precisa ter desprendimento ao exigir atenção exaustiva do aluno. O professor deveria auxiliar seu aluno a não sentir necessidade de uma “escola de pensamento” e, tampouco, impô-la, para que assim pudesse ele permitir novos encontros e deixar seu pensamento em movimento. Como Peter Pál Pelbart (2005), transpôs do pensamento de Deleuze, claramente, “uma escola é todo o contrário de um movimento. Uma escola tem chefes, gerentes, administradores, juízes, tribunal, exclusões etc. Um movimento tem derivas, bifurcações, linhas de fuga” (PELBART, 2005, p. 10).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há uma idade em que se ensina o que se sabe;
mas vem em seguida outra, em que se ensina
o que não se sabe: isso se chama *pesquisar*.

Roland Barthes (2004)

Percebemos diante da síntese de nossa pesquisa, algo um tanto doloroso, quanto a própria vivência do clown, de que existem diversos agravantes no processo de valorização do clown na formação do artista cênico, principalmente no que concerne o ambiente acadêmico. O preconceito que ronda a academia diante da linguagem do clown está relacionado com o fato de a pesquisa nesta área ainda ser bastante recente e o desconhecimento de suas técnicas e experiências, causam uma desconfortante ignorância em relação a este *estado em movimento*.

Ao mesmo tempo em que acreditamos na expansão das pesquisas no âmbito desta linguagem, compartilhamos também da opinião de que seja melhor que o clown, enquanto “conteúdo”, não seja trabalhado enquanto não tivermos um corpo docente capacitado a desenvolver um trabalho prático de pesquisa nas instituições de ensino. Para não incorrerem num trabalho negligente, é importante que os professores que pretendam lecionar algo relacionado ao clown estejam dispostos a aprofundar estudos que valorizem a área, dissolvendo

superficialidades que, porventura, podem facilmente ocorrer em trabalhos deste seguimento, subvertendo o próprio cerne desta experiência.

Com esta pesquisa, esperamos ter contribuído com este processo de “quebra de barreiras” necessário para combater o preconceito que sempre rondou a estrutura acadêmica. Apesar de sabermos da iniciativa de algumas universidades em inserir a prática clownesca como atividade de ensino, ainda existe certa resistência na valorização de estéticas relacionadas à comicidade, como dissemos anteriormente. Estamos instigados a investir na continuidade de pesquisas relevantes ao conhecimento do clown, da mesma forma que acreditamos, enquanto artistas, na prática de um estado orgânico, de uma lógica própria e de uma relação com aquilo que nos cerca. Como bem disse Deleuze, em sua entrevista a Claire Parnet, transcrita muito bem por Pelbart, “não lhe importa a cultura, muito menos a erudição, mas estar à espreita dos encontros, com uma idéia, com uma obra, com uma cor” (PELBART, 2005, p. 10).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. Trad. Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Trad. Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Vozes, 1970.

BURNIER, Luis Otavio. *A arte de ator: da técnica a representação*. 2. ed. Campinas, SP: Unicamp, 2009.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

JOSSO, Marie-Christine. *Experiências de vida e formação*. Trad. José Claudino e Júlia Ferreira. São Paulo: Cortez, 2004.

KASPER, Kátia Maria. *Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*. 412 f. Tese (Doutorado em Educação, Sociedade, Política e Cultura) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

KASPER, Kátia Maria. Experimentar, dever, contagiar: o que pode um corpo?. *Pro-Posições* [online]. 2009, vol. 20, n. 3, pp. 119-213.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO DE CAMPINAS, 1., 2001, Campinas. *Revista Brasileira de Educação*. Campinas: UNICAMP, 2002, p. 20-28.

LUME Teatro. *Qual é a graça?* Curitiba, 2009. Programa de espetáculo teatral.

PEIRANO, Mariza Gomes e Souza. Rituais como estratégia analítica e abordagem etnográfica. In: _____. *O Dito e o Feito*. Ensaios de Antropologia dos Rituais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 7-14.

PELBART, Peter Pál. Deleuze e a educação. In: ABRAMOWICZ, Anete; SILVÉRIO, Valter Roberto. (Org.). *Afirmando diferenças*. Campinas: Papyrus, 2005, p. 9-11.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo: as origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: INACEN, MINC, 1987.

ANEXO 1



Figura 1 – *Laboratório de clown e improvisação cômica*. Curitiba. 2007.

ANEXO 2



Figura 2 – *O palhaço e o sentido cômico do corpo.* Saída de clowns. Campinas. 2008.

ANEXO 3



Figura 3 – *O universo do clown*. Curitiba.2009.

ANEXO 4



Figura 4 – *O ator performer*. Curitiba. 2009.

ANEXO 5



Figura 5 – *O palhaço e o sentido cômico do corpo. Aprofundamento. Curitiba. 2009.*

ANEXO 6



Figura 6 – *A.A. Atormentados Anônimos*. Lady Murphy (Eevee Bianchi). Curitiba. 2009.

ANEXO 7

Figura 7 – *Palhaça Nina* (Suzanne Martins). Manaus. 2004

ANEXO 8



Figura 8 – *FERA Com Ciência*. Pinhais. 2009.

ANEXO 9



Figura 9 – *El Bassibus*. Léo Bassi. Barcelona. 2008.

ANEXO 10



Figura 10 – *Cravo, Lírio e Rosa*. Palhaço Teotônio (Ricardo Puccetti). São José dos Campos. 2009.