



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Artes

ANA ELVIRA WUO

CLOWN: "DESFORMA", RITO DE INICIAÇÃO E PASSAGEM

CAMPINAS

2016

ANA ELVIRA WUO

CLOWN: “DESFORMA”, RITO DE INICIAÇÃO E PASSAGEM

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Artes da Cena, na Área de Teatro, Dança e Performance.

Orientadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DATESE DEFENDIDA PELA ALUNA ANA ELVIRA WUO, E ORIENTADA
PELA PROFA. DRA. SUZI FRANKL SPERBER

CAMPINAS

2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

W962c Wuo, Ana Elvira, 1964-
Clown : "desforma", rito de iniciação e passagem / Ana Elvira Wuo. –
Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Suzi Frankl Sperber.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Palhaços. 2. Cômico. 3. Atores. 4. Teatro. 5. Teatro - Técnica. 6. Ritos de iniciação. I. Sperber, Suzi Frankl, 1939-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Clown : "disassembly", rite of initiation and passage

Palavras-chave em inglês:

Clowns

Comic, The

Actors

Theater

Theater - Technique

Initiation rites

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Doutora em Artes da Cena

Banca examinadora:

Suzi Frankl Sperber [Orientador]

Adilson Nascimento de Jesus

Raquel Scotti Hirson

Rúbia Cristina Cruz

Marco Antonio dos Anjos

Data de defesa: 13-12-2016

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

ANA ELVIRA WUO

ORIENTADOR(A): PROFA. DRA. SUZI FRANKL SPERBER

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. SUZI FRANKL SPERBER
2. PROF(A). DR(A). ADILSON NASCIMENTO DE JESUS
3. PROF(A). DR(A). RAQUEL SCOTTI HIRSON
4. PROF(A). DR(A). RÚBIA CRISTINA CRUZ
5. PROF(Aj. DR(A). MARCO ANTONIO DOS ANJOS

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena na área de concentração Teatro, Dança e Performance do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 13.12.2016

DEDICATÓRIA

Aos ridentes aprendizes, transgressores, humanos palhaços em travessia ritual ao território da comicidade.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP;

A Universidade Federal de Uberlândia-UFU;

À Banca de qualificação e de defesa pela preciosa leitura e contribuições;

À Suzi Sperber pela fraterna orientação;

Ao Adilson pela colaboração da construção de um pensamento em ação;

Aos mestres que me apresentaram a comicidade: Burnier, Ricardo e Simioni;

Ao LUME pela oportunidade de tornar-me uma atriz-palhaça-pesquisadora;

Aos colegas e professores da pós-graduação em Artes da Cena na partilha de estudos;

Ao meus pais, ao companheiro Luciano e ao meu filho Lucas pelo apoio, compreensão, amor e afeto durante a jornada.

RESUMO

O presente estudo tece apontamentos da iniciação clownesca por meio de tramas experimentais aviadas em momentos distintos, as quais culminaram no processo ritual da travessia do ator ao território da comicidade. Cruzamentos na teorização de Bergson, de Burnier, de Lecoq, de Propp, de Jung, de Eliade entre outros alinhavam pontos subjetivos, entrecruzando teoria e práxis, estabelecendo conexões simbólicas e transgressoras. Nesse contexto, atribuições de noções preambulares *clownescas* ao trabalho do ator definem facetas cômicas variadas e ridentes. Descreveram-se e sistematizaram-se relações do ritual de iniciação e do processo criativo de *clowns* no curso “Aprendiz de clown”. O estudo compreendeu os desdobramentos e as influências da linha de pesquisa acerca do *clown* pessoal, tendo como ponto de partida a observação dos neófitos no rito de iniciação, a iniciadora, o *clown* retornando aos mestres e suas influências pedagógicas. A pesquisa contou ainda com a elaboração de questões que entram em cena como um conjunto interlocutor de composição da base do aprendizado. Para tanto, evidenciou-se a necessidade de elucidar ao iniciado um princípio, o qual se denominou “desforma” (este, um neologismo), noção mobilizadora e flexível em relação à percepção de outras lógicas de conhecimento que alia a “lógica palhacesca” da comicidade e do risível; que também conduz a experimentação dos estados de esvaziamento, do escape de formas prontamente elaboradas; finalmente, que instaura a inventividade sobre os problemas, distanciando-se dos esquemas do pensamento intelectual de resoluções de problemas. Contrariamente à lógica de raciocínio para solucionar e acertar, a “desforma” propõe a quebra do lacre da lógica concreta por meio de aventuras em caminhos não convencionais, nos quais o erro, o fracasso e a ausência de inteligência são princípios norteadores que mobilizam a percepção de si; são princípios que possibilitam a desconstrução da lógica concreta do cotidiano propondo um esvaziamento do sujeito em face a essa lógica, tendo como base o significado do fenômeno cômico proposto por Bergson, trazendo uma quebra do lacre das convenções sociais. A elaboração teórica, precedendo a prática, abordou as relações simbólicas, psicológicas e pedagógicas envolvidas no processo criativo dos *clowns*.

Palavras-chave: **Clown. Comicidade. Ator. Iniciação. Rito de passagem.**

ABSTRACT

This work presents notes of clown initiation through experimental plots dispensed at different times, which have culminated in the ritual process of an actor crossing the comicality territory. Crossings in the theory of authors such as Bergson, Burnier, Lecoq, Propp, Jung, Eliade and others tie subjective points, crisscrossing theory and praxis, establishing symbolic and transgressive connections. In such a context, assignments of preliminary clown notions to the actor's work define varied comic and risible facets. Relations of the initiation ritual as well as the creative process of clowns were described and systematized at the course "Aprendiz de clown" ("Clown's apprentice"). The study shows the consequences and influences of the line of research on personal clown, beginning with the observation of the neophytes at the initiation ritual, the initiator and clown returning to masters and their pedagogical influences. The research also has devised approaches which maintain dialogue with the learning bases. For this purpose, there was a need to elucidate a principle for initiate, which was called "desforma" (a neologism), a inspiring and flexible notion with respect to the perception of other logic of knowledge that combines the "clownish logic" of the comicalness and the laughable; also, that drives the experiment of the condition of the self-emptying, the escape from forms previously elaborated; and finally, that establishes the inventiveness with respect to the problems, keeping distance from schemes of problem-solving intellectual thinking. Contrary to the logic of problem-solving oriented knowledge, "desforma" proposes breaking the rules of the logic of reality by venturing along unconventional paths, in which mistakes, failures and the absence of intelligence are the guiding principles that mobilize the perception of the self; in other words, these are principles that allow the disruption of the logic of concrete reality proposing the individual self-emptying in face of this logic, based on the meaning of comical phenomenon suggested by Bergson, which results in a breaking of social rules. The theoretical elaboration, preceding the practical one, has addressed the symbolic, psychologic and pedagogic relations inside clown's creative process.

Keywords: **Clown. Comic. Actor. Initiation. Passage ritual.**



Foto Ilustrativa: Palhaça Caixinha

Quanto aos disfarces criados pelos humanos para fazer rir, na concepção de Bergson (1983), o nariz vermelho do palhaço é um deles. Segundo o autor, não é o disfarce material que suscita o riso, mas a imaterialidade do disfarce transferida à matéria... Por meio disso, percebo-me em disfarce de Ana Wuo, uma palhaça disfarçada de gente... Pura doutrina da imaginação...

SUMÁRIO

1	Introdução.....	15
1.1	Relação.....	21
1.2	A comicidade pública.....	23
1.3	O “erro” criativo.....	24
1.4	Sobre o processo.....	27
2	Perguntas em Cena.....	30
2.1	Quando as perguntas entram em cena.....	30
2.2	Um percurso pessoal.....	32
2.3	Iniciações.....	35
3	No silêncio das coisas.....	39
3.1	Ainda preciso dizer... ..	39
3.1.1	As possibilidades.....	39
3.1.2	Desdobrando o aprendizado.....	40
3.2	Procedimento em práxis.....	42
3.2.1	Processo.....	42
3.2.2	Processologia.....	42
3.2.3	A pesquisa.....	42
4	Dos Desdobramentos.....	47
4.1	Sonho e aprendizado.....	47
4.2	O encontro com o clownesco.....	48
4.3	O que parece suscitar...?.....	48
4.4	Em família.....	49
4.5	Os mestres e a iniciação.....	52
4.6	O primeiro curso.....	56
5	Um Movimento Clownesco.....	61
5.1	Lecoq.....	61
5.1.1	Encontrando o próprio <i>clown</i>	61

5.1.2	Como ensinar uma pessoa a provocar o riso no público.....	62
5.2	O convite.....	64
5.3	A proposta de Lecoq.....	67
5.4	A influência do LUME	71
5.5	Aprendendo a fracassar.....	72
5.6	Proposições clownescas	73
5.7	O ponto de vista técnico	74
5.8	Ensine-me a fazer o outro rir	77
5.9	<i>How symbolic!:</i> passagem da educação física ao teatro	80
5.9.1	O laboratório para o estudo do movimento	81
5.9.2	As máscaras de Lecoq	84
5.9.3	A transmissão e os desdobramentos do conhecimento	85
5.10	O <i>clown</i> de cada um	87
5.11	“Desformar” o <i>clown</i> , criar um <i>clown</i>	93
5.12	Procedimentos.....	98
5.13	Aventura	99
6	Aprendiz de <i>clown</i>, o processo.....	101
6.1	O aprendiz de seu próprio <i>clown</i>	101
6.1.1	Um olhar, uma voz	106
6.1.2	Um processo em fluxo.....	107
6.1.3	Dos participantes.....	108
6.1.4	Constelação imaginária.....	108
6.1.5	Os meios	108
6.1.6	Aquecimento	110
6.1.7	Contagem regressiva e o fantasma.....	111
6.2	Preliminares.....	113
6.2.1	Tudo olha para você e você olha para tudo	113
6.2.2	Coreografia com ação simples	113
6.2.3	Fabricantes.....	115
6.2.4	Coluna vertebral	117
6.2.5	O espiral ou tampa da garrafa.....	118
6.2.6	Triangulação.....	120

6.3	Incorporando jogos e brincadeiras.....	120
6.3.1	Dança inusitada das cadeiras	120
6.3.2	Dança da vassoura	121
6.3.3	Brincadeira de criar vida e promover disfunção dos objetos	122
6.3.4	Parque de diversões	123
6.3.5	Travessia da corda bamba.....	126
6.4	“Desforma”, sem forma	128
6.5	Ritos preambulares.....	131
6.6	Visualização da montanha palhaça	136
6.6.1	O dia do nascimento	136
6.6.2	O nome	138
6.7	Complementando a composição do <i>clown</i>	138
6.7.1	Maquiagem	138
6.7.2	Voz.....	139
6.7.3	O traje	139
6.8	Criação de repertório: números, gags ou cenas	140
6.8.1	Primeira mostra	141
6.8.2	Criação musical.....	141
6.9	Complementação da proposta.....	142
6.9.1	Filmes	142
6.9.2	Imagens	143
6.10	Espaço para apreciação interna e externa	143
6.10.1	Participação de outros <i>clowns</i>	143
6.10.2	Referencial teórico	143
6.10.3	<i>Allegro</i> , um ensaio de espetáculo	144
6.10.4	O espetáculo final.....	145
6.10.5	Questionário.....	145
6.10.6	Registro das imagens.....	145
6.10.7	Observação prospectiva em primeira pessoa	146
7	Rito de Iniciação: Relações Simbólicas, territórios de passagem.....	147
7.1	Proposta	147
7.2	Máscara.....	147
7.3	A linguagem simbólica	150

7.4 Rito de Iniciação	151
7.5 Burnier e a iniciação de <i>clown</i>	151
7.6 A iniciação de um aprendiz de <i>clown</i>	153
7.6.1 O iniciador, mestre de passagem.....	154
7.6.2 Revelação e transformação.....	155
7.6.3 As imagens do processo de criação.....	155
7.6.4 Aprendizado	167
7.6.5 Percebendo a criatura <i>clown</i>	169
7.6.6 A cerimônia pública	170
7.6.7 Corajosos criadores de seus próprios <i>clowns</i>	171
7.6.7.1 Do coração e da coragem.....	172
8 Da Sombra à Luz	175
8.1 A Cena Final	175
8.2 A passagem.....	176
8.2.1 O Rito de passagem.....	177
8.3 A integração cômica	178
8.3.1 O anseio criativo.....	180
8.3.2 O processo de individuação	184
8.3.3 Sombra.....	185
8.3.3.1 A sombra coletiva	188
8.3.3.2 O bobo de si mesmo	189
8.3.3.3 Prova de coragem	191
8.3.3.4 Cavernas de nosso ser.....	192
9 Considerações Processológicas	200
9.1 Dos cursos ministrados.....	202
Referências	209
Apêndice 1: “Risos e Lágrimas”	217
- NO CD ARQUIVOS:	
Apêndice 2: Fotos ilustrativas	221
Apêndice 3: Artigo publicado em Seminário de Pós - UNICAMP	251

Apêndice 4: Artigo publicado em Simpósio do LUME	258
Apêndice 5: Artigo publicado em revista internacional	266

CLOWN: “DESFORMA”, RITO DE INICIAÇÃO E PASSAGEM

1 Introdução

As pessoas têm um *clown* interiorizado e este tenta se divertir a qualquer custo. Nesse momento, é bom saber que, mesmo que não haja um nariz vermelho, existem outras maneiras de ele se manifestar. Por isso, quando ele cruzar o seu caminho, será melhor se entregar, sem resistência.

A entrega ao mundo da diversão é extremamente impulsiva e necessária: os seres humanos guardam esse tesouro como parte de um movimento de perpetuação de um conhecimento relacionado à qualidade de vida. Sendo adulto ou criança, tal processo é solução para aliviar a carga de tantos compromissos sérios na vida. É por isso, também, que alguns mestres, com profunda sabedoria, revelam aos discípulos o quão importante e, ao mesmo tempo, simbólico é deixar que a manifestação desse conhecimento venha à tona, por exemplo, quando Baiocchi (1995, p. 47), num de seus trabalhos com o mestre Kazuo Ohno, conta que, numa ocasião, este surpreendeu a todos, dançando uma canção de Julio Iglesias: “Coisas do romântico clown que mora na paisagem interior de Kazuo Ohno. Nós atônitos. O mestre se divertindo como sempre”.

Sendo assim, o *clown* está em qualquer parte: basta querer e ele nos surpreenderá, dando sinal de vida. Foi assim que dei um sinal verde ao *clown* – quando me entreguei a ele, querendo viver uma grande história e estimulando o início da mesma na vida de muitas pessoas.

A palavra *clown* (pronuncia-se “cláun”) apareceu no século XVI. Este vocábulo remete-nos a *colonuns* e *clod*, significando um fazendeiro ou rústico, torpe e, de qualquer maneira, o clown foi sempre campesino (TOWSEN, 1976). Outra origem é na língua celta, designando originalmente um fazendeiro, um campônio, visto pelas pessoas da cidade como um indivíduo desajeitado e engraçado, indicando, num outro momento, aquele que, com artificiosa torpeza, faz o público rir.

Em sua aplicação geral, é um ser cômico que se apresenta e que se comporta de maneira estúpida ou excêntrica; em particular, alguém que se especializa em comédia física. *Clown* traduz-se por palhaço, mas as duas palavras têm origens diferentes. *Palhaço* vem do italiano e se relaciona, geralmente, à feira e

à praça; já o *clown* refere-se ao palco e ao circo. Mas, na linguagem do espetáculo, as duas palavras confluem em essências cômicas.¹ Não precisamos ir tão longe para buscar um exemplo dos sentidos acima, pois, no Brasil, temos o precioso *clown* Mazzaropi, o qual foi pesquisado por Barsalini (2002): “Sempre representando personagem cuja alma se enraíza nos traços culturais mais fundamentais da civilização do país, promovendo a síntese do arcaico² imigrante...”. O *caipira* etimologicamente sugere possível relação com *caipora* e *curupira*³. Na acepção da palavra, é um indivíduo tímido, acanhado, pouco sociável, simplório, geralmente habitante do campo, de pouca instrução e modos pouco refinados. A variação brasileira para *caipira* é *caapora*, *caboclo*, *caburé*, *caiçara*, *cambembe*, *groteiro*, *guasca*, *jeca*, *jeca-tatu*, *macaqueiro*, *roceiro*, *sertanejo*, *sitiano*, *tabaréu*, *tapiocano*, *urumbeba*. Mazzaropi soube muito bem representar essa brasilidade, por meio do personagem Jeca, em seus filmes.

Todos os grandes *clowns* tradicionais do cinema (tais como Chaplin, Keaton e Jacques Tati) influenciaram Mazzaropi. Também nos divertiram Langdon, The Marx Brothers, Harold Lloyd, Jerry Lewis, Martin and Lewis, Woody Allen, Laurel and Hardy, Abbott and Costello e Andy Kaufman, entre outros maravilhosos que nos foram apresentados em matinês no cinema ou nas sessões da tarde em algum momento de nossas vidas.

De alguma forma, essas manifestações estão em contato conosco no cotidiano: pessoas engraçadas que encontramos na rua, no ônibus, no aeroporto, na família, no meio de amigos ou nos meios artísticos. Esse contato basta para identificar os “clowns na vida”, como disse Fellini (1985). Mas esse *clown* torna-se, com o passar do tempo, uma técnica que vem sendo desenvolvida dentro dos espaços artísticos do teatro e do circo. Na rua, nas praças, na escola, nos hospitais, o *clown* torna-se um habitante necessário ao meio. Quanto mais o envoltório social é tensionado, tanto mais os *clowns* aparecem no mundo.

Clown é a pessoa que fracassa (LECOQ, 2001, p. 146), que bagunça sua vez, e, fazendo isso, dá à audiência o senso de superioridade. Através de seu

¹ Consultar o “Dicionário Crítico de Lazer”, verbete *Clown* (WUO,2004).

² O termo “arcaico”, para o autor, refere-se ao tempo dos bandeirantes de formação caipira, época do Brasil-Colônia, sem nenhuma conotação pejorativa.

³ Houaiss, 2002.

fracasso, ele revela sua profunda natureza humana, que nos comove e nos faz rir: é um perdedor feliz⁴.

O *clown* é a poesia em ação (MILLER, 1989). O *clown* é um ser à parte na sociedade, pois sua lógica difere de convenções sociais preestabelecidas. A sua visão de mundo é diferenciada e entende tudo concretamente ao “pé da letra”. É praticamente um outro ser vivendo na mesma sociedade, mas com outra lógica de raciocínio, caracterizado por uma considerável ingenuidade.

Na concepção de Fellini (1986), *clown* representa uma situação de desnível, de inadequação do homem frente à vida. Por meio dele, exorcizamos a nossa impotência, as nossas contradições e, principalmente, a luta ridícula e desproporcional contra os fantasmas de nosso egoísmo, de nossa vaidade e de nossas ilusões.

Dornelles (2003, p. 3) situa o *clown* como “a mistura da arte com a vida, tanto na vida quanto no palco, no entanto esse é um movimento que ‘implode’ com a estabilidade proporcionada pela divisão clara entre vida e representação”.

Ele passa do riso ao choro sem pensar. O que importa é satisfazer as suas necessidades internas, sua vida. Sua satisfação imediata é a de estar sempre alegre, feliz, após tentar solucionar tantos obstáculos e problemas. É como uma criança: chora e esbraveja se não consegue o que quer e vibra de alegria ao conquistar uma coisa muito desejada (WUO, 1999). Fellini disse que as crianças identificam-se com o jeito sofredor do *clown*, que se faz de vítima como um patinho feio ou um cachorro magro. Antes de fazer rir, essa figura trapalhona e desajeitada surge para provocar comoção, sugerir solidariedade. Deve ter uma cara engraçada, mas também desamparada, frágil. Aperta o coração da plateia para depois alargar o riso no rosto de todos.

Puccetti (2002) proferiu que o que existe no *clown* é o momento e, por mais que ele saiba fazer o que vai fazer, no momento do espetáculo, tudo o que faz para as pessoas é o que o diferencia do ator que tem a quarta parede⁵. O *clown* é direto e permite chegar a níveis de revelação e de autenticidade enquanto trabalho e enquanto arte.

⁴ Definição de *clown* feita por Angela de Castro no Curso Arte da Bobagem, em João Pessoa, Paraíba, 2001.

⁵ Parede imaginária que separa o palco da plateia (PAVIS, 1999).

Townsen (1976) lembra que “o clown permite se transmutar em diferentes situações e nas mais variadas formas, já que existem várias formas de ser clown”. Para o autor, o termo *clown* não pode ser definido como único e, sim, como multiplicidade:

Este mundo é tão diversificado como a vida mesma, o herói da nossa história pode ser encontrado numa surpreendente variedade de aparências, do clown da aula (Bologna) ao bobo da corte, do Índio do Pueblo “fazedor de deleites” ao Cheyenne “contrário”, no teatro, no picadeiro e no circo. Todos eles são clowns, no entanto as diferenças entre eles são tão fascinantes como as suas similitudes. Talvez não exista algum ser que pode ser chamado o clown. Existem, em vez disso, só clowns. Certamente, permitir que haja só uma imagem do clown, positiva ou negativa, a prevalecer limitaria necessariamente o nosso desfrute de um fenômeno tão variado...

Acredito que esse mesmo *clown* habitante de meu ser orientou-me a ouvir a voz dos *clowns* iniciados. O estudo do *clown* nesta pesquisa tem um sentido singular e plural ao mesmo tempo. Singular porque revela o significado do que é *clown*, de maneira única, a cada iniciado; plural porque todas as revelações únicas complementam-se, formando um corpo de conhecimento prático-teórico. Essa maneira como concebemos o trabalho poderia ofertar contribuição significativa e particular ao estudo do *clown*, já que sempre recorreremos aos mestres e aos teóricos e a suas respectivas definições como a uma inspiração.

Os participantes da pesquisa, em todos os instantes, propuseram momentos de inspiração ao mostrar o nascimento e a criação do *clown*. Além disso, ajudaram, como disse anteriormente – por meio da voz em palavras, em discursos – a compreender parte da existência da expressão artística clownesca, potencializando a elaboração de conceitos durante o processo e no decorrer do trabalho de modo geral.

Quando dizemos que o *clown* é pessoal e único na prática, deduzimos que, em teoria, toda essa singularidade poderia, de forma consistente e relevante, incluir os depoimentos dos iniciados, visando a concatenar os conteúdos qualitativos dos discursos em teorização da própria pesquisa.

A fala dos iniciados revelou formas de definir o que é *clown* na medida em que praticaram essa definição no corpo-tempo-espço da pesquisa prática.

Abundância⁶ traz uma certa poesia ao ar quando, em relação ao *clown*, revela: “Sou eu... minha escuridão exposta à luz brilhante do sol, refletindo múltiplas cores e revelando a alegria de viver as dificuldades que fazem parte de todos os clowns (os que já se desenvolveram e os que ainda não) do mundo.” Já Cravínia⁷ diz ser uma manifestação de sentimentos essenciais de quem faz o *clown* e entrou em contato com a delicadeza dentro de si mesma. Justo⁸ confirma um outro lado, que é o do “saltimbanco, funâmbulo, bobo da corte”, aquele que tem a qualidade de se desprender dos bens materiais e viver das mais puras e inocentes emoções. Aquele que diz e faz o que pensa, embora radical, profundo e complexo, da mais simples forma, sem distinção de castas sociais, amplia o seu grande poder de persuasão:

Dotado de livres poderes, é instrumento capaz de transformar uma sociedade pela inversão de seus valores, questionando-os ou, ao menos, trazendo à tona a possibilidade de reflexão. Também possui a tarefa de disseminar o amor, o bom humor, a simplicidade e a felicidade, em suma, de disseminar a humanidade. Ser clown é um estado de ser, o mais autêntico.

Shoyu⁹ relaciona o *clown* a um estado de espírito, uma segunda alma, formado a partir de características e qualidades individuais. Na sua definição, acrescenta que, para ser *clown*, uma pessoa não precisa adaptar-se à imagem transmitida ao senso comum porque o *clown* adapta-se ao “seu ser”, ou seja, constitui-se através de qualidades e de defeitos pessoais. Bastos¹⁰ observa um modo de lidar com as fragilidades, expressá-las com naturalidade, deixá-las ser, como uma lente de aumento sobre características humanas:

Consciente do *timing* da cena, ligado no *partner* e no público, experimentar um estado de atenção e entrega, satisfação de estar ligado, batendo juntos os corações; mesmo na imobilidade e no silêncio, no pequeno. Um frágil ser brilhante, desajeitado, desencanado que nem criança quando brinca com prazer, presente no que faz.

Borele¹¹, o *clown* aprendiz, desejou o encontro:

⁶ Aprendiz de *clown*, 2002.

⁷ Aprendiz de *clown*, 2001.

⁸ Aprendiz de *clown*, 2002.

⁹ Aprendiz de *clown*, 2001.

¹⁰ Aprendiz de *clown*, 2001.

¹¹ Aprendiz de *clown*, 2004

Quero encontrar em mim um estado de ser clown; quero ampliar meus horizontes profissionais e pessoais; quero lidar com minhas dificuldades, fragilidades e o desejo de transformar isso em expressão humana através da arte: o prazer de ser criança e a possibilidade de compartilhar isso. O clown mostra recursos para expressar esse estado. Pistas para encontrar esse estado desperto, disponível, prazeroso. Sobre esse estado, apontaria como principais características estar atento a todos os detalhes do ambiente e das pessoas (companheiros de cena ou público), como no exercício de olhar com o nariz; acordar o corpo brincando, a exemplo de quando “escrevemos”, no espaço, diferentes palavras e números com diferentes partes do corpo; conseguir olhar para o público desarmado; expressar com o corpo por inteiro um constante descondicionalismo de formas e expressões (não ter medo do que possa parecer feio ou ridículo); estar entregue ao momento presente.

Bernardes¹² considera o *clown* um observador nato dotado de extrema personalidade, sensibilidade e senso de investigação: é um pesquisador. Está atento às mudanças sociais e, em específico, ao comportamento humano. Para ser educador, é preciso ter essas qualidades, além de poder identificar nas pessoas o quão felizes, tristes, sozinhas, perdidas, inconstantes e amáveis são, entre outros estados de manifestações em que se encontram; para tanto, o *clown* precisa ser empático. E, com o amor inerente ao *clown*, é necessário abrir as portas a uma outra possibilidade de existência, evidenciando, com muito bom humor e paspalhadas, possíveis caminhos a serem traçados.

O *clown* produz valores sociais que desconstroem a seriedade e a lógica estabelecida pela sociedade. Ele é um ser puro, ingênuo, infantil, que não foi contaminado pelos mecanismos da civilização humana, trazendo, dentro de si, o novo, o imprevisível da vida. Ele é, a cada instante, uma folha de papel em branco que vai sendo escrita de forma criativa, poética, alegre e irreverente. Ele nasce a cada minuto conforme os elementos do exterior, os fatos e as pessoas com quem ele se relaciona. É essencialmente o belo, o novo, o imprevisível, a cada instante, nas reflexões de Seichas¹³. Porque, num mundo onde os valores humanos estão em transformação, somos obrigados a sempre observar o que está ao nosso redor. Acabamos, assim, por nos esquecer de “nós”. Mas o *clown* nos convida a sermos “nós”, integralmente, no espaço em que nos encontramos, para expormos o nosso ridículo:

¹² Aprendiz de *clown*, 2002.

¹³ Aprendiz de *clown*, 2002.

Em um curso onde o tempo reservado será somente para se olhar, se observar, estou no lugar certo para tentar ser uma pessoa mais equilibrada e consciente. Estarei me vendo, fazendo de tudo para olharem para mim, para o meu ridículo. E quero expor o meu ridículo sim! Pois não há coisa mais ridícula que se esconder em rótulos e frases feitas da sociedade? Precisamos utilizar essa arte para garantir a minha qualidade de vida e, através do meu ridículo, fazer as pessoas soltarem um sorriso ou uma gargalhada sincera, que fica escondida nesses mesmos labirintos que só o clown consegue ultrapassar¹⁴.

O *clown* é uma lição de vida para as pessoas pelo que representa – o amor, a alegria, a pureza e as coisas boas da vida (Roqueta¹⁵). É a luz, a esperança na verdadeira beleza humana; resgata a criança que foi adulterada (que se tornou adulta). Como forma alquímica, ele é a “pedra filosofal” que transforma o “metal bruto” no mais nobre dos “metais”, como fala Titoca¹⁶. Para Roqueta, não é um personagem e, sim, a essência de cada um trabalhada com simplicidade e emoção: ele é a pessoa, mesmo e com os defeitos exacerbados. Complementa Ganishi¹⁷ que pode ser muito mais profundo que o nosso ridículo: pode ser um estado puro. É a resistência, questionamento inocente de paradigmas que acontece “naturalmente”, disse Olivas¹⁸. Na visão de Jambeiro¹⁹, é uma eterna criança que não tem medo de expor sua vida. O *clown* é magia. O *clown* são todas essas características colocadas junto à arte. É essa mistura o que encanta e o que se relaciona com todas as pessoas ao longo de tantos séculos.

1.1 Relação

O *clown*, para Burnier (2001), deve ser, acima de tudo, poético e “acreditamos que a função de um clown não é apenas fazer rir. Ele precisa tocar o público a partir do lirismo, da delicadeza e da sutileza”; tocar o público só é possível quando o ator busca seu lado mais ingênuo e verdadeiro para construir seu *clown* e expor isso como uma expressão artística. O corpo artístico relaciona-se com o mundo e explora, nessa relação, a vida, ou o ser-no-mundo, no momento em que abre contato com o outro, com aquele que vê e que se relaciona com o *clown*. A

¹⁴ Aprendiz de clown, 2003.

¹⁵ Aprendiz de *clown*, 2002.

¹⁶ Aprendiz de *clown*, 2002.

¹⁷ Aprendiz de *clown*, 2003.

¹⁸ Aprendiz de *clown*, 2004.

¹⁹ Aprendiz de *clown*, 2002.

existência humana revela-se infinitamente múltipla e mutante num modo concreto de existir. A coexistência, por sua vez, precisa ser interpretada como o momento em que um corpo propõe-se e expõe-se a outros corpos, com os quais compõe o mundo interpessoal e comunitário, com os quais se relaciona. A motricidade, a intencionalidade operante clownesca, é a evidência de uma dialética incessante corpo-outro, corpo-mundo, corpo-coisa, em que jorra e em que se atualiza o sentido. Nesse corpo-a-corpo, nesse permanente vai-e-vem, não só se remete para a impossibilidade de traçar, no mundo humano, uma fronteira entre a natureza e a cultura corporal, como também assinala-se que a própria motricidade (característica do corpo próprio) já está prenhe de significação exposta.

Como disse Naragawa²⁰, “apresentar a si mesma” – foi essa a sensação que teve no início do processo. Em situação de apresentação, a aprendiz posiciona-se, sendo, no fundo, um princípio para a consciência de si na abertura de autoexposição. Utiliza a palavra-chave “exposição” como um grande desafio: “Sem saber estávamos indo a uma exposição de nós mesmos, obras de arte não reconhecidas”.

A possibilidade da relação de um corpo público com outro, que Marques²¹ chama de “possibilidade de troca”, foi o que a levou a fazer o trabalho de *clown* pelo “olhar desvendador de uma criança e o constrangimento que vira riso e derrete a máscara de ferro” - é a troca que as pessoas deveriam fazer de vez em quando. Gromis²² observa que estar em contato com o público (ou imaginá-lo presente) o tempo todo é uma descoberta:

Tu cria, produz e o faz para alguém que te vê. Há ação e reação imediata; isto só pude vivenciar trabalhando no clown. O que muitas vezes ocorre é que tu não consegues mais tirar o olho, tu quer este olhar para ti, tu precisa dele. Percebo que o público já não é mais uma banca de jurados. Se o teu olho está vivo e se entrega, creio que comunica, que envolve o outro.

Em geral, poder-se-ia ainda dizer que o mesmo indivíduo que toca outro é também por ele tocado. Assim, é utilizado, manipulado, conhecido e reconhecido pelo outro e para o outro. Quando se está atuando com o *clown* e se estabelece uma relação com o espectador, não se consegue reconhecer quem vê ou quem é

²⁰ Aprendiz de *clown*, 2004.

²¹ Aprendiz de *clown*, 2002.

²² Aprendiz de *clown*, 2000.

visto ou quem atua. A obra acontece na relação. Ambos atuam. Existe um significado relacional: o espectador entrou no espetacular e transformou-se no performer. O *clown* atua para o outro; se essa comunicação não estiver estabelecida, somente o ator será visto e percebido, ele viverá sozinho a sua obra de arte. A técnica de *clown* pressupõe relação com o outro, o público, um objeto, uma flor, um pássaro, uma parede. O *clown* não é para si, só existe para ser nos outros.

O *clown* coloca o espectador na cena. Sem essa relação profunda do outro em mim, não acontece o fenômeno espetacular: o corpo que se coloca como espetáculo de provocar riso, identificado com a plateia. Para o ator que se inicia em *clown* – e não adquire esse tipo de percepção do outro, percepção de seu corpo, olhando o próprio corpo como somente seu – não é possível estabelecer a comunicação com o espectador. O corpo do *clown* pressupõe ser e estar no corpo do outro em forma de riso, uma expressão particular do espetáculo teatral de “minha”, “sua”, “nossa” corporeidade em cena, uma evidência dilatada, sentimento do mundo sujeito-objeto.

1.2 A comicidade pública

A comicidade no corpo de um *performer clown* torna-se pública no corpo do outro, que contempla a exposição do corpo como expressão artística ridícula, cômica. Essa contemplação dissolve o padrão de corpo perfeito, de formas perfeitas, de nossa porção apolínea, ao evidenciar a representação de nossas fragilidades, ao quebrar a rigidez, inventando, mostrando divinamente as intensidades da alegria incessante de nossa porção dionisíaca. Ambas as porções, aliás, apesar de natureza contrária, não poderiam existir uma sem a outra, como diz Pavis (1999); elas se completam no trabalho criador.

A comicidade no corpo deve expressar e atuar fora de si, rir de si. Fora e para o outro, sendo o outro receptor, acontece a comunhão entre ambos. Existe um corpo “desforme”²³ na relação entre ator e espectador que é percebido e vai mexer com o “eu” do outro que está provocando essas sensações.

A partir do momento em que acontece a relação sensorial, o *clown* e sua arte atingem o espectador, por meio do corpo, como um espetáculo cômico que não

²³ Termo relacionado a “desforma”; cf. no Capítulo 6.

age simplesmente pela forma, mas também pela sensação. Adentramos, assim, no princípio (colocar o ator em relação-comunicação com o corpo do outro) de como esse corpo atinge o corpo do outro por vias sutis, acionando os mecanismos de alteração nessa vida. Dessa forma, uma lógica “desforme” entre atores e espectadores, entre “mim” e “eles”, relaciona-se com um “pedaço de mim” dotado de uma “outra lógica de mim”.

A “outra lógica de mim” ri de mim por meio do outro: eu não posso ver o meu corpo, mas posso ver o outro vendo e rindo daquilo que é a minha comicidade corpórea. Não posso ver, mas posso ver pelo outro que vê; sou totalmente cega para me ver, mas o outro ri. Vejo-me por meio do riso do outro, então sei que estou atingindo o outro e ele a mim; ele ri de mim e para mim. Penetro nele e provooco o riso. Por quê? Rir é uma experiência corporal positiva (WUO, 1999).

O corpo é veículo de se expressar no mundo de muitas maneiras com outros corpos em si, com várias lógicas. A máscara do clown veste uma expressão cômica no corpo do aprendiz, propondo uma lógica burlante.

Quando me visto com meu nariz de *clown*, estou implantando uma nova percepção de um corpo que estou exaltando, e tentando me divertir com ele em comunhão com o público.

Clown é máscara que dá corpo ao conhecimento de uma expressão artística esculpida pelo tempo e pela humanidade.

1.3 O “erro” criativo

O *clown* ressurgue no corpo do outro, do espectador, que ri e que demonstra ser afetado por alguma coisa. Nesse contexto, o sentimento provocado e comungado pela ação do primeiro de inspiração e de expiração do ser, de respiração no ser, de ação e de paixão, é pouco discernível. Nessa relação, não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem está certo e quem está errado, o que não significa nada no momento em que o riso “desforma” os conceitos pela aceitação do erro.

Na primeira vez em que vi um *clown* trabalhando, percebi que aquilo que ele fazia parecia ser feito para mim, em mim. Eu me sentia fazendo parte do espetáculo porque, muitas vezes, eu parecia rir de mim, ao ver aquele *clown* cometer erros similares aos que eu cometia inocentemente na vida, em meu

cotidiano os quais, muitas vezes, tentava, erroneamente, esconder. No palco, o *performer clown* transformava os erros em expressão criativa e artística.

Para Simioni (2002)²⁴, a humanidade nega os erros, mas ela tem que aprender a errar; somos falíveis e o *clown* mostra o erro. Seus erros mostram que a humanidade não é perfeita. A humanidade encontra-se em crise porque se encontra em diversas encruzilhadas; depende, por exemplo, do seu desenvolvimento tecnológico-industrial, ao mesmo tempo em que esse desenvolvimento cria situações que podem aniquilar o homem; elimina barreiras comerciais no meio virtual ao mesmo tempo em que cria fronteiras concretas, impedindo a aceitação do outro, a solidariedade, o amor. O *clown* ressurgiu fortemente, nos dias de hoje, no meio dessas turbulentas encruzilhadas. Muita gente procura o *clown*. Muita gente busca a humanização das relações. Por isso, ele segue forte. Por isso, o *clown* sempre existiu, especialmente em períodos de crise.

Clown é fenômeno para Lecoq (1987) e ultrapassa a simples representação. Seu espetáculo torna-se um modo de expressão pessoal. Ele põe em desordem uma certa ordem e permite, assim, denunciar a ordem vigente. Ele erra e acerta onde não esperamos. Toma tudo ao pé-da-letra no sentido primário e imediato: quando a noite cai (bum!), ele a procura no chão e nós rimos de seu lado idiota e ingênuo. O *clown* erra para ser visto. O *clown* transforma o erro em acerto devido ao riso permissivo nos lábios do espectador. O *clown*, sendo ele mesmo com os defeitos exacerbados, é uma pessoa que, antes de tudo, se conhece intimamente, no mais profundo do seu ser. Essa pessoa tem guardadas e conhece, sem esconder de si mesma, todas as situações pelas quais passou e foi julgada, negada, ridicularizada e aplaudida pela sociedade. Nessas situações, ela consegue sobreviver e transforma aquilo que poderia “trancar” seu corpo tímido e inexpressivo em algo que, ao ser exposto, traz consigo muitas provocações.

Nessa linha de criação clownesca com influência em Lecoq, o corpo abre olhos perceptivos para o erro, não procurando solucioná-lo, mas deixando que possa construir um possível movimento de busca de um espetáculo. Embora existam outras linhas de trabalho com clown que utilizam o erro construído, codificado, trabalho este de precisão técnica, onde tudo tem que dar certo para que

²⁴ Entrevista concedida em 2002.

o erro transpareça, como por exemplo no espetáculo Snow Show do clown russo Slava.

Por isso, o público parece evitar quando o *clown* busca o acerto; desinteressa-se, pois sua leitura do *clown* é a de que ele erra. O público não gosta de errar (na vida; quer certezas das coisas, do futuro, do sucesso profissional etc.), mas perde o interesse pelo *clown* em cena se ele fizer tudo acertadamente.

O público também erra e é para ele e por ele que atuamos. Os *clowns*, alimentamo-nos do erro para criar. Se no espetáculo tudo der certo é porque o espetáculo não foi bom. Por outro lado, para o *clown*, se tudo sair errado (tecnicamente ou intuitivamente), aí sim, ele lava a alma.. É quando o *clown* lava a alma que percebe-se que o processo que leva ao erro evidencia um corpo transgressor como um valor social apreendido²⁵.

O *clown*, disse Jacildo²⁶, representa a transgressão da realidade vigente através da crítica humanista que recoloca o homem no eixo central da razão de ser. É responsável pela tentativa de desmascarar e tirar as couraças impostas por um “todo inibidor social através de ações e atitudes que normalmente não são permitidas ou aceitas pelas tradicionais normas de conduta social, embora o faça com certa facilidade, arrancando risos e provocando variedades de reações inusitadas, caçoando da própria contradição de vida da humanidade”.

Este corpo, tímido e “inexpressivo”, ao teimar em se expressar, mesmo que de forma tímida, provoca, pois, com muita sutileza; questiona valores, que, de certa forma, têm que estar vigentes, pois são eles que fazem mover muitas das relações nesta sociedade. O ator que faz o *clown* apenas coloca para fora seus defeitos, incabíveis neste sistema e os reforça, rindo de si mesmo. Ao mesmo tempo, faz com que o público também sorria, achando-a engraçada, mesmo porque esse público enxerga-se tendo as mesmas atitudes em algum momento de suas vidas. São atitudes em que o *clown* tenta fazer certo, tenta seguir a regra, mas não consegue. Ele se perde em suas emoções. Ele é teimoso no sentido de tentar fazer o errado pelo certo. Na elaboração de um erro, sutilmente, expressa um sentimento rebelde de que, na verdade, acredita na humanidade, pois mostra o erro como componente humano e elemento formado do conhecimento.

²⁵ Espetáculo em elaboração: *Allegro-23* de janeiro de 2004-Caraguatatuba-SP.

²⁶ Aprendiz de *clown*, 2002.

1.4 Sobre o processo

A iniciação de *clown* sempre foi um tema que me despertou para a vida, por isso dediquei parte dela à pesquisa do tema. Esse tempo vivido junto a manifestações clownescas é o gerador de muitos questionamentos e descobertas, transformando-se, para mim, num compromisso assumido com o processo de criação dos iniciantes, dentro do contexto iniciático, por meio da sistematização de uma prática, que culminou na teorização do mesmo.

Este trabalho foi permeado, em sua grande parte, por questionamentos que estão constantemente em cena no capítulo 2. Quando as perguntas entram em cena, constitui-se um picadeiro de interrogações, indicando como se deu a formação das questões principais abordadas no decorrer dos anos de pesquisa.

O capítulo 3 descreve a ferramenta de investigação dos vários processos individuais criativos dentro de um processo gerador principal. Já o capítulo 4 revela os motivos pessoais e desdobramentos como fatores originários da pesquisa, explicitando as influências diretas e indiretas.

Prosseguiremos no capítulo seguinte refletindo sobre as influências na pesquisa prática, elucidando o movimento clownesco, redescobrimo, nas oscilações do terreno criativo, por meio das influências dos mestres presentes na elaboração da pesquisa, a dimensão pessoal dentro do processo de criação como uma troca de conhecimento entre áreas diversas.

O capítulo 6, central, é o coração da pesquisa, o qual demonstra a sistematização do trabalho prático. No capítulo 7, foi estudado o rito de iniciação, tecendo relações simbólicas, explicitando-o como um processo criador de clowns.

O capítulo 8 é dedicado ao “trickster”, exigindo, pela extensão e particularidade do tema em questão, um retorno à base original na relação do clown com o arquétipo sombra que, na iniciação artística, ritualiza o encontro com o próprio clown e a integração da pessoa sombra com a luz.

O curso “Aprendiz de Clown”, revelou conteúdos formadores das bases artísticas e pedagógicas com diferentes desdobramentos, fazendo desse estudo um momento único dentro do processo criativo do *clown*, aquele que mostra que criar é arriscar novas formas de ver e de sentir o mundo, tendo como maior descoberta a liberdade de ser livre para criar no território clownesco, sendo um estimulante à descoberta de uma lógica particular.

Convidamos vocês a se introduzirem no começo de uma espetacular travessia pela corda bamba de nossas emoções pulsantes por caminhos e trilhas desconhecidas, revelando a essência de um processo de criação. Um convite para uma aventura clownesca não é comum e você agora foi o escolhido. Em alguns momentos, a escuridão turvará; em outros, a luz ofuscará sua visão, iluminando um palco de situações humanas clownescas de sucesso ou fracasso.

Finalizamos o tema em questão citando o espetáculo “Risos e Lágrimas” que foi criado a partir dessa pesquisa.

Como pesquisadora e como mestre iniciadora, darei prosseguimento às cenas do caminho de subida à montanha, uma travessia em busca da chave de acesso ao processo ritual de passagem. Você, que lê neste instante, coloque o seu nariz vermelho e entre nas imagens das palavras para que possa participar dos nossos passos.

Aqui se inicia uma viagem a um processo de encantamento, sombra, floresta, luz e cor. O horrível o espera para uma dança da comicidade no corpo da solidão humana por meio da desforma do conhecimento.

Para darmos início ao espetáculo das palavras, ofereço-lhes as boas vindas com a letra da canção de Eustorgio Wanderley (s.d.), que Vicente Celestino cantava nos circos e teatros brasileiros e que desde pequena ouço meu pai cantar. Como um presente que veio se incorporar a este picadeiro de criações, com vocês, “Lagrimas e Risos”

*A vida é toda feita assim
De riso e dor um mar sem fim
Alegre um dia o riso vem
E o pranto seguirá também*

*A criancinha assim que nasce
Conhece a dor, põe-se a chorar
No entanto o riso em sua face
Só muito após vem aflorar*

*Sorrir, chorar e assim vai-se a vida a passar
Cantar, gemer, a mágoa vem junto ao prazer
É louco também quem nos diz, que se considera feliz
Que a sorte aos seus braços lhe atira, mentira, mentira
Pois breve ao invés de cantar
Chorar, chorar*

*Eu que cantando estou hoje aqui
Enquanto o público sorri
Quem sabe se em vez de cantar
Tenho vontade de chorar*

*Num circo, vê-se sobre a arena
Ri o palhaço a se perder
E em casa a filha assim pequena
Talvez deixasse-lhe a morrer*

*Sorrir, chorar e assim vai-se a vida a passar
Cantar, gemer, a mágoa vem junto ao prazer
Palhaço que ri sem cessar
Não deve não pode chorar (risos)
Pois quem é pago pra rir pra chalaça
Desgraça, desgraça
Se em pranto tens alma de par
Sorrir, cantar*

2 Perguntas em Cena

Respeitável público é com grande honra, prazer e trá lá lá!

Como apresentadora deste rito de iniciação, gostaria de convidá-lo a entrar no picadeiro das expressões e das emoções humanas. Aqui se inicia uma viagem às descobertas da comicidade corpórea. Com sua pérola vermelha posicionada no nariz, você irá trilhar, como espectador, os caminhos que levam às iniciações clownescas.

2.1 Quando as perguntas entram em cena

Gostaria de dizer que este trabalho foi permeado, em sua grande parte, por questionamentos que estão constantemente em cena. Constitui-se um picadeiro, no qual os corpos humanos, suas ações e seus sentimentos revelam a presente reflexão como uma pérola preciosa permeada da vida de pessoas que se iniciaram e que se expuseram artisticamente em público; junto a essa exposição, os mais valiosos e delicados sentimentos, emoções, confiados à minha pessoa, segredos permeados pelo encontro com o desconhecido mundo que tentávamos habitar e ao qual, de tão imenso, nem mesmo nós sabíamos se conseguiríamos chegar...

[...] tão profundamente estamos fincados no solo de todas as transformações nós, os mais mutáveis, que seguimos com uma urgência de compreender tudo e (enquanto não alcançamos isso) fazemos do imenso uma tarefa de nosso coração a fim de que não venha a nos destruir. (RILKE, 2001).

Isso aconteceu graças à generosidade dessas pessoas que vieram à minha procura para aprender sobre *clown* (e eu à procura delas, ensinando). Encontros esses com o desconhecido para consumarmos e consagrarmos o grande ato da criação de um processo de busca e encontro com a comicidade corpórea. Foram pessoas que, muitas vezes, emocionaram-me ao mostrar o grande valor que o mistério do processo de criação artística em forma de *clown* proporcionou a suas vidas.

Passei bons anos perguntando-me sobre o mistério da criação de um *clown*, refletindo dentro da minha solidão necessária às descobertas. De certa forma,

somente essa mesma solidão pode preencher, com questionamentos, a decisão de quisermos descobrir os caminhos ou de abandonarmos tudo. Mas essa sensação foi, em muitos momentos, sendo habitada pelas pessoas e por suas descobertas de uma maneira pessoal de ser *clown*, de uma verdade tão intensa e tão profunda, que não poderia restar nenhuma sombra de dúvida, como num palco no qual as encenações foram transcorrendo em meio ao processo criativo. E eram, quando se colocavam com tranquilidade, parte de um processo de transformação sem respostas universais, sem modelos, que se expressavam. Daí, entrava em cena um novo espetáculo humano clownesco, o espetáculo de cada participante e a busca da própria criação, que significa um universo de possibilidades, em que cada um é um iniciado e, por sua vez, a iniciação é diferente para cada um. Há a necessidade de sistematizar um processo de iniciar os *clowns* com as diferenças, porque cada pessoa é o seu próprio criador e tem a minha pessoa como interlocutora. A questão principal geradora da pesquisa girou em torno de como iniciar o clown de um ator a partir de uma perspectiva autoral do mestre. Embora, num primeiro momento, a questão nos pareça simples de responder, proveu a elaboração de procedimentos metodológicos e um conjunto interlocutor de princípios norteadores que adensam o corpus para análise da práxis.

A análise dos procedimentos e das teorizações referente ao aprendizado da comicidade corporal e do risível provê diretrizes para a elaboração de uma proposta metodológica de iniciação á técnica clownesca. Na confluência entre teoria e prática, elaborou-se proposta de disciplina para alunos de graduação em teatro durante os anos de 1998 a 2016, a qual foi ministrada em universidades públicas e privadas dos Estados de São Paulo, Rio Grande do Sul e Minas Gerais.

Para tanto, muitas outras perguntas brotaram em meio às dificuldades encontradas durante o processo. Processo esse que levou a sistematização de procedimentos e a um caminho para propiciar a exposição da qualidade cômica no corpo.

Para que o processo de descobertas do iniciador da comicidade clownesca no neófito faça-se compreensivo, há de se recorrer aos ensinamentos dos mestres, os quais estão memorizados como uma forma de transmissão no que se refere ao assunto iniciação. Somente um iniciado, aquele que passou pelo processo, pode iniciar a outrem. Nesse caso, não temos pretensão de abordar de forma abrangente o assunto, mas explicitamos a reflexão para indicar ao leitor como

a pesquisa foi levada em frente pelos ensinamentos dos mestres e estes são pontos de influência nos princípios e nas escolhas na metodologia dos cursos de iniciação.

Há influências do mestre de iniciação na composição da expressão artística do outro, já que a iniciação do *clown* depende de interlocução: o mestre reflete o mistério e o mistério para se deixar desvendar a fim de que aconteça a configuração efetiva da obra *clown* no corpo e na vida do neófito. O aprendiz orienta-se pelas pistas que o mestre indica para iniciar o processo das descobertas. Acredita-se que exista um aprendizado contínuo nessa jornada. O *clown*, em uma imagem imediata, é uma figura cuja essência mítica irá permear um processo de descobertas no decorrer da vida profissional e pessoal do mesmo.

O processo profere que o iniciador, mestre do rito de passagem, seja aquele que ajuda o outro a construir a sua obra e que existam vários caminhos para fazer a iniciação de uma pessoa na técnica de *clown*. Para chegar a construir os caminhos, objetivou-se sistematizar um processo e concluir o ciclo do mesmo prospectivamente.

Durante a pesquisa, pretendeu-se verificar se existe um aprendizado da comicidade no corpo que pode se desencadear no ritual de iniciação, momento em que os aprendizes preparam-se para desvendar o próprio *clown*.

Vislumbrou-se a possibilidade de criação de um processo pessoal a partir de uma investigação prática e teórica, tecendo reflexões sobre as formas de iniciação de *clown* das escolas de Jacques Lecoq, Philippe Gaulier e Burnier. O *clown* elabora-se em processo criativo, no confronto entre a lógica social preestabelecida e a lógica do *clown*, de si mesmo. Essa pode ser uma questão a ser desvendada pelo iniciador²⁷ abrir possibilidades de perceber outras lógicas pessoais artísticas para enxergar o potencial e a essência clownesca no participante.

2.2 Um percurso pessoal

Desde a minha iniciação de *clown*, realizada em Sabará - MG, Brasil, em 1992, venho me perguntando como é possível uma pessoa iniciar *clown*, ou, melhor, como é possível uma pessoa iniciar o *clown* de outra pessoa, o que tem essa pessoa, o que ela observa, o que ela vê. Será que mostramos aquilo que o iniciador quer de nós? O que ele quer que mostremos, se não entendemos o que é um *clown* dentro de nós? Aonde vai chegar e como vai nos ajudar a sermos *clown*? Se, num

²⁷ Posso usar os termos “iniciador” e “iniciadora”, dependendo do assunto em questão.

primeiro momento, não sabemos qual, de que ponto de vista o iniciador vai se valer para estimular a criação do *clown* da pessoa?

Reflexões sobre esses momentos foram muito importantes para perceber que ensinar algo a alguém exige tempo. Tempo para esculpir uma aprendizagem em si mesmo e compreender que o outro tem sua própria forma de expressão ridente moldável, móvel e flexível. O tempo é o escultor de tudo nos dizeres de Yourcenar (1985). Nesse processo de iniciação ao clownesco em atores, o tempo é o escultor da criação.

Então, como perceber se temos esse atributo esculpido na percepção do tempo cômico do neófito como uma essência que se revela? A essência cômica pode ser a massa a ser modelada, a pedra a ser esculpida pelo mestre iniciador do clown em sintonia com o discípulo num contínuo processo criativo?

As perguntas permearam sempre a cena preambular. A cada trabalho, a cada curso ministrado, novas questões surgiram e, às vezes, encontraram-se as respostas no meu próprio trabalho de *clown* ou adentrando o misterioso, inusitado processo criativo de um aprendiz de *clown* durante a iniciação. Falando antecipadamente das discussões que se seguirão no decorrer do trabalho, observo os alunos e, na maioria das vezes, percebo que eles têm uma sede muito grande de conseguir descobrir o seu *clown*. Embora este trabalho de doutorado seja a oportunidade de abarcar e compreender um ciclo de estudo, as perguntas estarão sempre ofertadas como alimento da vida e razão da pesquisa. Podemos definir um tempo, uma fase, mas é só isso; as outras fases perpetuar-se-ão para além do infinito dos questionamentos, já que, a cada curso, apresentação de espetáculo, surgem questões multiplicadoras, partindo de inquietações dos alunos, das mais complexas até as mais simples, como “Eu estou conseguindo, você acha que estou no caminho do *clown*?”. No entanto, questões como essa, de simples, não têm nada, pois não há como indicar um caminho certo. Respostas durante o rito de passagem são sempre dadas com base no que já foi experimentado e vivido. No primeiro momento, o neófito precisa se desvencilhar da pressa e da ansiedade. O *clown* é uma descoberta para a vida inteira, não tem pressa, um processo elucidativo aliado ao tempo, em processo de ser. Ele é como nós, está sempre num processo de transformação, formação, “desformação”. Tenha certeza de que a escolha de cada um é seu único guia que vai mostrar os caminhos de uma grande viagem por meio do universo clownesco, que permeia diariamente a vida. É preciso ter olhos para ver.

É preciso ter certeza de que a escolha é um meio para qualquer descoberta. Quando se procura um *clown*, procura-se também uma forma diferenciada de ver o mundo, divagando por segredos internos, fazendo desabrochar valores morais, sociais, individuais, penetrando em esconderijos de si mesmo para dizer aquilo que se buscou com a escolha. Muitas vezes, escolhemos ser, mas não sabemos *como*; o *clown* é a escolha de *como*, o meio de tudo. É escolha de estar, de revelar uma imagem, de tocar o outro para ser tocado. Por isso, o *clown* fica sempre numa escolha; ele se vê no outro e provoca no outro uma escolha de se rebelar, de quebrar hierarquias, de falar uma língua tão íntima, de revelar uma imagem tão inconsciente Assim :

O clown

precisa ser e
 estar atento para entender,
 entender dentro e fora,
 entender no espetáculo
 com o público o que se quer
 imediatamente dizer;
 a arte clownesca significa o dizer de cada
 um de várias formas, imagens, sons, sentimentos.

O clown pode falar da simplicidade
 de cada um,
 do quanto podemos solucionar
 o mundo dentro de nós;
 para que quem olhe nada veja
 possa sentir o seu semelhante que fala por todos,
 pois somos todos
 humanos quando pensamos clownesco,
 em adentrar por uma lógica diferenciada, inútil
 que cada pessoa tem
 avessa a partir de sua própria maneira de pensar; isso é livre.
 Clown a libertar o nada
 Agir em cada um; liberto ridente
 imóvel num corpo cômico; a comicidade corporal é elucidada
 Codificada , sistematizada, em um de muitos
 Memória risonha corpada
 Mestres... da inutilidade
 Iniciadores sobrevivem em um de mim,
 O semblante do próprio clown quebra o lacre
 resplandece na boca ridente do espectador.

2.3 Iniciações

Minhas perguntas retornam a meus iniciadores Ricardo Puccetti, Carlos Simioni, Luís Otávio Burnier, Philippe Gaulier e Jacques Lecoq (indiretamente), bem como aos Messieurs, que me iniciaram diretamente, nos dois retiros de *clown*, dos quais eu participei em 1992 e em 1995, com quem eu aprendi a ser *clown*, a achar o estado que me levou um dia a refletir sobre a iniciação dos *clowns*. Inclusive retorno às conclusões de minha dissertação de mestrado, com trabalho de campo num hospital. Nela, coloco as reflexões que me levariam a analisar um processo de trabalho com o mesmo tema do *clown*. Mas, no mesmo instante, vejo agora que o trabalho já se processava em mim quando iniciei o *clown* dos pacientes infantis hospitalizados. Essa mesma experiência encaminhou e desencadeou um processo criativo pessoal: os primeiros iniciados foram crianças portadoras de câncer, depois com Síndrome de Down e em situação de risco social, as quais me proporcionaram um modo peculiar de tratar com a forma de ensinar o *clown*, sem pensar em máscara social ou couraça (BURNIER, 2001). Acredito que isso tenha-me feito ver que mesmo um adulto tem as mesmas características das crianças; essas características estão ainda no adulto, escondidas sob as máscaras sociais. A forma de conduzir e de desencadear o processo é a mesma que é utilizada com as crianças. No primeiro curso que ministrei, a minha proposta foi a de olhar para as pessoas como crianças com quem iria brincar. Comecei a desenvolver o curso ainda como “Dona do Circo”, buscando talentos no hospital. Mas ao buscar talentos, fui desafiada a iniciar o *clown* das crianças, mas o maior desafio foi aprender com as mesmas o que é *clown*. Retomo esse momento do meu trabalho, em 2001, num curso de *clown* ministrado por mim no Teatro Renascença, em Porto Alegre.

Comecei a descobrir como é que cada vez mais eu poderia apresentar a exposição da pessoa com mais compreensão do que se fosse o *clown*, pois é difícil para uma pessoa adulta entender o que ele é, até ela estar nessa situação. A minha vontade era de fazê-la compreender o como.

Durante o trabalho desenvolvido, propus exercícios, jogos e brincadeiras variados, os quais fui criando a partir de referências pertinentes à minha trajetória de formação como atriz e professora junto a outros já estruturados, bem como adaptando jogos ao objetivo do contexto. Os jogos como uma forma de aquecimento

do grupo tinham por objetivo promover a observação da reação dos participantes durante as atividades. Também era proposto, focar determinada pessoa sem que ela percebesse que estava sendo observada em sua expressão livre, sem representação. Observando como essa pessoa se expressava. Num determinado momento, dizia a ela que o que ela fazia era o início, era um “flash”; que visse aquela dança, que aquilo que ela estava fazendo já revelava que ela começava a entender, a perceber no seu corpo e nos seus sentimentos, sensações, o que era a sua forma de ser “cômico”. Baseava-me nos jogos e nas brincadeiras com crianças iniciadas por mim; além disso, pensava no desprendimento das crianças.

Costumo sugerir ao aprendiz, quando percebo um sinal clownesco revelando-se, que compreenda o que fez e que faça de novo, que guarde a sensação e que sinta mais o andar e que ande mais, que experimente. Também que observe em si e no olhar dos outros que o olham como é que eles estão vendo. O *clown* começa a existir primeiro no desejo e, depois, no olhar do outro que o vê e que conta como está o corpo: com riso, com desprezo, com silêncio. Quem atua como *clown* faz-se presente, coloca-se em foco. Também reflete o mistério, quando a obra começa a falar com aquele que atua e com os outros. O *clown* fala silenciosamente nas entrelinhas do olhar, no ser de um andar, de uma risada, de uma piscada de olho, num olhar que penetra no olhar do outro, como se a imagem vivesse no espelho do olhar do público – ver e ser visto –; está na proporção de perceber-se atuando no outro e ele atuando na pessoa. O *clown* é uma imagem imediata e atuante nas emoções, nos sentimentos do público. É o ato entre duas humanidades em empatia.

Sempre guardo comigo o que aconteceu numa determinada apresentação na rua. Comecei a dançar e a dublar a música “Finally”²⁸. O público estava muito distante. E então, percebi, por um momento, que precisava dilatar ainda mais o meu espaço corporal e tentar entender o que eu deveria fazer para conseguir a atenção do mesmo. Olhei para cima, vi o céu azul; constatei, mais uma vez, aquele momento de criança quando olhei nos olhos do público. Lembrei-me da minha primeira vez em cena, ainda criança, em que olhei e tive vontade de dançar mais. Naquele momento, na rua, tive vontade de dançar mais para o mundo inteiro e percebi que naquele número, naquele ato, existiu, em mim, uma vontade de suspender aquele instante,

²⁸ Rodney K.Jackson/Ce Ce Peniston/Felipe Delgado & E.L. *The adventures of Priscilla-Queen of the desert*,1998.

deixá-lo parado para todos nós. Aquele espetáculo, com todas as pessoas presentes, tornou-me completa: eu queria ficar naquela dança, eu me divertia. Aquilo que eu ensinei e que aprendi em sala de trabalho também serviu naquele momento. Vi que nada do que fazia em cena estava funcionando. Pensei: vou fugir. Saí correndo, dançando, com imenso prazer de estar ali, senti a arte que corre e abre os braços para envolver o mundo: “Eu sou livre na hora que danço a minha música preferida, percebendo o meu corpo como um espetáculo cômico...”. Ali, naquele cheiro de combustível, na pressa dos frentistas, só me lembrei de olhar para o céu: pude ver o céu entardecendo, junto com a minha dança; azul marinho claro, estrelas, girei no céu e dancei a minha história de vida, a minha história de sempre dançar, apesar dos carros passando, dos motoristas apressados. As pessoas estavam olhando para outros lugares. Mostrei a minha dança e vi quem realmente silenciou para ver; olhei dentro dos olhos, das bocas, das barrigas que chacoalhavam, do céu. Como roda da dança cômica em mim, dancei no estacionamento, no posto de gasolina, com o guarda, com os carros que estavam abastecendo, na porta de vidro da Loja de Conveniência junto dos passantes, na vídeo-locadora e em cima do capô dos carros. Aquilo tomou conta da minha vida.

Percebi que a dança que dançou em mim nesses anos todos foi cômica e assim entendi que ela se revelou desde a minha infância. Naquele dia, no palco do cinema do Padre, quando eu tinha 6 anos de idade, dancei requebrando as cadeiras o “Carimbo”, na voz de Eliana Pitman, em volteios fogosos com braços e mãos; entrei em estado de intensa cumplicidade com a plateia; eu era só uma criança, mas devorei e digeri aquele público, e percebi o quanto era bom estar no palco sob a fixação de olhares. Perdi a vergonha de me expor e mais uma vez lancei-me naquele estado lúdico; para mim; era como brincar de cantar; cantei o “Trem das Onze”, de Adoniran Barbosa, na festa da escola, quando todos riam por eu não ter conseguido pegar um tom acima... Fracasso, as pessoas riam muito e resolvi cantar ainda “Marinheiro só”, num microfone quadrado, que emitia um som quase rouco; eu não me intimidei.

As pessoas riam da minha ingenuidade, da minha inocência. Eu pensava que era a cantora mais importante do mundo, sem pudor, somente pela chance de cantar as duas músicas que eu havia decorado e preparado para cantar naquela festa da escola, festa que se transformou na minha iniciação artística. Hoje, vejo-me usando o fracasso como forma de gerar força nas pessoas na iniciação do *clown*;

para mim, remonta-me à sensação da festa, de estar num processo de descoberta, de estar naquele momento infinito de grande desafio, o que a arte do *clown* propicia-nos. A mesma sensação tenho aos 51 anos de idade, quando estou em cena: o prazer de estar fazendo a plateia rir da minha fraqueza; sinto-me uma garota ingênua de 6 anos de idade. Esses dizeres elucidam que somos seres delicadamente marcados a desafiar a nossa imanência secreta por meio da iniciação artística. Quando se abrem as cortinas e acendem-se os refletores, revela-se o misterioso fenômeno intuitivo, secreto e silencioso, que nos leva a sucessos ou fracassos, pertinente à criação. Assim, nas palavras de um aprendiz de *clown*, “Algumas buscas são meramente intuitivas. Depois que começamos a andar é que percebemos o caminho, no silêncio das coisas em nós (*Clown* denominado Marques, 2003). “

3 No silêncio das coisas

O senhor Palomar percebe: “Da superfície muda das coisas deve partir um sinal, um chamado, um piscar: uma coisa se destaca das outras com a intenção de significar alguma coisa... O quê? Ela mesma, uma coisa fica contente de ser observada pelas outras coisas só quando está convencida de significar ela própria e nada mais em meio às coisas que significam elas próprias e nada mais.” (CALVINO, 1994).

3.1 Ainda preciso dizer...

Esta pesquisa partiu dos silêncios acolhidos como momentos especiais, inseridos no decorrer de 24 anos de trabalho prático com a técnica de *clown*, dos quais 19 foram como iniciadora . Partiu do desejo de ouvir vozes silenciosas e olhares que falaram eclusas durante o processo, que se tornaram as palavras que povoam este trabalho. Algumas alterações no percurso da pesquisa foram necessárias. Esta pesquisa iria ser aplicada a uma disciplina, oferecida às Artes Cênicas, dirigida a atores que tivessem expressão corporal como requisito, mas por conta de demandas para iniciar *clown* em cursos livres e em disciplinas eletivas oferecidas em universidades do Brasil e fora dele, o requisito foi solucionado com atividades de preparação do corpo aliadas a jogos e a brincadeiras.

3.1.1 As possibilidades

Apresentam-se como possibilidades alguns dos enfoques que permeiam as silenciosas observações que um dia seriam aqui colocados como reflexões sobre o ritual de iniciação e o processo criativo de *clowns*.

Parti de algumas questões observadas a partir de atores que tinham muita dificuldade em compreender, durante o trabalho desenvolvido, o que era o *clown* pessoal. A forma que encontrei para observar as questões colocadas foi-se delineando no decorrer do processo. Cada curso ministrado e cada *clown* criado envolviam um conhecimento mais aprimorado da minha percepção em relação ao fenômeno da iniciação, como ela acontece e como o aprendiz revela para o iniciador o momento exato em que está despontando no corpo uma ação de seu próprio *clown*.

O interessante foi, e ainda continua sendo, olhar para a questão não só com um ponto de interrogação e depois com um ponto final, mas como um mar de

possibilidades aos processos criativos, como um início a cada curso, como uma “desforma” do conhecimento, pelas diferenças entre os iniciados e pelo *clown* ser e existir para cada pessoa de forma única e pessoal. Esse estilo de trabalho proporciona inúmeras leituras e predisposições de análise para o pesquisador.

Além disso, já que o mistério da concepção de um *clown* é pessoal, tem uma lógica pessoal, quero dizer que cada pessoa tem o seu próprio *clown*.

Como é que consegui portar esse conhecimento imediato ao ministrar o meu primeiro curso? Acredito que a linha de trabalho à qual pertenço e que pode ajudar a revelar parte desse conhecimento dentro da proposta colaborou para a construção de uma ferramenta para a iniciação de *clown*.

Ainda, para compreender os fatos em questão, necessitei delimitar a pesquisa por meio das influências diretas na minha formação como *clown*.

Os cursos de *clown* na área teatral, teoricamente registrados, começam com a Escola de Jacques Lecoq, na França, onde os alunos têm um curso específico para descobrir o seu próprio *clown*. O meu aprendizado está elaborado dentro de linhagem semelhante à originada pela Escola de Lecoq. Percebo que suas reflexões forneceram-me esclarecimentos referentes ao meu próprio processo de ser e de iniciar o *clown* dos atores, ao tentar entender, nesse desdobramento do estilo da técnica de *clown* ao qual pertenço, a influência no meu processo de criação.

3.1.2 Desdobrando o aprendizado

Voltando à linha do tempo, pretendo refletir a forma de iniciação no desdobramento de Jacques Lecoq, época em que se verificou o renascimento do *clown* no teatro, na década de 60 do século passado. Jacques Lecoq foi o mestre de Phillipe Gaulier, mestre de Luís Otávio Burnier, que foi mestre de Carlos Simioni e Ricardo Puccetti no Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais LUME-UNICAMP- Brasil. Os três últimos foram meus mestres, sendo que Burnier iniciou-me em 1992, enquanto Simioni e Puccetti, num segundo momento, auxiliaram-me no aperfeiçoamento da técnica em 1995.

Refletiremos, com base nos discursos dos iniciadores e dos iniciados, sobre a possibilidade de contribuições no processo de iniciação como ponto fundamental à criação de uma base prática e teórica.

Com uma base prática elaborada, surge a revelação de um universo de imagens, símbolos, significados aos quais foram se aliando ao universo teórico. Por

influência de minhas leituras no grupo de estudos sobre Jung e de disciplinas cursadas durante o doutorado, entre elas a disciplina Arte, Psicologia e Conhecimento²⁹, e, ainda do grupo de Estudos da professora Suzi Sperber – que apresentou outros pontos de compreensão ao processo, propiciando, assim, correlações entre prática e teoria ao entrar em contato com o pensamento dos autores Van Gennep, Bergson, Eliade – alinharei pontos subjetivos, entrecruzando teoria e práxis, estabelecendo conexões simbólicas. (Apêndice 4)

Junto aos autores citados acima, outros autores aparecerão no decorrer do processo, como interlocutores, tecendo relações com os processos criados no decorrer da pesquisa.

As imagens não serão analisadas, mas elucidaram e potencializaram a capacidade criadora, inspiraram o processo de iniciação como forma de fruição. As imagens são traduzidas em palavras. Por exemplo, as imagens de montanha, caverna, floresta, castelo surgiram no decorrer de cada curso – mesmo sem a minha intenção de trabalhar diretamente com uma mitologia universal, pessoal ou com aspectos da mesma junto aos iniciantes –; atravessaram, invadiram, penetraram no estudo e foram acolhidas como uma proposta reflexiva, uma conversa com autores ou mesmo como uma forma de percorrer um caminho conversando com estes, Para entender esse mundo que parece encantado na iniciação e aparecimento dos *clowns*, um apoio nas reflexões para compreender a parte intuitiva da pesquisa, como, por exemplo, no sexto capítulo, no qual descrevo o Caminho da Montanha. As imagens conduzidas à prática são como portas de passagem ao entendimento e ao desenvolvimento do processo de iniciação à criação; são “imagens e palavras de trabalho”, como Grotowski definia em seu trabalho, “palavras escritas para o texto e as palavras que inspiravam os atores durante a condução do mestre na prática” (2013). Nessa pesquisa, palavras de trabalho significam vozes silenciosas condutoras do processo, as quais foram entendidas como imagens universais que careciam de ser correlacionadas aos procedimentos em práxis.

²⁹ Disciplina de pós-graduação oferecida pelo Instituto de Educação-UNICAMP, ministrada pela Prof.Dra. Ana Angélica Albano.

3.2 Procedimento em práxis

3.2.1 Processo

O trabalho prático foi desenvolvido por meio de experimentos com os atores, durante o curso aprendiz de *clown*, num processo livre com apoio de jogos, inventividade de exercícios e na elaboração de procedimentos para o ritual de passagem iniciático.

3.2.2 Processologia

Neste trabalho, embora haja um percurso metodológico, o termo metodologia não contempla e não dá conta de elucidar o que o campo da arte tem como essência e qual o estado dos acontecimentos da práxis. Denomina-se processologia: assim como a metodologia é o estudo do método, a processologia é um termo que nos aproxima mais ao campo da criação. Assim, é o estudo dos processos utilizados numa arte ou ciência, por meio da observação dos vários processos individuais criativos dentro de um processo geral (curso, investigação, estudo, tese)³⁰. Deu-se preferência ao termo processologia por estar mais próximo à proposta do desenvolvimento prático do estudo e dos conteúdos pesquisados qualitativamente nas suas individualidades criadoras, dentro do campo da fenomenologia.

3.2.3 A pesquisa

A pesquisa experimental, desenvolvida com atores iniciados por mim desde 1997, possibilitou a elaboração de um projeto de um curso de iniciação de *clown* e, também, de acordo com a necessidade, a reflexão profunda a partir do instante em que vieram à tona questionamentos acerca de minha própria forma de ensinar, em outro momento, o *clown* como uma técnica. É o fio que vai se desenrolando de volta ao começo, às fontes geradoras do aprendizado pessoal da pesquisadora.

Para coletar essas informações, optei pelo entrecruzamento da pesquisa experimental e da observação participante como ferramentas à teorização dos

³⁰ Definição do Dicionário eletrônico Houaiss (2012).

cursos de iniciação de *clown* de 1997 até 2016. Os instrumentos de registro da pesquisa são:

- Diário de campo;
- Registro fotográfico;
- Coleta de depoimento escrito.

O registro fotográfico tenta colocar as imagens dos *clowns* no momento do trabalho. Desde o primeiro dia do processo de iniciação do curso de *clown*, as imagens dos momentos do trabalho são capturadas, marcando-se os momentos diferenciados do processo. O contato com os exercícios preestabelecidos, até a exposição de si num momento imediato da exposição – registrado como uma memória da corporeidade revelada na foto e como possibilidade de ilustrar o trabalho final.

Já a entrevista foi estruturada e escrita, pois a utilização dela poderá permitir a obtenção de informações diversas, como o discurso escrito, observado, em que as percepções e os significados das linguagens verbais, não verbais e corporais contribuem à sistematização do processo.

□ **Perguntas aos iniciadores de *clown*:** Ricardo Puccetti e Carlos Simioni:

- 1- Por que se iniciou como *clown*?
- 2- Como é para você o *clown*?
- 3- Como você inicia o *clown* nas pessoas?
- 4- Como você desenvolve a técnica de *clown* com o iniciado?
- 5- Quais as influências no seu aprendizado em *clown*?

□ **Perguntas aos iniciados em *clown*:**

Por que se iniciou como *clown*?

Como é, para você, o *clown*?

• Serão inventados nomes fictícios aos iniciados entrevistados por uma questão ética.

□ **Perguntas aos interlocutores, geradas durante o processo:**

- De que modo sistematizar e elaborar um processo de trabalho envolvendo a comicidade e criação com foco especificamente na técnica de *clown* à formação de estudantes-atores?
- Quais seriam os estímulos norteadores para um processo de aprendizado da comicidade corporal por meio do *clown* ao ator?
- É possível ao ator em meio a um processo de iniciação dos princípios clownescos compreender, aprender a revelar o fenômeno da comicidade em sua corporeidade?
- Quais as interfaces desse aprendizado técnico na formação e na tessitura corpórea do ator?
- Qual seria a abordagem pedagógica mais adequada a ser utilizada pelo orientador do processo de iniciação á comicidade?
- Tecendo comparações às formas de iniciação de *clown* das escolas citadas formulamos a seguinte hipótese: existe a possibilidade de criação de um processo ritual autoral a partir de uma investigação empírica, para levantamento de dados, os quais possam ser confrontados por meio de um experimento prático, aplicado onde o princípio da comicidade possa ser conceitualizado/teorizado, a partir da observação do surgimento da noção da qualidade clownesca ao campo de formação e de conhecimento do ator na graduação em teatro?

□ **Abordagem**

A abordagem da pesquisa caracteriza-se como qualitativa (SEVERINO, 1992) e tem a pesquisadora como principal instrumento de coleta de informações. A mesma abordagem proporciona um envolvimento da pesquisadora com o objeto de estudo, tendo o processo criativo como aspecto relevante da pesquisa. A perspectiva e o ponto de vista do participante podem atribuir e concluir aspectos e significados a partir da mesma. Para Minayo (1999), a abordagem qualitativa "trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos".

□ **Objetivos**

- Específico

– Este trabalho tem como objetivo a elaboração e a sistematização de um rito de passagem para iniciação do *clown* em atores.

- Geral

– Investigar, num primeiro momento, procedimentos da técnica de *clown* enquanto aprendizado e processo de trabalho para desenvolver com o estudante-ator a comicidade corporal por meio da técnica de *clown*.

– Explorar, num outro momento, por meio de um curso de *clown*, jogos teatrais, cênicos, envolvendo a corporeidade e observando a corporeidade do ator e como se processa a revelação cômica do seu corpo.

– Iniciar o *clown* do estudante-ator.

– Conduzir e orientar o estudante-ator a um conhecimento de seu potencial criativo pessoal com a utilização da técnica de *clown*.

– Aplicar essa técnica num exercício cênico, complementando a etapa da busca do aprendizado do espaço da comicidade corporal no campo de jogo junto à plateia.

– Publicar artigos com resultados parciais da pesquisa em Apêndice 3 e 4.

□ Pesquisa desenvolvida nas seguintes etapas:

- Trabalho Prático:

Estratégias de coleta de dados:

– Avaliação de desempenho realizada pela autora durante e finalização do processo desenvolvido nas disciplinas ministradas na graduação, através de questionário, de entrevista, de relatos e de conversas.

– Descrição escrita dos relatos elaborados pelos alunos participantes.

A observação participativa do pesquisador permite ao mesmo observar o fenômeno de forma envolvente.

- Anotações diárias do trabalho

– Anotações diárias do trabalho são consideradas todas as descrições, os comentários, as reflexões, as ideias e os questionamentos que surgem no decorrer da pesquisa, que vão sendo arquivados, organizados e desenvolvidos de acordo com o seu fluxo contínuo, abordado durante o todo do processo.

- Registro

- Relatórios parciais descritivos foram elaborados durante a pesquisa de campo.
- Produção e seleção de imagens foram idealizadas para ilustrar o trabalho final.

□ Formas de Análise dos Resultados**- Análise do Material Teórico:**

- a) Descrição por escrito do processo detalhadamente.
- b) Entrevistas individuais e em grupo para recolhimento de depoimentos dos alunos a cada curso; seleção e recorte dos dados para composição do texto.
- c) Atravessamentos intrínsecos na teorização de Bergson, de Burnier, de Lecoq, de Propp, de Jung, de Eliade entre outros alinhavam pontos subjetivos, entrecruzando teoria e práxis, estabelecendo relação entre as conexões simbólicas.
- c) Dossiê final da pesquisa.

Voltemos a observar o mundo pela perspectiva do personagem clownesco, como o senhor Palomar (CALVINO, 1994) o faz:

Observar alguma coisa, deixando à parte o eu? De quem são os olhos que olham? Em geral se pensa que o eu é algo que nos está saliente dos olhos como o balcão de uma janela e contempla o mundo e se estende em toda a sua vastidão diante dele. Logo: há uma janela que se debruça sobre o mundo. Do lado de lá está o mundo, mas e do lado de cá? Também o mundo, que outra coisa queríamos que fosse?

4 Dos Desdobramentos

4.1 Sonho e aprendizado

Em toda a minha infância, convivi com uma montanha, a qual se via da janela de meu quarto. Ela ouvia os meus pensamentos. Eu sabia que atrás dela estava todo um mundo que eu não podia ver, mas poderia sentir como um desejo de ser vivido; eu tinha um forte desejo de olhar para o lado de lá. Fiz muitas poesias a ela. E contava com a presença de sua grandeza, que me protegia, que me confortava. Uma direção eu devia tomar. Só eu sabia isso na minha intuição geográfica, nos meus sonhos com os lugares distantes, o que me fez sentir o que Merleau-Ponty (1969, p. 52) falou sobre o “instante do mundo” que Cézanne queria pintar e que havia muito passado. Suas telas continuam a lançar esse instante para nós, e, ao pintar a montanha Santa Vitória, fez-se e refez-se esse instante.

Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura embaralha todas as nossas categorias ao desdobrar o seu universo onírico de essências carnis, de semelhanças eficazes, de mudas significações. A montanha segue-me e assedia-me como um sentimento do mundo. Essa obra, Santa Vitória, fui descobrir após alguns anos e causa-me um profundo silêncio por não saber falar dela com um sentimento racional verbal. O mesmo sinto ao visitar uma exposição de obras numa galeria. Aquelas obras têm um significado tão vibrante que não deve ser dito. O “Mont Sainte-Victoire” de Cézanne fala-me do mesmo silêncio – observei que ele me olhava através da pintura, e eu a ele. Como um *clown* olha para tudo, e tudo olha para ele. Para os pintores, as coisas olham para eles enquanto pintam, como também disse Merleau-Ponty (1969), e esse é um modo de submergir nas coisas.

Quando tomei contato com o quadro de Cézanne, percebi que ele tinha algo de familiar: lembrava-me a montanha com a qual convivi por anos, vendo de minha janela. Ao escrever este estudo, sinto-me convidada a dialogar com a obra a qual me inspira; sinto-me convidada a pensar a travessia pelo processo de criação. Os aprendizes no curso de *clown* sobem uma montanha nesse processo. Será a Santa Vitória?

4.2 O encontro com o clowesco

Há alguns anos, tive um encontro muito especial. Uma surpresa, um acaso, um momento inesperado que, por completo, mudaria a minha visão em relação à arte cênica e ao trabalho do ator, a qual me ofertou uma opção profissional e um projeto de vida. Essa mudança aconteceu ao apreciar uma apresentação do espetáculo “ValefOrmos” (de 1992, dirigido por Luís Otávio Burnier). O espetáculo começou e, naquele momento, ocorreu algo inusitado: a primeira aparição de um *clown* na minha vida profissional e pessoal, a recepção da figura clownesca produziu fruição, sensação de um pleno *déjà vu*. Esses seres clowescos causaram-me profunda comoção e cumplicidade: era como se eu pudesse ler nos olhos dos *clowns* tudo o que eu sempre tive vontade de dizer, de fazer e de viver.

Passei a pensar em como a fruição da obra provocou em mim o sentimento de um mundo revelado à minha frente. Aquilo era repleto de nostalgia – esta é a palavra – de algo que me parecia ter vivido. Os *clowns* do espetáculo, como uma obra de arte, em sua apresentação e na minha recepção, mostraram-me quão viva é a relação da obra com a vida das pessoas e o quanto pode influenciá-la. Essa percepção remeteu-me à leitura do romance “O sorriso etrusco” em que a morte, retratada na obra, não impressiona, mas sim, a vida que frui no sorrir da morte como um sentimento de nostalgia, do que foi vivido.

4.3 O que parece suscitar na vida da plateia a relação com a obra de arte clowesca?

O que é que o personagem Salvatore (SAMPEDRO, 2001) percebeu na imagem no sarcófago dos Esposos? O que percebi na aparição do *clown*? O que as pessoas veem em certas ocasiões que as faz admirar aquilo e seguir como uma visão, uma intuição estética, remeteu-me ao filme “I Clowns”, quando, logo na primeira cena, o *clown* Pierino aparece para Fellini quando era criança. Essa aparição foi descrita pelo diretor no livro “Fellini por Fellini” como a principal influência na definição de seu estilo.

A partir dessa reflexão certas inquietações permearam a minha escrita nessa pesquisa tais como: o que é que nós vemos nas coisas, que nos fazem escolhê-las com mais intensidade? Como entender essa obra de *clowns* envolvendo-se conosco? Inquietei-me na cadeira do teatro e, por momentos, tive uma vontade imensa de tocar aquelas imagens, de tocar os atores, de fazer parte

daquelas situações, de dizer que eu queria ser, sem saber bem o que era bem aquilo. Não parava de pensar: como aquilo podia existir? O cenário do espetáculo parecia a imagem de uma entrada do picadeiro de circo do meu tempo de criança. A bandeirinha do circo tremulava imperiosa: a essência do circo dos livros de história, a ambientação preparada pela música de Egberto Gismonti, “Palhaço”, além de outra, de Chico Buarque e de Edu Lobo no “Grande Circo Místico”, a “Valsa dos Clowns”, na qual o “palhaço é o charlatão”, deixaram-me invadir pelo inusitado. Assim, perguntei-me: como pode o circo caber dentro de um teatro? Pois aquele espetáculo, o “ValefOrmos”, com figuras desengonçadas, ingênuas, atrapalhadas, tocou, com sua corporeidade engraçada, a minha concepção sobre a arte de ator, que, a partir desse dia, virou pelo avesso.

4.4 Em família

As minhas primeiras influências artísticas estão na minha família: músicos, cantores amadores, tocadores de moda, contadores de causos, estórias, artistas plásticos, desenhistas e pintores. Recordo-me, quando criança, de que meu pai cantava para a gente ninar com aquela voz de “tenor” o “Boi da Cara Preta”, além de canções de Vicente Celestino. Depois, contava sobre o meu bisavô Marcelino, que era bagunceiro e transgredia normas sociais no começo do século XX, quando “tirava o Hino Nacional no peido”, que era um farrista. Também falava no tio Pedro Raposa, que gostava de cantar moda, satirizando as pessoas; no Tio Silvino Prado, violinista, contador de piadas e tiradas cômicas, artista que construiu seu primeiro instrumento, que se divertia tocando em grupos de chorinho nas noites até seus 90 anos; no Tio Chico, contador de histórias reais que aconteceram em sua vida, da família e da vida da cidade, sempre com um toque de picardia, de crítica social e de ingenuidade sobre aqueles bons tempos que já se foram.

Já todas as vezes que nos reuníamos no final do ano na casa de minha avó materna, a Mãe Vira, fazíamos um carnaval com todos os aparelhos de cozinha da casa dela. Havia porta-estandarte com um rodo e uma grande toalha de mesa. Dançávamos na área da sala a música “Pata-Pata”, de Miriam Makeba, e “Na Estrada de Santos”, de Roberto Carlos. Meu avô materno, o Pai Lídio, embora muito sério e religioso, mantinha um grupo de teatro na cidade de Salesópolis-SP, o qual colocava em cima da boleia do caminhão e percorria os bairros e as cidades da redondeza, levando no repertório peças cômicas para alegrar as pessoas e

arrecadar dinheiro para obras beneficentes. Tia Inheta, a primeira palhaça da cidade, percorria as ruas anunciando o espetáculo, cantando modas e fazendo gracejos, piadas.

Em casa, aprendemos a cantar e a batucar na mesa da cozinha durante as refeições. Meu pai, um “tenor”, como ele mesmo classifica sua voz, um trabalhador rural, sempre gostou de cantar nas festas e queria que a gente também cantasse com ele algumas marchinhas e canções de Vicente Celestino – uma de suas influências para o canto dramático, que ele viu e ouviu cantar no circo –; aliás, ele dizia que o cabelo de Celestino ficava em pé quando ele cantava “O Ébrio” e “Lágrimas e Risos” (WANDERLEI, E; CELESTINO, 1952). Cantávamos à capela as músicas que meu pai nos ensinava, como “Tristeza do Jeca”, do compositor Angelino Oliveira, e “Chuá Chuá”, dos compositores Pedro de Sá e Ary Pavão. Essas memórias retornam neste momento. Retornam ao observar os aprendizes na iniciação e nos espetáculos que foram desenvolvidos, direta ou indiretamente, junto a esta pesquisa.

Sempre estivemos envolvidos com o senso de humor, com o espetáculo à nossa volta, nas festas, nas cerimônias de casamento em que meu pai era o cantor, nas festas de cidade pequena e da roça, nas festas religiosas. Os grupos de teatro adulto na escola sempre fizeram o estilo humorístico: Zeca da Bitica, um comico nato; Orlando Pagano, que só se relacionava por meio de uma piada, nunca se sabia quando ele falava sério; Luís Pagano, já um senhor – e eu uma adolescente – encomendou para que eu lhe fizesse uma Nega-Maluca³¹ para dançar no show da praça. Assistíamos aos filmes de Mazaropi nas matinês de domingo depois do catecismo. Alguns parentes que moravam em Taubaté contavam sobre o senhor Amácio Mazaropi e seu estúdio de cinema na cidade. Na TV, filmes de Chaplin, do Gordo e o Magro, de Jerry Lewis, do “The Comedy Capers” e dos Três Patetas eram os meus prediletos.

Essas referências flutuantes na memória estão encarnadas em mim para sempre. Sempre o espetáculo e a participação social, como alguém que já se expunha ao público, eram algo presente na minha vida. Acho que isso já se tornara parte de mim havia muito tempo.

³¹ Boneca de pano negra de tamanho grande, a qual tem seus pés amarrados aos pés do dançarino, para que simulem uma dança juntos. O manipulador faz da boneca o que quer enquanto dança.

Somos mesmo uma família de piadistas, de músicos, de contadores de estórias e histórias. Compartilho essas lembranças com o leitor, tentando entender um pouco sobre de que forma a comicidade atinge-me e como exponho isso a fim de entender que as pessoas que vêm trabalhando comigo também têm uma vida repleta de estímulos artísticos, e como desenvolvem sua própria exposição. De repente, o processo criativo em nós vem se elaborando na própria vida e os nossos desejos mais profundos levam-nos a perceber essa jornada a ser seguida.

Quando pequena, esperava o momento de ir ao circo para assistir ao palhaço que tocava uma música muito engraçada, cuja imagem sonora, até hoje, mais de 45 anos depois, recordo. Aquele palhaço, o homem banda, portador de um corpo sonoro que tocava, de uma só vez, trompete, surdo, prato de ataque e uma buzina, tudo acoplado nele. Era uma bandinha-solo ambulante. Aquela passagem do palhaço era a melhor hora. Depois disso, eu recostava a cabeça no colo de minha mãe e dormia. Lembro-me de estar indo para casa, sentindo a respiração e os passos de meu pai, que me levava no colo, parecia que ele marchava no ritmo da música do palhaço. Íamos ao circo algumas noites e eu esperava aquela aparição.

Hoje, quando observo a bandinha dos *clowns*, iniciados por mim tocando, nas universidades, nas ruas, nos hospitais, nos asilos, nas escolas, percebo a criança dentro de mim, que insiste em sobreviver por meio dos *clowns*. Hoje, a minha paixão por bandas de música é muito evidente, pois, desde pequena, gostava muito de participar da bandinha da escola. Lembro-me muito bem das fanfarras e da banda da cidade. Com pequenos instrumentos de percussão, fazíamos um espetáculo. Como era importante mostrar aquilo que ensaiávamos durante muito tempo!

Outra referência muito especial foi o filme de Chaplin, “O Patinador” (1916), que relembra os momentos da minha infância quando íamos assistir ao ringue de patinação instalado no terreno da prefeitura. Salesópolis, a cidade em que nasci, é pequena, mas o divertimento gratuito sempre vinha nos convidar. Íamos assistir, numa pista de patinação, a um espetáculo de desequilíbrio, como Chaplin no filme “O Patinador”. As cenas permanecem vivas na minha memória; é como se Chaplin tivesse visto as mesmas cenas e colocado no filme. A diversão era ver as quedas logo no primeiro dia, as caras das pessoas caindo e levantando disfarçadamente, outros que nem conseguiam ficar em pé, segurando-se na borda da pista, disfarçando a condição, escondendo e revelando a habilidade nos patins.

Recordo muito bem que, com 6 anos de idade, fomos dançar no cinema da cidade. O espetáculo era realizado para toda a cidade assistir, e o nosso número chamava-se “As Baianinhas”. Dançávamos, com fantasia de baiana, uma música cantada por Eliana Pittman. No cinema da cidade, o palco iluminado deu a impressão de que existíamos só nós quatro. Ouvi aplausos e olhei para o público que aplaudia. Quanto mais o público aplaudia, mais eu dançava. Aquele momento era mágico para mim, pois representava aprovação. Pensei: “vou fazer mais bonito ainda”. Esse momento revelou um profundo gosto pela reação do público. Depois que recebemos muitos apertos de mão e abraços, completou-se o ritual, aquele misto de gratidão com fruição. O tempo ficou em suspenso.

Aquele momento, em especial, revelou o quanto a arte e a relação com o público são deliciosas e prazerosas na infância. Em todas as festas, eu queria dançar, mesmo algumas vezes, não tendo dinheiro nem para fazer a roupa. Reuníamos o grupo e olhávamos que traje poderíamos arranjar em casa. Aconteceria a dança de qualquer forma, pois o diretor comentara que ela estava boa, mas dizia que a nossa roupa: “sem querer ofender, parecem umas palhaças”.

Depois, quando eu tinha 9 anos, dirigi um show na escola com músicas de Walt Disney: eram pequenos números com dublagens de histórias, imitação dos personagens e coreografia. A dublagem da personagem Madame Min ficou muito engraçada; as pessoas riam sem parar quando aquela bruxa loirinha dirigia-se para o público. Enfim, todos os números saíram com o mesmo teor cômico. E eu não entendia por que as pessoas riam, se eu fazia tudo muito sério. No espetáculo atual, “Risos e Lágrimas”, há um número de dublagem que o meu *clown* realiza com toda seriedade e sensualidade do mundo. O público tem a mesma reação: cai na risada durante minha aparição. Adoro os números de dublagem desde criança.

4.5 Os mestres e a iniciação

O tempo passou, mas eu não perdia uma oportunidade de estar em contato com o palco. Já na adolescência, no Ginásio, com os meus 14 anos, tenho lembranças de quando montei uma outra coreografia com palhaços. Havia torta na cara e tudo. Fiz a maquiagem de todos os palhaços, mais de trinta ao todo. Com 15, participei de um grupo de teatro na cidade e percebi que queria ser atriz. Mais tarde, na minha primeira oficina, percebi que estava no caminho certo. Recebi um incentivo do ator e professor Antônio Januzelli, mais conhecido por “Janô”, que me disse,

seriamente, os aspectos mais importantes sobre o meu trabalho de atriz e que teve, na verdade, uma influência muito importante. Janô tinha uma leveza na forma de compreender, de se relacionar com as pessoas e de fazer entender o quanto é especial o aprendizado do ator. Em meados de 2005, Janô convidou-me para lecionar na mesma universidade³² em que trabalhou como professor responsável pelas disciplinas de expressão corporal e de interpretação. Nesta última, trabalhei, sempre no 1º semestre de cada ano, a iniciação de *clown* dos alunos.

Naquela época em que eu estava iniciando no teatro, Janô falou da Escola de Arte Dramática na USP, onde atuava como professor. Isso me levou a tomar a decisão de procurar uma escola para fazer um aperfeiçoamento na arte do ator. Prestei vestibular na UNICAMP, na qual escolhi fazer Artes Cênicas. Então, um mundo cheio de novidades e de surpresas surgiu. Ao conhecer Luís Otávio Burnier, fiz uma opção profissional pela linha de pesquisa do LUME, linha essa baseada inicialmente na antropologia teatral de Eugenio Barba. Até hoje, guardo como a mais importante influência e realização profissional, com intensa vida pelos caminhos desafiadores.

Considero Burnier o mestre fraternal, de coração, de corpo e alma, pois ofertou o seu melhor aos atores que tiveram a oportunidade de conviver com ele, ofertou aquilo que ele acreditava ser uma verdade preciosa para o ator e o investimento na pesquisa de técnicas de representação. Sempre correndo contra o tempo, Burnier teve algum para passar tardes comigo no hospital Boldrini, em Campinas, olhando o meu trabalho de *clown* e conversando com as crianças hospitalizadas. A influência fraterna e ativa do mestre é tão presente que até hoje não me desvinculei dela, pois Burnier ensinou a cada pessoa que trabalhou com ele a possuir a crença no trabalho e a sempre protegê-lo como um tesouro precioso.

Sabemos que fomos iniciados não só no *clown*, na dança pessoal, na mímese corpórea, mas também em aspectos profundos da vida: na fraternidade, na generosidade que cada um poderia comungar para com o outro (inclusive entre nós, colegas de trabalho, ajudando a todos no que fosse preciso), na maneira de tratar o público, mostrando a própria verdade. Uma relação poética de alcançar a subjetividade do outro e de ter a própria alcançada pelo outro, pelo espectador, em qualquer lugar do mundo; o corpo como uma propriedade do relacionamento

³² Universidade São Judas Tadeu- SP.

humano, o qual expressa uma língua universal, uma homenagem. Outra influência foi a minha relação com a aparição generosa de Teotônio; o *clown* desafiador de Ricardo Puccetti que, tocando a sua gaita com toda sua vida causava-me uma profunda dor naquele dia de espetáculo. Soube o que ele sabia quando não queria parar de tocar seu instrumento – uma pequena gaita que soava a dor da despedida. No espetáculo de *clown*, realizado pelo LUME, “ValefOrmos” (1992), na cena final, era doloroso para Puccetti o momento de terminar e tirar o nariz depois de tudo, depois de uma vida, de mostrar e revelar a sua obra de arte, tendo de entrar novamente na sua pele cotidiana. Eu soube disso naquele momento, mesmo sem saber que, um dia, escolheria o mesmo caminho e sentiria a mesma vontade de não tirar o nariz vermelho no fim de um espetáculo e durante uma vida.

Depois disso, passei a observar os alunos de Burnier trabalhando seus *clowns* no corredor do departamento de Artes Cênicas da UNICAMP – Campinas-SP. Aquilo me fazia largar tudo o que eu estava fazendo e ir atrás deles, tomada por uma aparição. Espiava aquelas pessoas divertindo-se com uma forma diferente de ser. Encontrei-me, um dia, com uma amiga minha e perguntei como eles faziam aquilo. Ela me disse: “É no Retiro”. Eu fiquei imaginando o que seria aquilo, pois ela não me disse muito. Descobri, posteriormente, que Luís Otávio era um iniciador de *clown* e pedi a ele que me avisasse quando houvesse um curso. Luís Otávio pediu-me, então, que lhe enviasse cartas para lembrá-lo de minha intenção. Passei a colocar uma carta por semana no seu escaninho no Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP. Fiz isso durante dois semestres. No ano seguinte, ele me avisou de que haveria um curso, em Minas Gerais, nas férias de julho e que eu enviasse ao LUME uma carta de intenção. Aguardei pelo chamado e, até uma semana antes do início do curso, eu não sabia se havia sido selecionada, porém já estava com quatro malas prontas.

Enfim, fui a Sabará. Lembro-me de ter tido um sonho algum tempo antes da ida. Sonhei que eu estava numa praça de uma cidade que não conhecia. Subindo uma montanha, entrei numa igreja enorme, a qual guardava, dentro de si, uma outra igreja. Pensei muitos dias naquilo, até que, por conta das atribulações do dia a dia, acabei esquecendo. Mas em Sabará, cidade onde iria ser realizado o retiro de *clown*, chegamos a uma praça, subimos um morro e lá estava a igreja dentro da igreja de meu sonho. Lembrei-me, daí, do que Jung (1990) fala sobre acontecimentos sincronísticos nos quais o sentimento de *déjà vu* [sensação do já visto] baseia-se,

com a oportunidade de verificar em numerosos casos, em uma precognição do sonho e em caso de vigília. Jung denomina de sincronicidade “o paralelismo de espaço e de significado dos acontecimentos psíquicos e psicofísicos, que nosso conhecimento científico não foi capaz de reduzir a um princípio comum.” Talvez eu já tivesse sido selecionada, naquele sonho, para sonhar a aprender a ser *clown*, um sonho que me escolheu muito antes de eu saber. Talvez a minha infância e aquele gosto sentido na prática da arte tenham-me levado a perseguir o sonho de me tornar um *clown* num tempo e espaço qualquer.

O retiro de *clown*, “O sentido cômico no corpo”, trouxe à vida a “Dolores Dolarria”, uma aspirante a *clown*. O sonho de infância e o momento da arte adentraram minha vida para ensinar que a criança sabe acreditar na arte e precisa dessa referência para não deixar de sonhar, pois quem cultiva a arte colhe sonho para o resto da vida.

Após a iniciação do *clown*, passei a atuar com meu trabalho na área de oncologia infantil. Realizei, então, um trabalho de campo, o qual denominei “O Clown Visita-dor”. As perguntas agora eram as pessoas que faziam: “O que um *clown* faz dentro de um hospital? Como é possível o circo dentro de um hospital?”. Essa possibilidade do “como um está contido no outro” resultou na dissertação de mestrado “O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas”. O objetivo da interação era trocar o riso com a criança no momento da sua dor e sistematizar procedimentos de atuação do palhaço naquele ambiente hospitalar.

Lembro-me de que, ainda criança, quando as pessoas ficavam doentes em casa, eu gostava de diverti-las fazendo um teatrinho com bonecos na beirada da cama. Retornei a fazer essa mesma atividade no hospital, já quando adulta. É uma coisa dentro da outra: como pode o riso caber na dor? Como cabe um *clown* em uma criança doente? Foi novamente tentando responder a perguntas como essas que comecei a iniciação do *clown* das crianças hospitalizadas. A iniciação tinha duas maneiras: uma no próprio leito e outra no picadeiro de *clown*³³. O que procurei fazer na iniciação de *clown* das crianças passa por um critério diferenciado da iniciação do adulto. O adulto muitas vezes está distanciado da linguagem da lógica primária do

³³ Atividade realizada semanalmente, no pátio do Centro de Investigações Onco-Hematológicas Dr. Boldrini, com crianças que vinham para consultas. Para entender melhor o trabalho prático, sugiro a leitura da dissertação de mestrado “O *clown* visitador no tratamento de crianças hospitalizadas”, 1999.

quotidiano, na qual a criança está totalmente imersa: ela entende tudo ao pé da letra. Montei uma estrutura em que as crianças pudessem jogar com seus elementos naturais. Isso quer dizer que elas ensaiaram seus números e criaram a sua aparição no picadeiro, integrando o seu próprio processo criativo de *clown* com o tratamento.

Assim, iniciava-se, a partir do momento em que se manifestava, a predisposição para atuar no picadeiro. Tive que reviver todo o processo realizado com os pacientes infantis (com a observação de crianças com quatro e cinco anos de idade pelo tempo de um ano) no intuito de compreender onde estava a minha base para ensinar os iniciados nesta pesquisa de doutorado. As pistas para o entendimento atual estão no passado de minhas descobertas na vida de *clown*, recriadas naquelas crianças por meio de um processo criativo que desvelou, para elas, outra forma de olhar o mundo, tratando o corpo pelo espírito criativo. Tudo isso me forneceu o suporte para observar atualmente a iniciação do *clown* de um adulto

Realizei, como assistente de Teatro na Fundação Síndrome de Down – Campinas - SP, um outro trabalho, em 1994, com crianças e adolescentes portadores de Síndrome de Down. Realizamos uma estrutura de circo, em que os alunos treinavam números circenses: malabarismo, corda bamba, equilibrismo, danças. Dessas 22 crianças que queriam ser *clowns*, apenas uma dava continuidade a seu aprendizado fora da escola. Leonardo, o palhaço Anjo, como ele se denominou, fazia assessoria de *clown* comigo, no LUME. Depois, trabalhei com o *clown* de crianças com risco social na Fundação Orsa, fiz apresentação em APAES, escolas, ruas, casas de família, favelas, praças, ônibus, postos de saúde, hotel, mercado municipal. Todas essas oportunidades fizeram com que o *clown* tomasse conta de meu mundo, que, por sua vez, cada vez mais tomou conta do *clown*. Comecei a realizar palestras e demonstrações artísticas e, numa dessas palestras, na Universidade Federal de Santa Maria, fiz contato com Rozane Cardozo, que me convidou para realizar o meu primeiro curso de *clown* para professores na Universidade.

4.6 O primeiro curso

Comecei a iniciar os *clowns* de adultos no ano de 1997. Quando convidada pela Faculdade de Pedagogia da Universidade Federal de Santa Maria-RS, foi-me solicitado criar um curso para iniciar o *clown* dos adultos que, por sua vez, iriam iniciar os próprios alunos, crianças portadoras de necessidade especiais.

Como eu já havia realizado um trabalho com crianças com Síndrome de Down na cidade de Campinas-SP, preparei o curso. Havia 25 profissionais, entre atores e professores.

No primeiro dia do curso, por se tratar de um trabalho basicamente corpóreo, que levava à descoberta do *clown* na prática, percebi uma certa dificuldade dos profissionais da área de pedagogia. Alguns pensaram que iriam enfrentar um curso teórico. Quando fui convidada e informaram-me qual era o público-alvo, percebi que não seria tão simples ministrar o curso, já que eu não havia trabalhado com adultos.

Uma outra questão era que o curso não seria somente para adultos, mas para adultos que iriam iniciar o *clown* das crianças. Algum tempo antes de ministrar o curso, pensei, num primeiro momento, que, para os professores iniciarem o *clown* de suas crianças, eles precisavam passar pelo processo de iniciação, porque não haveria como ensinar um processo de iniciação artística a alguém que não tivesse passado pelo mesmo processo criativo.

Seguindo algumas orientações de Ricardo Puccetti , pois nesse ano eu ainda fazia parte do corpo de pesquisadores do LUME, elaborei, portanto alguns exercícios e jogos, mas que foram recriados na prática de acordo com o público alvo do curso, os pedagogos.

Um dos exercícios propostos eram os grupos de desafio. Dividindo o grupo em dois, para que se desafiassem, com coisas muito ridículas que soubessem fazer. Os mesmos puderam mostrar o que cada um de seus integrantes sabia fazer a fim de expor como provocação ao outro, apenas como forma de estimular a expressão ridícula individual. Propunha bailes e festas de piquenique que exigiam do participante vestimenta a caráter. Tais atividades poderiam revelar, por exemplo, que tipo de roupa o *clown* vai usar. A roupa é considerada parte da máscara porque ela também pode revelar o ridículo da pessoa. No outro exercício, a pessoa pode adentrar o mundo do circo e verificar qual é o número circense que ela tem na memória e que poderia fazer ali.

Outros exercícios são importantes, como se relacionar com uma outra pessoa e fazer a *triangulação* (Exercício do capítulo 6), o desfile de modas, uma dança em que se colocuem elementos horríveis, criar uma musiquinha interna e dançar aquilo sem que as pessoas saibam qual é o estímulo, fazer uma banda e trabalhar com os instrumentos, ouvir uma música e montar uma coreografia.

Enfim, as pessoas preparam-se para expor o seu número, pois a dona do circo iria chegar ao final do processo para fazer a seleção. No final do curso, tivemos a estrutura de um espetáculo de iniciação. No último dia do curso de 30 horas, todos os participantes estavam com o *clown* iniciado e sem mais aquela diferença entre atores e professores. Percebi que os *clowns* dos professores e dos atores eram semelhantes.

Aí estaria o meu papel: fazer-me compreender em mim, repensar o meu processo, as minhas dificuldades, a luta para entender, as confusões. Percebi que tinha que dispensar o distanciamento e simplesmente olhar para o outro como para mim mesma. Eu tive dificuldades, mas foi a partir delas que eu pude começar a compreender que não haviam sido em vão. Agora, minha proximidade com o aluno substituiria o meu antigo vazio, aquele de não saber o que era *clown*. Hoje, percebo que a gente nunca sabe, mas segue um caminho de busca, sempre. O *clown* nunca está pronto e nunca é totalmente compreensível, ele é um mistério. Desde o momento em que a dificuldade fez-se aliada de mim e do mistério. Tento ensinar e doar tudo o que posso sobre *clowns* aos alunos.

Comecei a trabalhar com o que eu não entendia nas pessoas. Não o que elas não mostravam, mas uma expressão escondida: como elas poderiam mostrar que sabiam o que não sabiam. Pensei que poderia atuar onde elas não sabiam, aí entraria a minha contribuição. Um dia eu soube o que era não ser e isso era muito frágil para mim, mas justamente daí tirei a minha força.

O desafio criou, então, a possibilidade do desenvolvimento de um processo de ensino. Eu o sabia pela minha própria experiência, pelo que eu havia visto e compreendido, do que vi e vivenciei. Mas como poderia fazer a afirmação de que isso é ou não é *clown*? Perceber o outro a partir do meu próprio *clown* foi o que fiz. É pensando não a partir dessa experiência que eu gostaria de entender o trabalho. O *clown* não está pronto do dia para a noite; ele é uma essência com um conteúdo de criação do conhecimento e seu aprendizado é constante.

No ano seguinte, 1998, fui novamente convidada para mais uma iniciação de *clowns* e manutenção do trabalho de *clown* em Santa Maria-RS-Brasil. Da mesma forma, constatei que eu poderia definir elementos clownescos na expressão das pessoas e apontar qual era a dificuldade para alguns se tornarem *clowns* e outros não. Nesse percurso de iniciadora de *clowns*, percebi que conseguia iniciar o *clown* das pessoas de forma diferenciada à do Retiro, pelo qual havia passado no

LUME, pois no método de iniciação existia um distanciamento dos iniciadores em relação aos iniciados. A posição do Monsieur é de atribuir ao neófito a revelação do seu *clown*. O Monsieur deseja que o *clown* se mostre. Mas como mostrar algo que ainda não sabemos o que é? Por meio do processo, percebi que poderia tentar entender junto aos iniciados esse desejo. Quando fui iniciar os *clowns* em Santa Maria, tive a intenção de ensinar e de observar esse processo de como ser um *clown*, envolvendo-me ao invés de me distanciar.

Contudo, outras perguntas sempre pairariam no ar: por que as pessoas me pedem para iniciar os *clowns*? Por que escolhem o *clown*? Imaginei que poderia estar partilhando e contribuindo com a pesquisa, dentro da linha clownesca do LUME, com mais uma possibilidade de iniciar *clowns*. Isso foi muito interessante, embora não fosse prioridade; afinal eu tinha a pesquisa com as técnicas Mímese Corpórea e a Voz como grandes paixões minhas.

A partir da problemática de ensinar o neófito a aprender o que é *clown* é que dou início à sistematização de um processo de criação, para o qual tive de criar termos, os quais definirei mais adiante, aliados à minha forma de ensinar. Com a experiência do primeiro curso e as questões elaboradas sobre o mesmo, começo a refletir sobre como eu ensino e como as pessoas aprendem o *clown*. Comecei a tentar alcançar o íntimo da pessoa, percebê-la, tal qual diz Hillman (1997), “ser é ser percebido” – percebendo o ser para perceber o *clown*. Quando o *clown* é ser, ele é percebido, senão ele não é ele mesmo, não é *clown*.

Após as experiências acima, comecei a iniciação de *clown* e a orientação de trabalhos na cidade de Porto Alegre, durante um ano. O segundo sonho de grande relevância que tive foi quando já morava no Rio Grande do Sul. Sonhei com Burnier que, rindo e muito feliz, deu-me um forte abraço e disse que me queria dar uma coisa. Deitei a cabeça no seu ombro. Eu pensava, no momento do sonho, e não sabia se ele tinha voltado de verdade, mas sabia que eu havia me encontrado com ele mais uma vez. Aquilo me emocionou muito e comecei a lembrar a presença ausente daquele momento. Ele sempre nos abraçava quando o trabalho mexia demais com a gente. Tudo seria bem diferente se ele estivesse aqui. Naquela época, trabalhando com ele, toda preocupação era criar, pois ele era o suporte do restante. Acordei pensando muito em Burnier, na sua morte, no sonho e em como ele desapareceu dentro de uma floresta imensa. Naquela noite, a sua aparição ofertou-me um valioso presente, para um recomeço da minha vida que estava se esvaindo

de mim e na qual eu voltei a crer – a ausência do mestre é uma presença. E acredito que o ensinamento e o aprendizado pertencem àqueles que creem que o ensinamento pode ser compartilhado e presente em tudo o que fazemos. Naquele momento de sombra, comecei a vislumbrar a possibilidade de ser escolhida.

Tempos depois, quando eu já havia me desligado do LUME, em 1999, convidaram-me para reiniciar um trabalho de *clown* na cidade de Porto Alegre. Senti que o chamado ainda permanecia, pois a voz dos *clowns* que desejavam nascer chamava por mim.

Anos depois, retorno para o doutorado em Artes da Cena para validar um trabalho de pesquisa com temática comicizada, retornando ao chamado para que a arte de ator seja contemplada com a presença do clownesco e da encarnação da máscara como presença viva de mobilidade da comicidade no corpo do ator.

Atualmente, sou docente do Curso de Teatro-IARTE da Universidade Federal de Uberlândia-UFU. Atuo na área de interpretação, ministro disciplinas de Interpretação com enfoque em Comédia, além de optativas de iniciação ao *clown* e iniciação do *clown* no contexto hospitalar. Além dessas, coordeno um projeto de extensão denominado “Pediatras do Riso”, o qual propõe visitas semanais ao HC com os alunos iniciados como palhaços nas disciplinas citadas.

Retornei à imagem do sonho:

Ela sempre revelava

a mesma voz de confiança,

a voz do mestre,

me desafiando a

continuar em movimento.

5 Um Movimento Clownesco

Apesar de, às vezes, parecer de fora como se nós fossemos a mesma coisa na realidade, sempre mudando, mas lentamente, nós somos como o mar. O movimento das ondas acima é mais visível que as correntes abaixo, mas, apesar disso, há um movimento na profundidade. Mesmo que, de tempos em tempos, nós levantemos nossas cabeças acima da água, rapidamente retornamos ao “forte” fluxo constante da corrente implícita. (LECOQ, 2001).³⁴

5.1 Lecoq

Para falar em *clown*, como define Castro, “o palhaço do teatro”³⁵, em primeiro plano, temos que conhecer a presença, no cenário da pedagogia teatral, de um grande contribuidor e pesquisador dessa arte, Jacques Lecoq, o qual trouxe a técnica de *clown* para sua escola em Paris como complemento ao aprendizado do ator. É a proposta de descobrir a relação pura e simples, em primeiro lugar, consigo mesmo e depois com o público. Lecoq, num primeiro momento, ao desenvolver a técnica com seus alunos, não pretendia que tivessem um pressuposto do que fosse *clown*, imitando *clowns* já existentes, como os do circo, mas que cada aluno encontrasse o seu próprio com base na experiência de vida pessoal.

5.1.1 Encontrando o próprio *clown*

A *International School of Mime and Theater* de Lecoq desenvolveu, a partir da década de 60, um trabalho com técnicas relacionadas ao movimento do corpo no espaço. Lecoq (2001, p. 22) chamou de *Personal Journey* o processo educacional que a escola oferecia em dois anos de formação: *Melodrama*, *Commedia dell’arte* (a grande paixão de Lecoq), *Bouffons*, *Tragedy*; no final da trajetória, vem o desenvolvimento do *clown*. Lecoq (2001, p. 143) descreveu:

O trabalho da escola termina em risos, com os clowns e as variedades cômicas: burlescas, excêntricas, todos os tipos de absurdos. Com o tempo este território se abriu mais e mais, se tornando tão importante quanto e tão extensivo como da máscara neutra. Juntas, elas emolduram o ensinamento oferecido pela escola. No início essa parte do trabalho durava 2 ou 3 dias, agora ela se

³⁴ Tradução livre de Ana Elvira Wu.

³⁵ Curso de *Clown* “A Arte da Bobagem” - ministrado por Ângela de Castro – João Pessoa, PA/ 2001.

estende por várias semanas, já que a fascinação dos alunos nessa área levou-me a realizar um aprofundamento minucioso.

As primeiras aparições dos *clowns* no teatro foram nos anos 60, quando Lecoq investigava a relação do *clown* com o palhaço do circo. A sua principal descoberta veio com a elaboração de uma simples pergunta: "Como o *clown* nos faz rir?" Lecoq, um dia, numa de suas aulas, sugeriu aos alunos que ficassem em círculo, lembrando o picadeiro do circo, depois pediu aos alunos que o fizessem rir. Um após o outro, lembrava Lecoq, "caíram tombos, fizeram palhaçada, cada um mais extravagante que o outro, mas tudo em vão. O resultado foi uma catástrofe". Exemplifica o autor: "Nossas gargantas secaram, nossos estômagos estavam tensos, estava se tornando trágico. Quando eles perceberam que fracasso tinha sido, pararam de improvisar e voltaram aos seus acentos, sentindo-se frustrados, confusos e embaraçados".

Foi naquele momento, segundo Lecoq, que os alunos perceberam as suas "fraquezas" e todos caíram na gargalhada. Não foi por causa dos personagens que eles haviam tentado mostrar, mas sim pela própria pessoa despida para que todos a vissem, descobrindo, assim, a solução³⁶.

5.1.2 Como ensinar uma pessoa a provocar o riso no público

Esse "como", elaborado por Lecoq na sua escola na França, também foi indagado por mim e sempre acompanhou a minha trajetória de atriz ao apreciar a espetáculos de *clown* elaborados pelo LUME desde 1992 e participar como corpo de apoio aos retiros e assessorias promovidas durante a minha atuação como atriz pesquisadora do núcleo. Assim Burnier (2001, p. 205) explicava-nos que existia uma diferença do "como" e de "o quê". "Como" o *clown* vai fazer é uma preocupação da tendência da linha europeia de trabalhar o mesmo. Diferente do "o quê", linha que os americanos desenvolvem, que "dão mais valor à *gag*, ao número, à ideia; para eles, "o que" o *clown* vai fazer tem mais peso". Esse "como" pode ser o divisor de águas relacionado à diferença entre a transmissão do ensinamento da técnica, resultando em diferentes estilos e escolas de representação de *clowns*, tanto no circo como no teatro.

Então, provocar o riso em alguém e como podemos fazer esse alguém rir é muito particular e plural ao mesmo tempo, pois o que é engraçado para um, não o

³⁶ Tradução livre de Ana Elvira Wu.

é para outros. O *clown* é aquele que, assumindo o seu jeito particular de fazer as coisas, “o como”, pode fazer somente uma pessoa, um grupo, ou a plateia toda cair na gargalhada. Depende da forma, qualidade e intensidade da bobagem que o *clown* executa e da pessoa ou da plateia que o vê. Como Propp (1992) afirma, existe uma dificuldade em analisar o fato, ou a causa do riso, pois o nexo entre o objeto cômico e a pessoa que ri não é obrigatório nem natural. Onde um ri, outro não ri. O surgimento do riso constitui um processo que deve estudar todas as condições e causas que o provocam. Propp estuda os tipos de riso, classificando-os de acordo com o contexto, mas não como um fenômeno universal. Propp (1992) respeita a lei das diferenças em relação à manifestação do riso, o fenômeno ridente causado no ser que ri aliado à diferenciação de estímulos. Por isso, não concorda com Bergson (1983) na definição de que “o riso ocorre quase com a precisão de uma lei da natureza: ele acontece sempre que há uma causa para isso”.

Teoricamente em consonância com o conceito bergsoniano, a proposta em prática da escola de Jacques Lecoq dá ênfase às diferenças; isto é, cada aluno é diferente do outro. Como exemplo, um aluno que trouxe uma experiência vivenciada em outro país, essa é somada à experiência pedagógica da escola. Todos trocam princípios culturais com o intuito de agregar valores ao caráter de uma filosofia do fluxo do movimento. Todos que entram na escola sairão com uma base internacional. Isso também estava implícito na maneira de trabalhar o *clown* e em como ele faz o público rir. Para Lecoq (2001, p. 151), o que faz um Inglês rir não necessariamente faz rir um italiano ou japonês, mas os *clowns* originados com a experiência em qualquer país estão aptos a fazer o mundo todo rir. Alguns elementos sobre a questão do riso e de seu caráter universal são desenvolvidos sob o ponto de vista técnico. Mas a teorização de Propp (1992) pode contribuir no sentido de refletir o riso como contexto: a manifestação do riso pode residir em condições de ordem histórica, social, nacional e pessoal; cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico que, às vezes, é incompreensível e inacessível em outras épocas³⁷.

³⁷ Propp desenvolveu um estudo sobre comicidade e riso, com o objetivo de observar esse conteúdo na análise de material literário e folclórico, sem atribuir uma atenção especial à categoria do cômico enquanto categoria filosófica ou estética (p.14) N.ed.

5.2 O convite

Quando fui convidada para iniciar *clowns*, retornei à mesma pergunta: como?

Como eu poderia ensinar alguém a provocar o riso no público? Num primeiro momento, retornei às minhas origens: à iniciação, à técnica e ao método de ensino dos meus iniciadores e ao modo como eu compreendia tudo isso, tanto sendo *clown*, quanto iniciante.

Tendo um cuidado redobrado e muita atenção para não perder o fio condutor da comicidade de cada pessoa. Percebo que o que aprendi como uma pequena ação, uma ação surpresa, um lapso corporal, por exemplo, a vergonha que uma pessoa sente ao estar exposta ao público, pode ser revelada para a plateia. Quando se está parada em frente a todos sem saber o que fazer, surge um balancinho do corpo, um retorcer das mãos, de repente um sorrisinho meio sem graça, uma risada meio nervosa, um olhar, meio de rabo de olho, espreitando o público e um olhar sem querer encarar, tentando disfarçar algo e tentando esconder alguns detalhes ou partes do corpo: um nariz, orelha ou pescoço desproporcionais, sinais que poderiam servir para buscar o *clown* da pessoa. Algumas vezes, eles não são muito evidentes no corpo, mas se evidenciam nas atitudes, no caráter e na personalidade. Tanto a braveza, a parvoíce, a timidez, a extroversão e a distração, como a presença da pessoa e seu estado natural de verdade: sem imitar ninguém, mas sendo ela mesma, do jeito que é.

Como mestre de iniciação, observa-se que, até mesmo os intervalos, em que os participantes estão mais descontraídos, podem ser um momento frutífero para se observar a expressão cômica de uma pessoa. Esse tipo de percepção não é uma tarefa fácil. Envolver o aluno com elementos pelos quais vai mostrar, expressar onde realmente guarda, esconde o seu lado engraçado, frágil, ingênuo e bobalhão é uma tarefa de detetive. Temos de brincar simbolicamente de “esconde-esconde”, “pega-pega”, “tá frio tá quente” à procura de pistas do que seja *clown* no processo ritual de iniciação de uma pessoa.

No processo de iniciação dos *clowns*, há de se enxergar cada pessoa sendo “ela mesma”, pois, geralmente, em alguns casos, os neófitos chegam para o curso muito ansiosos pela descoberta do *clown*, que acabam trazendo na sua expressão corporal uma referência de palhaço conhecida. Mas como o processo

procura o *clown* de cada pessoa, as “diferenças” são o norteador do grande desafio para o aprendiz e para o mestre :

Voltei para mim, para meus passos de iniciante, tentei redescobrir, em mim mesma, a estratégia que o aprendiz teria que possuir para, num primeiro momento, sair em busca do clown. Essa estratégia, baseada em diferenças, poderia determinar ao aprendiz conforme meu ponto de vista uma base de compreensão preparatória. (Caderno diário de notas, 2001)

A base preparatória também encontra porosidade no termo “buscar”, o que iria me diferenciar do que Lecoq (2001) propôs: “encontrar”. Observa-se que o termo “encontro”, qualitativamente falando, está mais próximo de algo ou alguma coisa que já está pronta. O termo *find*, no inglês, tem o significado de encontrar, de se deparar com, de ficar frente a frente com algo ou com alguém. A pesquisa em questão pressupõe uma fase preambular de preparação para o encontro; o que antecede é a busca do clownesco no neófito. No tocante à ação de buscar, e pela experiência em iniciar os palhaços, o termo próximo, nesse sentido, é o inglês *search*, cuja tradução em português pode ser “procurar”, “pesquisar”; a etimologia da palavra em português sugere “examinar minuciosamente”, “pesquisar”. Lecoq (2001) realiza uma base com outras máscaras por meio de conteúdo aprendido em sua escola nos dois anos em que os alunos passam pelos estilos citados anteriormente, até chegar ao *clown*.

Por outro lado, essa pesquisa segue paralela à linha de Burnier: iniciar o *clown* diretamente sem passar pela experiência de outras máscaras, procurando criar bases e os conteúdos durante o processo em curso. A diferença entre meu trabalho e esse está justamente na fase anterior ao *clown*. É uma investigação que propõe ao aprendiz a constatação do ponto em que ele mesmo vai perceber se representa um tipo ou personagem cômico ou se está compreendendo como buscar o seu próprio estilo clowesco. Tal elemento, algumas vezes, não é percebido por algumas pessoas em iniciação. Mas ele é, por esse ponto de vista, a base da busca do *clown*. A base pode-se definir na prática como uma ação ou como movimento inicial que pode levar a pessoa a perceber o seu jeito engraçado de andar ou alguns gestos que são seus e que, dilatados pela técnica, produziriam o efeito da risada naquele que a observa ou não. Tais pontos podem revelar indícios da comicidade corporal. Então, inicia-se o trabalho técnico para receber a máscara vermelha,

revelar a corporeidade do aprendiz, corpar o palhaço por meio de ações físicas, o que é realizado por meio de um conjunto de exercícios ou procedimentos que antecedem o uso da máscara e promovem interlocução com um processo de busca de qualidade do clownesco em si.

O ponto de vista técnico isola essa ação cômica do neófito como uma amostra para ser analisada, como num laboratório: por meio de um microscópio, para a observação da atuação do aprendiz, do mínimo detalhe à dilatação do seu corpo. O outro lado é o que está voltado para o público, que vê o aprendiz de *clown* em maior dimensão, a dimensão da apresentação para seu primeiro público, qual seja, os aprendizes espectadores e o iniciador no curso. O iniciador é o representante do público mais exigente e o membro mais crítico da plateia, porque carrega consigo o microscópio e a lente de aumento, ao mesmo tempo.

Percebo, atualmente, com um pouco mais de experiência em relação aos primeiros cursos na década de '90, que as tentativas preliminares são a junção de bases para que, do meio para o final do processo em curso, aconteça a descoberta do *clown*. As bases são previamente formuladas e direcionadas pelo iniciador e devem contar com o conhecimento da exploração do elemento cômico em si, o qual vai proporcionar diferentes formas de expressão, a fim de que todas as pessoas participantes do processo, nos momentos mais inesperados, possam revelar a própria comicidade – que o iniciador irá pontuar com uma observação verbalizada ao aprendiz.

Por exemplo, mais adiante, no Capítulo 6, é descrito um conjunto de exercícios, nos quais o neófito é observado sozinho ou de forma coletiva, pois as atividades em conjunto (em que o participante nem sabe que está sendo observado, acha-se protegido pelo grupo) podem ser o momento mais frutífero, já que a pessoa consegue soltar-se, descontrair-se e, ao mesmo tempo, investigar-se cômicamente, os lapsos engraçados que são evidenciados por meio dos jogos e das brincadeiras propostos pelo mestre.

Perceber pequenos “lapsos” de comicidade na expressão de uma pessoa é algo para um olhar treinado a observar as diferenças, porque não podemos dar ao aluno a noção ou o sentido cômico que achamos que ele tem que ter, jamais podemos concretizar ou cristalizar um modelo cômico como perfeito, correto, concreto, acertado e finalizado, para isso o mestre a que se desformar o conhecimento do mestre na condução do processo:

Como orientadora de um processo, precisei desformar meu juízo de valor em relação ao que é engraçado, cômico de um modo geral, é necessário flexibilizar, mobilizar, elaborando um conhecimento intuitivo do mestre em relação a expressividade cômica de cada aprendiz, para quebrar o lacre da seriedade, transgredindo e fazendo transgredir desde a lógica coletiva social até a lógica particular, geradora da expressão individual. (Caderno diário de campo, 2004.)

No mais a comicidade corpórea, à qual nos atemos nesta pesquisa, tendo suas particularidades, também não se atém a teorias como precedente da práxis, mas se aprende teorizar praticando, processando e observando, pois, como já abordado nessa discussão, existem vários tipos de pessoas fazendo o curso e há de se considerar aquelas que chegam expostas, outras totalmente herméticas, algumas equivocadas com a forma corporal do *clown* ou tentando ser uma réplica de algum *clown* conhecido e formado.

A partir dessas das considerações citadas, propõe-se como uma das regras mais importantes no curso, preliminarmente, não julgar, não indicar caminhos, mas proporcionar elementos para que o aprendiz vá retirando, a seu tempo, as formas mecanizadas e convencionais de seu corpo, aproximando-o da essência de sua busca, investigar as ações cômicas primárias, do corpo esvaziado de referências prontas, de formas, para iniciar o mergulho no rito de passagem à “desformação” (neologismo meu).

Com base nas experimentações preliminares do processo, considera-se um ponto importante para iniciar os *clowns*: a condução do trabalho deve ser precisa e, se equivocada, torna-se frustrado o encontro do *clown* com os alunos, causando desconforto e confusão, pois, como proferiu Lecoq (2001), a trajetória no território clownesco é progressiva no sentido do encontro do “próprio *clown*”. O *clown* revelado no ator “demonstra” quando esse fenômeno acontece. Nesses termos, concordo com Lecoq por um lado: o *clown* “aparece”, mas, por outro lado, os caminhos não aparecem se não houver um aprendizado como forma de compreender que existe um meio para se chegar na qualidade clownesca que é apreendida pelo aprendiz, não delineado como porta de saída, mas como porta de passagem expressiva para adentrar o estado liminar do território cômico.

5.3 A proposta de Lecoq

Fascina-me estar em contato com as reflexões de Lecoq (2001) e verificar a sua capacidade para desenvolver estratégias voltadas ao trabalho e à formação do

ator, dentre elas, a técnica de *clown*. Disse Lecoq (2001) que o *clown* não existe à parte do ator, exceto quando o ator interpreta ele próprio (mesmo) e quando o processo pedagógico para encontrá-lo, conforme já dito anteriormente, é criativo e em progressão.

Quando Lecoq (2001) propunha aos alunos a descoberta do próprio *clown*, pressupunha que todas as pessoas tinham um *clown*, como eu também creio:

O clown não existe à parte da atuação do próprio ator. Nós somos todos clowns, nós pensamos que somos bonitos, inteligentes e fortes, entretanto nós todos temos nossas fragilidades ou nosso lado ridículo, que pode fazer as pessoas rirem quando somos capazes de expressar isto mesmo. (p. 145).³⁸

Durante sua primeira experiência clownesca na escola, Lecoq notou que havia alunos com pernas tão finas que eles quase não tinham coragem de mostrá-las. Contudo, fazendo o *clown*, eles encontraram o modo de exibir sua magreza para o prazer dos espectadores. Finalmente estavam livres para ser quem eles eram e fazer as pessoas rirem. Essa descoberta de como fraquezas pessoais podem ser transformadas em força dramática foi a chave para o aperfeiçoamento de uma abordagem clownesca pessoal relacionada ao encontro com o próprio *clown*. Segundo o autor, isso se tornou um princípio fundamental para o treinamento do ator.

Lecoq (2001) expôs que a referência ao circo vem à tona assim que se fala a palavra *clown* e se tornou sem importância, no seu ponto de vista, para os atores naquele momento. Quando criança, Lecoq viu os irmãos Fratellini, Grock, o trio Cariolli, Portos e Carlitos, além de Medrano, em Montmartre, todos no circo. Mas aos alunos indicou: “Nós não estamos à procura desse tipo de clown na escola. parte do registro cômico, não usamos nenhum modelo externo formal ou estilizado”. Porém, os próprios alunos não tinham conhecimento dos *clowns* que ele havia mencionado e assim embarcaram nas suas pesquisas em completa liberdade.

Lecoq menciona no seu livro que Pierre Byland, um ex-aluno que retornou à escola, propôs o trabalho com a máscara vermelha. Sendo assim, foi primeiro a introduzir o famoso “nariz vermelho” numa proposta com atores, para este, a menor máscara do mundo, como ele a chamaria, a qual ajudaria pessoas a expor sua ingenuidade e sua fragilidade (2001).

³⁸ Tradução livre: Ana Elvira Wu.

O encontro com o que denominaria “seu próprio *clown*” inicia-se por encontrar o seu lado ridículo, propõe o autor, e, distintamente da *Commedia dell’arte*, “não há nenhum personagem preestabelecido para dar base ao ator (por exemplo: Arlequim, Pantalone etc.). Ele tem que descobrir o lado clown em si mesmo, pois “você só consegue ser um clown quando o incorpora em experiência de vida” (2001, p. 150).

A *Commedia dell’arte*, na atualidade, é estudada em várias escolas por pesquisadores no mundo inteiro. Percebe-se que sobrevivem alguns resquícios, hoje em dia, dessa arte, segundo Pavis (1999, p. 62), no cinema burlesco e no trabalho dos *clowns*; e, segundo Burnier (2001, p. 207), na proximidade de alguns personagens pela intenção de fazer rir:

Os resquícios provêm da dupla de cômicos, os zanni, os servos da *Commedia dell’arte*, cuja relação se aperfeiçoará nos clowns, por serem uma dupla com características distintas que faziam o público rir, um pela astúcia, inteligência e engenhosidade, o outro pela tolice, confusão, as quais se assemelham à dupla branco e augusto.

Burnier (2001, p.28) pressupõe a essa observação o quão próximo da *Commedia dell’arte* está o *clown*: como um teatro de improvisação codificada.

Retornando ao assunto relacionado à atitude do aluno perante o aprendizado do *clown* é que Lecoq (2001, p.145) salienta uma observação básica: quanto menos defensivo o aluno for, não tentando fazer o personagem, permitindo surpreender-se com sua fraqueza e consigo mesmo, com mais força o seu *clown* aparecerá. Assim, ele colocava o ator numa berlinda com algumas observações e questionamentos:

Você tem consciência de sua força; você é bonito, inteligente, você chega como um vencedor. Você tem que fazer alguma coisa que é importante em seu ponto de vista demonstrando sua habilidade e superioridade...mas você não consegue executar isto. O mestre do picadeiro, agindo como juiz, pergunta a você qual é o problema? Você tem certeza que pode fazer isto? Você praticou com afinco? Você está fazendo isto pela primeira vez ou você apenas tem trabalhado com amadores?³⁹

No entendimento dessas questões, Lecoq (2001, p. 146) sugere que o ator deva jogar o jogo da verdade, e mais: ele deverá ser ele mesmo; quanto mais

³⁹ Tradução Livre: Ana Elvira Wu.

sua fraqueza for exposta, mais engraçado ele será. Acima de tudo, o ator deve evitar fazer um papel, mas dar liberdade, na maneira mais psicológica, pois a inocência de dentro dele aparece quando ele é um desastre, quando ele próprio atrapalha a sua apresentação. E assim também Burnier (2001, p. 209) formula uma definição próxima de Lecoq: “O clown não representa: ele é – o que faz, lembra os bobos e bufões da Idade Média. Não se trata de um personagem, ou seja, de uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros, humanos (como nos *clods*), portanto ‘estúpidos’ do nosso próprio ser.”

Lecoq (2001, p. 146) profere que esses aspectos pessoais tão necessários a para encontrar o clown estão relacionados à vida e que, ao desenvolver temas de trabalho para os alunos, é impossível enumerar tais temas para os clowns, já que “a vida em si é um tema para um clown, se você é um clown”. Uma das coisas mais importantes para o ator, quando sobe ao palco, usando um pequeno nariz vermelho, é que seu rosto deverá estar aberto inteiramente, sem defesa, e esperar a reação do público: “Ele pensa que será recebido com simpatia pela plateia (mundo) e é surpreendido pelo silêncio, quando estava convencido de que era uma pessoa muito importante.” Isso gerou outra questão para Lecoq (2001): qual a reação do *clown* perante o silêncio? O *clown*, que é supersensível aos outros, reage a tudo que acontece com ele no silêncio: “A reação pode variar entre um sorriso simpático e uma expressão de tristeza, mas, acima de tudo, deve ser verdadeira”, responde Lecoq (2015).

Nesse primeiro contato com o público, o professor deve prestar atenção se o ator precede suas intenções. Lecoq (2001) explica que o ator deve estar sempre num estado de reação e surpresa sem deixar que sua performance seja deliberadamente dirigida (controlada). Não se pode, como se diz no teatro, “telefonar”⁴⁰. Como num jogo de bola, a pessoa tem que receber a bola para jogar, isto é, reagir. Se reagir antes de receber a mesma, perderá a bola e o sentido do jogo, que é “jogar” de volta para o adversário, pois jogo pressupõe relação.

⁴⁰ “Telefonar” é um termo que indica que o ator reagiu antes da hora, antecipou-se, contou ao público o que iria fazer, não esperou a ação para ter uma reação. É reagir tão antes que tenha algum motivo para fazê-lo, isto é, mostrar a reação antes do estímulo que o público ou o meio lhe proporciona para que possa reagir.

5.4 A influência do LUME

Em meados da década de '90 após a minha formatura no curso de Artes Cênicas da Unicamp participei de uma seleção de atores para como estagiar por um período no LUME, sob a supervisão de Burnier. Depois de passar por essa fase, fui uma das selecionadas para fazer parte da primeira geração de atores-pesquisadores do núcleo.

Burnier, meu mestre clownesco, nessa época envolvido com as reflexões sobre a sua tese de doutorado, explicava-nos que a proposta do aprendizado no LUME é abordada de duas maneiras: uma delas é o aprendizado via imitação de técnicas corpóreas preestabelecidas e a outra, mais árdua, difícil e demorada, é o desenvolvimento de uma técnica própria e pessoal do ator, partindo-se da premissa de que, em cada indivíduo, existe um movimento natural que pode ser o germe de uma técnica pessoal. Tal premissa, de uma forma sutil, silenciosa, é plantada e germina no trabalho pessoal desse ator por meio do contato e do aprofundamento com a técnica. A *Mímese corpórea* e o *Clown* foram motes inspiradores na minha escolha profissional, os quais geraram um movimento natural e um propulsor interno de influências em meu trabalho de atriz pesquisadora, diretamente influências propiciadas por Burnier. Também conta o curso de iniciação ao *clown* no formato condensado de retiro, que inspirou de forma diferenciada muitos outros pesquisadores nesse quesito de formação.

Embora os procedimentos possam ser diferenciados para iniciar o *clown*, um princípio norteador está presente em todos eles em relação à personalidade clownesca ou o *clown* pessoal e a forma como o LUME iniciava seus *clowns* no retiro está em conexão com o estilo da escola de Lecoq. Constatou-se essa conexão também durante a teorização desta pesquisa, quanto ao encontro das origens do meu aprendizado. Recebi influências de uma linha de trabalho com enfoque no *clown* pessoal. Estão presentes na minha formação palhacesca Burnier e o mestre Lecoq, que foi o professor de Philippe Gaulier que, mais tarde, foi professor na mesma escola e foi o iniciador de... Burnier, que foi o meu mestre. Assim, sucessivamente, os conteúdos abordados em tais escolas, de alguma forma, encontram-se de uma maneira muito evidente nos *clowns* iniciados nesse processo. A Escola de Lecoq, como já foi apontado, apresentava outros estilos de máscaras na formação dos atores, sendo o *clown* a última. Burnier define como ponto de

abordagem em sua pesquisa a discussão sobre a máscara vermelha em meio ao conjunto de outras técnicas.

Retornando à Escola de Lecoq, dentre os vários estilos apresentados preliminarmente aos atores, o *clown* é o último por duas razões: a primeira é que é um importante momento na vida do estudante, e a segunda é que é o caminho em que o *clown* joga é muito especial. Ele usa não somente o seu virtuosismo normal de um ator, mas também conta com frequente ajuda de um companheiro de jogo⁴¹: o fracasso.

Gaulier atualmente possui sua escola na França e, dentro dessa linha de trabalho para atores, segue a mesma metodologia utilizada por Lecoq, onde o fracasso pode estar aliado ao campo de jogo, abordando o iniciado de forma a colocar o neófito em situação de constrangimento.

5.5 Aprendendo a fracassar

Começo por lhes contar que, como iniciante e participante de dois retiros de *clown* produzidos pelo LUME-UNICAMP, estive sempre atenta à aplicação das atividades propostas durante o processo. Porém, entre as muitas desenvolvidas, selecionei o exercício “Picadeiro” como exemplo, ponto central do curso, que, para mim, foi uma das mais difíceis tarefas a serem enfrentadas. É o que Ferracini (2001) profere como momento de colocar a pessoa em “constrangimento” na presença do *Monsieur*. Observo que também Lecoq (2001) o fez de certa maneira, quando utilizava como proposta aos alunos “mostrar as fraquezas”. Constrangimento é uma estratégia de jogo do mestre, que, ao meu entender, se não for bem compreendida pelo iniciado, algumas vezes, pode levar a pontos de vista distintos; um deles é trazer à tona o *clown* quando se compreende que esse é um jogo do *Monsieur*, e o outro pode levar o iniciante a não compreender o que isso tem a ver com a descoberta, a não entender o jogo. A não compreensão do jogo dificulta a possibilidade de busca, como acontece em cursos de *clown* e como aconteceu comigo no primeiro retiro, no qual criei uma resistência na descoberta do *clown* e precisei fazer um outro curso, pois não entendera que o jogo em si era me deixar fracassar. Mas desse meu não fracasso ficou a experiência enraizada do que era não representar, mas ser um *clown*. A experiência frustrada num primeiro momento,

⁴¹ GAULIER, P. École, n. 4.

gerada pelo não fracasso, acompanhou-me como uma grande aliada quando surgiu a possibilidade de eu ministrar o meu primeiro curso no qual eu iria preparar pessoas para se formarem futuros *clowns*, para o fracasso.

Recordo-me de que o segundo retiro, a minha segunda oportunidade, gerou a compreensão do que era *clown*, que ele realmente não era um personagem, que sou eu mesma com minhas características físicas, pernas brancas, panturrilhas avolumadas, peito rosado, olhos grandes, cabelo escorrido e nas características da personalidade, às vezes confusa na forma de entender as coisas no quotidiano, meio ao pé-da-letra, outras vezes dramática, responsável demais, preocupada, brava, inocente, doce, gentil, exagerada, portadora de uma variedade de manias, como todo ser humano, como pontos frágeis. Aprendi a pensar: "Essa sou eu, um fracasso, essa é a arte de meu *clown* em mim, na cena viva da vida".

Após alguns anos após essa experiência, dediquei-me a estudar e a buscar a manutenção do trabalho. Quando fui convidada para iniciar um grupo de atores que iriam trabalhar no contexto da educação com deficiências intelectuais, conversei com o mestre Ricardo Puccetti para me dar algumas instruções para planejar o curso; o mesmo me sugeriu que retomasse alguns princípios do retiro de *clown*, mas que a partir daí eu teria que achar a minha própria forma de iniciar.

Então, minha pretensão ao ensinar foi propiciar meios para que o aprendiz buscasse o seu próprio caminho, preparando o mesmo para se tornar um *clown* em meio às diferenças sociais, às diversidades pessoais e culturais. Elaborando uma práxis com exercícios que potencializassem o corpo e a compreensão do que poderia ser um *clown* dentro de uma proposta de exercícios e de jogos, mas não utilizando o constrangimento como meio de jogo, e sim, a compreensão do clownesco no iniciado a partir da aprendizagem do engraçado e do ridículo em diferentes momentos dentro de um conjunto propositivo, no qual as expressões resultantes dos alunos ajudariam a compor a qualidade clownesca do mesmo.

5.6 Proposições clownescas

De forma a compor um conjunto de aprendizagens teórico-prático, aplico exercícios, desenvolvo e proporciono aos aprendizes diferentes maneiras para a expressão de si, o detalhamento está descrito no capítulo 6, mais adiante. Dessa forma, o campo do processo é desenvolvido na forma de um rito de passagem, na

liminaridade. Para início de assunto, sempre pontuo o estado natural e não de representação de personagem ou tipo, deixando referências externas como uma forma de expressão verbalizada sempre no curso de “o interessante é ser você mesmo”, pois somente deixando isso acontecer é que aparece o *clown*. Além disso, coloco como pressuposto de trabalho o termo “desforma”, que será discutido mais adiante.

Os atores, nesse contexto ritual de passagem pelo qual são iniciados, têm de partir para um “desformar” de si mesmos, de um modo habitual de ser em sua conduta social, para descobrirem os elementos de comicidade inerentes a sua pessoa. Precisam não pensar mais nela. O despreendimento de si, da sociedade, do mundo e de valores é um ótimo aliado para poder se divertir e divertir outros simultaneamente em todo o processo de descoberta no território de passagem ao cômico. Realmente esse é o grande mistério existente em cada um que passa pelo aprendizado de desencadear o processo clownesco em si; o germe do *clown* está lançado. Esse “como” é o segredo não revelado da exposição da obra, maneira particular de cada um compor o corpar o clownesco em si mesmo de seu próprio modo.

Etimologicamente, a palavra vem do latim *quo modo*, de que modo. “Modo” é um substantivo masculino, que provém de forma ou variedade particular de algo, maneira de ser ou de portar-se; pode significar conduta, procedimento, de expressão, estilo, jeito possível, usual ou preferido de fazer; é também o modo de compor, de pintar, de escrever, de participar de um artista, de estilo⁴². Se o “como” é uma forma particular, natural de cada um, para esse “como” deve haver a elaboração de meios para essa expressão pessoal e é a partir disso que a experiência prática de ministrar os cursos apontou-me a necessidade de criar um princípio “desformador” de trabalho utilizado na prática, como uma necessidade de quebrar o lacre da seriedade para qualquer noção preambular equivocada do que é ser um *clown* para o aprendiz.

5.7 O ponto de vista técnico

Após o desenvolvimento de um trabalho preliminar com o aprendiz, descrito acima, também é necessário aprender a avaliar e a observar todo o processo sob um ponto de vista técnico de quando e como é que o aprendiz faz o

⁴² Houaiss, 2012.

público rir. Para tanto, algumas questões tornam-se interlocutoras do processo de transformação do corpo social do cotidiano para o corpo no “estado comicizado” (neologismo meu). Tais perguntas posteriormente são feitas ao aprendiz para que memorize de alguma forma aquele estado: qual ação física foi realizada para que a plateia risse? Como o corpo demonstra a essência cômica e em que circunstância? Consegue perceber o estado palhacesco? Tem noção dessa corporeidade engraçada e consegue compreender?

Ao mesmo tempo que essas questões são levantadas para refletir, podem trazer a percepção mais palpável de onde queremos chegar. Depois, podemos jogar com as variações de tamanho, de intensidade e de qualidade da ação. Esse aspecto é colocado em suspensão, é selecionado, estudado e revelado ao público como uma particularidade especial. Por exemplo, num aspecto corporal: um jeito de andar com um braço balançando mais que o outro, um lábio grande, um braço comprido demais, dedo do pé maior que outros, pé com seis dedos, orelhas de abano, nariz enorme, quadril que mexe rapidamente ao andar, pernas finas, olhos caídos, rugas e gordura são explorados como elementos burlescos projetados. Todos esses exemplos só terão sentido se o aprendiz valorizar os seus defeitos, no ímpeto de lhes dar extrema importância, expondo suas fragilidades como um tesouro precioso, um troféu. Assim, a hipervalorização desses aspectos faz o público rir da ridícula exposição do ser e pela sua inadequação perante o mundo, naquele momento. Quando o neófito desprende-se da convenção de corpo perfeito, de um corpo padronizado pela sociedade, descobre as outras possibilidades que esse corpo emana ao se relacionar com o outro como *clown*.

A intenção do trabalho clownesco para o aprendiz é valorizar as diferenças e transformá-las em conteúdos de busca do novo, não no sentido de estar dentro dos padrões, mas de uma aceitação do seu próprio corpo como um patrimônio pessoal valioso, um corpo que resgata valores adormecidos, evocados, em sua forma de expressão. A arte clownesca resgata o sentido de enfrentar o mundo, pois leva o sujeito a sobreviver à custa de uma imagem de corpo fora do padrão.

Os alunos percebem-se sem formas perfeitas, veem-se “desformes” e começam a desprender-se do corpo padronizado pela mídia. Do corpo social, cultuado como esteticamente correto, para investir em seu próprio em busca de marcas pessoais, as quais irão criar um novo corpo artístico, aquele que é o seu

próprio, sem uma limitação estética, atribuído de aceitação do mesmo corpo que se tornou novo. Tudo o que foi rejeitado socialmente no clown é aceito como um corpo que expõe a coragem de ser o que é porque é muito prazeroso ser um clown e fazer o público rir. No espelho de Fantasia na “História sem Fim” (ENDE, 1985, p. 84). O personagem Bastian olha-se no espelho e vê sua imagem real gorda; não a aceita e, não a aceitando, não pode passar pela Porta do Grande Enigma.

Se o aprendiz não aceitar a sua própria inadequação, não permitirá a entrada de si mesmo no mundo dos *clowns*, em meio à passagem ritual de iniciação ao território cômico. O *clown* pode representar um sinal da coragem; simbolicamente a coragem é que dá vida à máscara vestida por este hilário *clown* descongestionante das vias mentais.

Deve-se lembrar que o pensamento fixo no acerto ou no erro, no belo ou feio é um grande veneno para a criação de um *clown*. O aprendiz precisa vir, tornar-se ou estar despreparado para encontrar o *clown*, pois ele é uma enorme surpresa e se, na procura, já tiver um endereço prévio, não encontrará nada além do que já se conhece, como de costume. Nos três casos: vir, tornar-se ou estar, o professor ou iniciador deverá estar preparado para perceber em que sentido o *clown* de cada um está sendo gerado e como ele poderá se manifestar. Entende-se que Lecoq (2001) falava do “si mesmo” para o aluno expor-se como *clown*, mas esse expor-se durante o famoso exercício de picadeiro “faça-me rir” que ele propunha nas suas aulas não pressupunha um trabalho de preparação, um modo de compreender, que antecede o *clown*, um pré-natal, uma preparação para o futuro parto, um rito preambular. Foi a partir desse ponto que procurei desenvolver e sistematizar um processo que auxiliasse o aluno a compreender e a entender como se chega à corporeidade clownesca.

O curso foi estudado e preparado para que cada pessoa procurasse manifestar a sua corporeidade cômica: essa é a chave da questão. Trabalhando com o inesperado e o desprendimento do exterior, o “como” vai surgindo por meio de um constrangido sentimento de grande desconforto e prazer ligado por um cordão umbilical tênue relacionado à travessia de uma corda bamba, de acordo com a experiência adquirida na condução dos cursos. Percebe-se que essa pode ser uma primeira etapa inicial, a descoberta de uma sensação clownesca mexendo intimamente com o aprendiz.

O trabalho preliminar com o aluno irá prepará-lo gradativamente para o nascimento de um estado novo (assunto que discuto no sexto capítulo). Desse ponto, passamos à etapa de como ensinar a alguém a missão quase impossível de fazer o público rir, por meio desse corpo que passa a registrar a sensação de uma corporeidade cômica.

5.8 Ensine-me a fazer o outro rir

Rir ou não rir, eis a complexidade da questão, já que não existe fórmula, nem manual ou qualquer literatura com indicações desse tipo. Não existe causa e efeito. Temos que aprender a fazer rir na experimentação, na apropriação do que chamamos “*clown* pessoal”, pois, se partimos da premissa de que cada pessoa tem seu próprio *clown*, essa ênfase que Lecoq (2001, p. 151) deu às diferenças na sua escola, por outro ponto de vista, não só há entre nações existentes nas pessoas e na dimensão internacional relacionada à origem e à nacionalidade de cada um, mas também na dimensão da troca de valores relacionados à nação humana em cada um.

O *clown* realiza um grande jogo pessoal e, ao mesmo tempo, internacional que se promove entre nações; num contexto exterior, utilizo o termo internacional como termo inerente ao relacionamento entre as nações⁴³. No exercício com o *clown*, Lecoq pretendia criar um envolvimento entre as pessoas, ou grupos pertencentes a várias nações, por meio do riso. O riso desmascara o sério, retira a pessoa do seu lugar, não a colocando em lugar nenhum, porque para o palhaço não existe lugar, na visão de Larrosa (2001). Quando Lecoq (2001) salienta que o que é engraçado para o inglês não necessariamente é para um italiano, sugere também que os *clowns* vindos de qualquer país podem ser capazes de fazer o mundo inteiro rir. No mundo dos *clowns*, não existem fronteiras nem nacionalidades porque eles não vêm de parte alguma, mas de todas as partes, falando todas e nenhuma língua. Quando aparece o riso, todas as características que constituem a armadura da situação comunicativa desfazem-se: fundamentalmente, a unidade entre o falante, sua situação e sua linguagem. Então, o *clown*, provocando o riso, dialoga, ao produzir uma comunicação criativa.

⁴³ Houaiss, 2012.

Esteja um *clown* num nível mais desenvolvido ou não, ele vai sempre atuar com a possibilidade de tentativas de comunicar sua língua patética, ridícula e ingênua com o público. É, talvez, o grande desafio proposto ao aprendiz, que terá de contar consigo mesmo e com a experimentação como um mecanismo para fazer rir, independentemente de sua nacionalidade. Nesse momento, ele se descobre com o corpo, com a fala e com outras formas de expressar a comunicação clownesca como território sem fronteiras.

Embora faça parte desse estudo a busca de elementos que envolvam o aspecto da comicidade corpórea ou especificamente clownesca, que é determinada pelo nonsense cômico, é na parte prática desta pesquisa que se elaboram os elementos técnicos como um meio de manifestação do próprio *clown*. O trabalho prático e o estudo teórico reunidos num curso de iniciação levam a uma tentativa de mergulhar nesse universo tão distante, mas tão próximo das pessoas. Nesse caso, aponta-se que quem pretende iniciar *clowns* necessita compreender que o mesmo tem sempre mais a aprender com “como” o aprendiz expõe suas características clownescas do que com ensinar ao mesmo como ser *clown*. O fato está relacionado diretamente com o modo particular que cada um encontra para provocar o riso no público.

A dificuldade, muitas vezes, está relacionada à lógica social, preestabelecida a todos, em que somos ensinados, desde que nascemos, a fazer o certo dentro de um meio de convívio em sociedade. E, na maioria das vezes, tudo em nossa vida está direcionado ao acerto, ao sucesso e à inteligência, fato que nos chama a atenção em alguns *outdoors*, por exemplo, com propaganda de determinadas empresas ou faculdades para o vestibular: “Seu sucesso começa aqui!”. Se fosse um vestibular para a seleção de *clown*, acredita-se que estaria escrito “Olá, seu fracasso começa aqui, participe você também! Seja um perdedor feliz!” Como diz Castro (apud WUO, 2001), para nos tornarmos *clowns*, precisamos romper paradigmas de vencedor e do sucesso, do herói acima de qualquer suspeita, para revirá-lo do avesso, entendendo-o como o herói negativo citado por Campbell (1992). Como uma linguagem que comunica a lógica particular de cada pessoa, o aprendiz do curso necessita incorporar o fracasso em seu processo e reaprender, nascer de novo como uma criança para expressar-se no mundo dos *clowns*, “a menos que você seja uma criança, jamais entrará no reino dos clowns” (WUO, 1999); só assim se é agraciado pelo riso da plateia.

Descobrir e compreender o *clown* que existe em cada um, deixá-lo vir à vida é um ato de persistência, de desprendimento e de muita coragem para fracassar e permitir que o outro ria disso. Como já dizia Bergson (1983), as pessoas adoram rir do fracasso do outro, porque, sem perceber, riem de si mesmas, rindo do seu próprio avesso.

O processo de iniciar o aprendizado da própria comicidade exige do neófito um desprendimento de uma lógica social solidificada, o distanciamento de uma linguagem elevada, a desvalorização da inteligência, da esperteza, do princípio de sucesso e de ser bem-sucedido, invertendo a ordem, elucidando outro ponto de vista pessoal com relação ao fator social, estético e cultural. Com base no princípio de avesso, invertem-se e desnaturalizam-se os valores preestabelecidos pela regra social, transgredindo-os por meio da ação ridente. Atendo-nos aos apontamentos de Bergson, consideramos que o riso flexibiliza e dilui um conceito duro e mobilizador, transgredindo os valores preestabelecidos. A área artística, como diriam Osteto & Leite (2004, p. 11), “tem a transgressão como mola propulsora de sua construção”. Nesses termos, aliamos o fator arte ao fator ridente: os dois fatores engendrados constroem uma forma de “descompreender” o mundo tal qual como se apresenta logicamente, para nos demonstrar outras formas de ser e de estar no mundo. Encontrar-se a si mesmo como um ser risível na arte clownesca é uma possibilidade ilimitada de renovação do conhecimento, atravessando o outro lado do espelho, a outra margem do rio, encontrando o coração corajoso e forte daqueles que dedicam as suas vidas, desde os primórdios, a inverter a ordem séria pela diversão, capacidade essa apontada por Larrosa (2001,p.178) pelo isolamento e distanciamento da convenção social que ela nos propicia nas circunstâncias da vida :

Os personagens cômicos são seres que não estão implicados, que não entendem, que não participam, que estão sempre por fora, a uma certa distância do que acontece. Mas são capazes, sobretudo o pícaro, de tudo parodiar, de ocupar qualquer palavra direta, de reproduzir parodicamente, quando faz falta qualquer tipo de patetismo... O idiota simplório, esse bobo de que todos se riem e que não é tão tolo quanto parece, isola e distancia a convencionalidade da linguagem elevada, simplesmente não a entendendo, ou entendendo ao contrário, mas provocando sempre distância entre a linguagem e a situação comunicativa. O bufão, por sua vez, desnaturaliza as linguagens elevadas ao invertê-las.

Assim como dito anteriormente, uma forma especial de vida está encarnada nesses personagens como profere Burnier (2001, p. 207), pois os bufões e os bobos não eram atores que desempenhavam seus papéis no palco, “ao contrário, continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Encarnavam uma forma especial de vida, simultaneamente real e irreal, fronteira entre vida e arte.”

Compreendemos, no entanto, que a arte ridente em desenvolvimento nos dias atuais, tem contaminação da tradição aliada ao contexto histórico pautado na Idade Média, já que tais personagens eram tidos como participantes indispensáveis em funções cerimoniais sérias junto a nobreza, parodiando seus atos, destruindo e construindo, ao lado do mundo oficial, uma vida paralela por meio do riso que se desmascara e se revela. Para os parodistas, explica Bakhtin (1987, p. 73), tudo, sem a menor exceção, é cômico; o riso é tão universal como a seriedade, ele abarca a totalidade do universo, a história, toda a sociedade, a concepção do mundo.” . Percebe-se então a atuação de palhaços nos mais diferentes contextos através da história: ruas, praças, feiras, palácios, teatros, hospitais, empresas, escolas, mídias eletrônicas e redes sócias.

Assim, o riso desmascara a realidade, a partir de diferentes e inusitados pontos de vista. Esta seria a função do desmascaramento do convencionalismo: desenha-o com apenas um traço e o coloca à distância. O riso questiona os hábitos e os lugares comuns da linguagem. Em qualquer época, em qualquer lugar, Larrosa (2001) elucida que o riso transporta a suspeita de que toda linguagem direta é falsa, de que toda vestimenta, inclusive toda a pele, é máscara e somente com o riso é que podemos avessamente, segundo Bakhtin (1987, p. 57), ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo.

5.9 *How symbolic!*: passagem da educação física ao teatro

Rue 57, Faubourg-Saint-Denis: esse é o endereço de um encontro entre estilos e gerações que me fez compreender, nas reflexões apontadas por Lecoq em seu livro *The moving Body*, a importância e o respeito que o mesmo demonstrou em falar sobre Amoros, o pioneiro da educação física na França. A escola de Jacques Lecoq, numa das suas andanças pela França, foi instalada, em 1976, durante um certo período, num espaço sobre o qual Lecoq assim se pronuncia: “Finalmente encontramos um espaço que parecia destinado para nós! Este era *Le Central*, o

ginásio utilizado, cem anos antes, em 1876, por Amoros, o qual realizava seus treinos na criação de seu método de ginástica. Quão simbólico!”

Amoros trabalhou, durante muitos anos, nesse ginásio. Pode-se supor, se Amoros ainda estivesse por lá, como seria seu olhar ao mesmo espaço e aos alunos da escola que, além de trabalharem técnicas corpóreas endereçadas a atores, posicionam o *clown* como elemento fundamental na formação dos mesmos. Quão simbólico é lembrar que Amoros inspirou-se e apropriou-se de elementos do circo para elaborar seu sistema ginástico, embora desconsiderando o elemento lúdico, divertido, incorporando ao seu método somente o que considerava utilitário. Quão simbólico também é perceber que Lecoq trabalhou nesse mesmo espaço com elementos considerados como fundamentais ao treinamento do ator, escolhendo a técnica de *clown* como um dos principais.

Soares (1998, p. 41) afirma que os estudos de Amoros sobre mecânica do movimento permitem considerá-lo um precursor da ciência de análise do movimento, o qual previa para o corpo moldado limpeza e utilidade. Um dos grandes objetivos de Amoros com seu método de ginástica, segundo Soares (1998, p. 51), foi o de formar o homem “forte e integrado”, sobretudo o homem sensível na emergente sociedade burguesa. Tornar cada homem um soldado da pátria e um benfeitor da humanidade era tarefa da ginástica amorosiana. Havia analogismo entre corpo humano e máquinas.

Soares (1998, p. 53) ressalta o cuidado que o mesmo demonstrava com as máquinas e instrumentos e isso “reflete o seu desejo de marcar diferença com o circo, os acrobatas, funâmbulos e artistas de feira.” Assim, o espaço do *Le Central* ocupado para modelagem do corpo como propunha Amoros é o mesmo utilizado para desmodelagem segundo os princípios de movimento estudados por Jacques Lecoq.

5.9.1 O laboratório para o estudo do movimento

Embora não explicitamente, percebe-se que a criação do laboratório para o estudo do movimento na Escola Lecoq recebe a influência, em certo ponto de vista, da preocupação com o conhecimento científico inerente à educação física e aos métodos de Amoros.

Observável, no entanto, que Lecoq (2001) tenha transportado o mesmo conhecimento para a área teatral, ainda mantendo o rigor inerente à educação física

ao analisar o movimento artístico sob um ponto de vista técnico e analítico pertinente à ciência, seu envolvimento com a *Commedia dell'arte* fez germinar uma metodologia de ensino com flexibilização de conteúdos, restabelecendo a ponte interdita por Amoros. O teatro propicia ao mestre Lecoq uma re- ligação da arte, o lúdico e a educação física. Lecoq transmutou-se a si mesmo quando instaurou como princípios fundamentais da escola a poesia, a diversão e o prazer.

Soares (1998) explica-nos que não era desejo de Amoros associar a sua ginástica a funâmbulos e ao circo, mas aproximar-se do mundo da ciência. Todas as ações praticadas em sua ginástica deveriam ter um caráter de utilidade e não de entretenimento, de divertimento ou de “frívolo prazer”. O corpo da sociedade era esteticamente encaminhado a um endereço certo, o científico. Com a ginástica científica, tinha-se o propósito de construir um futuro e um novo mundo, evitando o desperdício inútil das energias (SOARES,1998, p.62). O circo é o campeão das inutilidades, futilidades, mostrando quão ridículos e excessivos são os corpos. Coloca-nos Soares (1998, p. 62):

Assim, a retórica da negação do circo nos escritos sobre ginástica científica no século XIX foi-se ampliando. Acentuou-se, por exemplo, o temor ao imprevisível que o circo, aparentemente, apresentava. Seus artistas de arena, em suspensões e gestos impossíveis e antinaturais, e a mutação constante de seus corpos se transformaram numa ameaça ao mundo de fixidez que se desejou criar, a fixidez transmutada.

No entanto, Lecoq fez, no bom sentido, o papel de palhaço nessa história, transgredindo a herança de um corpo técnico amorosiano, invertendo e valorizando o terreno de um corpo lúdico, território este não incluído e não utilitário para a ginástica do final do século XIX. Lecoq promove uma transmutação ao investigar a técnica de *clown* na sua escola, já que nela enxergava valores essenciais para o processo de formação de atores. O valor clownesco embutido no aprendizado de elementos relacionados ao entendimento primário do mundo ou, ao pé da letra, o universo ingênuo e puro, ridículo e bobo é um representante público do espetáculo cômico do corpo que, atuando na inversão da ordem das coisas, ensina a olhar o mundo às avessas, de cabeça para baixo, aceitando lógicas e perspectivas particulares como fortes aliadas para o estudo do movimento e da cena.

Lecoq transporta, no fluxo da correnteza, como ele mesmo profere, a volta à educação física, mas no sentido daquilo que foi considerado sem utilidade na

educação física. Navega pelo rio da arte como um gondoleiro com seu remo poético vestido com a máscara do teatro, carregando a sua bagagem de vida. Nessa travessia, representa o papel de intermediário de duas áreas do conhecimento, as quais se encontram por meio da sensibilidade e da emoção. Equilibrando o seu barco, em meio à instabilidade de uma forte correnteza entre as áreas artística e científica, joga sua âncora no conhecimento e na experiência de vida em busca do aprofundamento de um método particular para ensinar.

Embora a marca de um rigor científico, negando elementos lúdicos na educação física pelo método ginástico utilitarista amorosiano, esteja distante de nós, ainda percebemos os resquícios do refluxo da correnteza, na educação da atualidade. Alguns resquícios da mesma são vistos quando profissionais ou órgãos de fomento à pesquisa questionam a utilidade, a presença e a necessidade da pesquisa artística como área do conhecimento. Na impossibilidade de compreender e realizar a ligação entre as áreas de artes cênicas e a educação física, dissociam sua contribuição ao conhecimento corporal e intelectual. Percebe-se, no entanto, que o movimento utilitarista produziu respingos em muitas áreas, os quais estão implícitos num contexto histórico de negação do que não imprime com rigidez ou um princípio de seriedade não é útil à sociedade. Acredita-se que a contribuição de Lecoq esteja na junção dessas áreas, muito embora também muito além de um rigor científico ou artístico, mas na apropriação de contribuições valiosas ao campo de conhecimento do movimento humano no teatro.

A imagem de Lecoq ensinando nas suas aulas de teatro no *Le Central*, no mesmo lugar em que Amoros criou e sistematizou o seu método ginástico, pode nos indicar mais uma referência que revela contribuições para a educação física e para o teatro no aspecto pedagógico da questão. Lecoq, como um exímio pesquisador criterioso, criou o laboratório para o estudo do movimento (L.E.M), com características analíticas para investigar o movimento humano. Essa influência com base científica, procurou sistematizar técnicas corporais para atores por meio da lente poética da arte. Os cursos práticos, que proporcionavam aos estudantes estar “cara a cara” consigo mesmos, foram baseados em alguns pontos de referência técnicas como equilíbrio, estado de calma, ponto fixo, a economia de ações físicas. Analisados particularmente como movimento do corpo no espaço, geraram pressupostos técnicos para o desenvolvimento de um método relacionado à performance de atores aplicado à expressão dramática. Simbolicamente, introduziu

um caráter poético na sua área de origem, a educação física. Por meio do movimento do corpo, do teatro, fundou pioneiramente em sua escola a pedagogia da criatividade.

5.9.2 As máscaras de Lecoq

Jacques Lecoq, um fisioterapeuta, formado em educação física, participou de um movimento de reabilitação dos participantes da Segunda Guerra Mundial, quando a França começou sua reconstrução no pós-guerra. Lecoq (2001) passou a fazer parte desses profissionais que percorrem o país com espetáculos de ginástica, esporte e teatro. Juntos, atletas e atores desenvolvem um trabalho de treinamento físico e performance experimental, o qual combinou movimento ginástico e teatro. Essa experiência pode ser considerada como a iniciação de um processo em busca do desenvolvimento de um método próprio de ensino, que aplicou as leis de movimento na criação dramática. O método é permeado por várias técnicas que se complementam: performance com máscara neutra-larval, tragédia, melodrama, *Commedia dell'arte*, bufão e *clown*.

Lecoq (2001) tornou-se membro do teatro pelo caminho do esporte. Como um atleta dentro das pistas de corrida, percebeu que o movimento do corpo no espaço demandado pelo exercício ginástico é puramente uma ordem abstrata. Executando tais movimentos, descobriu sensações extraordinárias que moveram toda a sua vida, as quais denominou de “poesia física”, denominação encontrada em seu discurso. A imagem marcante para Lecoq foi quando assistiu a uma apresentação da performance do Homem-Cavalo do ator Jean Luis Barrault. A imagem contagiou o emocional de Lecoq e o fez desejar o teatro como se deseja um ser amado. Esse caso de amor cênico influenciou e promoveu grandes mudanças em sua vida. Nos anos seguintes a esse encontro com a arte teatral, foi convidado a ministrar expressão corporal na escola de teatro de Barrault. Daí para frente, Lecoq viajou para a Itália e descobriu sua outra paixão: as máscaras da *Commedia dell'arte*, as quais o levaram a fundar a primeira *Theather School of the Piccolo Teatro* em Milão e, mais tarde, a *Internacional School of Mime and Theather*, a *Escola Jacques Lecoq* na França, onde trabalhou até a sua morte, em 1999.

O caráter internacional de sua escola, diretamente relacionado a sua pessoa, influenciou a elaboração de um método de aplicação de técnicas teatrais dentro de sua instituição, as quais abriram portas às nações humanas,

compartilhando assim de uma filosofia da performance com princípios essenciais voltados à experiência vivida pelo aluno, que sempre deveriam se lembrar que o objetivo da jornada é a jornada em si.

Essa maneira de Lecoq ensinar está diretamente relacionada a sua vida e a uma maneira muito particular de transportar, de estabelecer pontes com o corpo-conhecimento. Assim, por meio de experimentos com o corpo, promove junção de duas áreas em uma unidade relacionada à visão poética do mundo. O enlace entre artes cênicas e educação física profere uma forma inusitada, instigante de pensar e agir, em que a elaboração da técnica é poeticamente relacionada à desenvoltura do ator com ênfase na poética emotiva do seu corpo.

5.9.3 A transmissão e os desdobramentos do conhecimento

A grande contribuição da educação física à arte cênica está relacionada à análise do movimento que, para Lecoq, não está desvinculado nem dissociado das emoções. Quando fala de sua experiência corporal com relação ao esporte, tem a intenção de propiciar aos atores a mesma sensação que descobriu quando era um corredor e quando realizava a corrida. Nesse exercício físico, Lecoq descreve em forma de sensação que o corpo se materializava como um todo portador de poesia, movimento de prazer. Sua formação, no encontro com o teatro, abriu novas possibilidades para ensinar, de forma criativa e poética, um movimento contínuo e de desenvolvimento entre as áreas, pois ele percebia um forte movimento implícito entre ambas. No entanto, ao criar um laboratório de análise do movimento, ao mesmo tempo em que mergulhou na arte para descobrir o prazer e o encantamento que tal movimento humano proporcionou a sua vida, ele teve como resultado a sua forma de ensinar, ensinar com criatividade, tornando a escola uma das mais respeitadas no mundo. A proporção e a extensão desse ensinamento anuncia, silenciosamente, a dimensão pessoal de como esse mestre percebia as coisas por meio da maneira viva de realizar, criando por meio da experiência de vida.

A apresentação da trajetória de Lecoq (2001) em todas as páginas anteriores pode nos dar um parâmetro referente a influência dos mestres na forma de ensinar o *clown*, não da mesma maneira, mas com a mesma raiz, a partir da mesma noção poética.

O aprendizado de *clown* aviado neste estudo foi inspirado em Burnier, mas ao desvendar o caminho dos mestres, percebemos que vamos nos

aproximando de uma linhagem com gosto familiar, e, ao saborear muitas vezes a mesma água, percebe-se que a fonte é a mesma, Jacques Lecoq. Percebe-se a influência e a presença de uma ausência do mestre; ele é presente na forma de ensinar, apesar de fisicamente ausente, praticando e teorizando o processo de criação desse estudo. Por isso, este trabalho não partiu de pressupostos teóricos, mas sim, da elaboração dos mesmos. Essas influências e contribuições deixadas por Lecoq demonstram a capacidade do mesmo de desenvolver um conhecimento tendo como base um corpo que cria vida no movimento. Para tanto, segundo notas de do diário de campo:

Percebe-se que, em meu aprendizado, também precisei transportar-me como um corpo de conhecimento que compreende, pesquisando a criação. Essa compreensão não levou diretamente à descoberta do clown, mas à pesquisa de uma pré-expressão da corporeidade clownesca. A mesma é apreendida num primeiro momento pelo aprofundamento em questões relacionadas a descobertas do próprio corpo.

Então, o primeiro procedimento nesse processo é de preparar o corpo do iniciado para receber a técnica de *clown*. O *clown*, por meio desse corpo preparado, começa a manifestar o entendimento físico-teórico, ao mesmo tempo em que gera uma noção corporal, na sua totalidade, da percepção de uma comicidade particular. Ao estudar as reflexões no livro⁴⁴ de Lecoq, percebo que coisas pensadas por mim e a forma de ensinar o *clown*, minhas soluções práticas, não eram inéditas, o que me causou profunda surpresa.

Percebi que até o que comecei a pensar em relação ao *clown*, isto é, minha linha de raciocínio, estava inserido nas reflexões de Lecoq, já estava contido em meu corpo teórico reflexivo, chegando através do movimento criativo lustrado pelo autor. Depois de alguns anos ensinando, percebi que também estava no fluxo da correnteza, que me atingiu no instante do mergulho nas profundezas da pesquisa.

Como foi que Lecoq me ensinou isso, se eu não frequentei as suas aulas? “Como” me foi ensinado, em meu próprio corpo e ao mesmo tempo, o que faço na prática pode indicar a diferença, o inédito? Embora eu não soubesse como ensinar, consegui criar uma forma de aprender a nadar na correnteza. O movimento

⁴⁴ *The moving body* (LECOQ, 2001).

das braçadas de Lecoq, trazido pelas marés, atingiu o meu corpo com um conhecimento teórico-prático, que foi recebido, revisitado e modificado dentro das minhas estruturas e perceptivas criadoras.

Penso o que Lecoq pensou e confirmo isso na maneira de transmitir o conhecimento ao buscar uma forma particular para ensinar *clown*, pisando em terra firme. Ele me ensinou, por meio de Burnier: “Faça e depois pense”. Era um conselho para não nos debruçarmos em leituras sobre o *clown*, pois a jornada era inteiramente solitária e pessoal, um movimento que misteriosamente produziu o efeito de inversão da ordem das coisas que estavam lançadas desde o momento em que escolhi descobrir os mistérios do *clown*: “Descubra primeiro em você e depois nos livros”, e descobri-me como um corpo de conhecimento qualitativamente cômico.

O processo criativo do *clown*, abordado aqui, constata, na teorização desta pesquisa, a descoberta de influências aliadas à corporeidade dos palhaços e como os mestres silenciosamente transmitiram o conhecimento para a autora do trabalho. A transmissão e o como transmitir são mistérios que fazem parte do processo criativo e do conhecimento. A questão sempre foi “como é possível iniciar um *clown* a partir do meu ponto de vista de iniciadora?”. A resposta a essa questão foi desenvolvida na prática como ponto crucial do processo de iniciação, o qual propiciou a elaboração do corpus prático em consonância com a teorização (proposta da práxis descrita no Capítulo 6).

5.10 O *clown* de cada um

Cada pessoa tem o seu próprio *clown*. Essa é uma afirmação de Lecoq, que norteia a pergunta e situa a pesquisa: como é o *clown* de cada participante do curso? Isso vai definir o que Burnier chamou de *clown* pessoal e determinar as características expressivas do *clown* de cada um. A questão não está simplesmente em transmitir o conhecimento, mas propiciar ao aluno o envolvimento com seu próprio conhecimento de si, com seu próprio estado criativo, nesse caso, do próprio *clown*.

O iniciador necessita prontamente olhar abertamente para cada pessoa, de modo muito particular, indo à essência de cada um, por meio de um ritual, conseguindo perceber em que momento esse princípio cômico dá sinal de vida. Essa representação do que é o *clown* de cada pessoa é subjetiva e impõe um grande desafio ao iniciador. Em determinados momentos de dificuldade com o

subjetivo *clown* de cada um, precisei me colocar na mesma posição do iniciado, acolhendo o seu desejo de ser, o seu processo, para a expressão concreta do *clown* ser criada e demonstrada no corpo.

Levando em consideração que cada pessoa tem uma qualidade de movimento distinta da outra e que nenhum *clown* é igual a outro, constatei como vários os processos criativos de cada aprendiz de *clown* e, para chegar a eles, é necessário conhecer e percorrer, ir e voltar por vários caminhos. O orientador do processo, como nos indica Lecoq, deve estar atento para o aspecto cômico pessoal e individual do aluno, pois o mesmo não deve seguir padrões estabelecidos. Essa tendência ao modo pessoal de trabalhar, como já citei anteriormente, apontada por Burnier (2001, p.205), é uma linha seguida mais pelos *clowns* europeus. Porém, saber se o aluno está sendo ele mesmo é uma tarefa muito difícil. Carece de estudo e observação da pessoa, e para que ela não se perceba observada é que precisamos definir estratégias de trabalho, como as descritas no sexto capítulo. O objetivo é que entremos num estado de soltura, sem preocupação com o resultado, desprendendo-nos de referências, e que penetremos no processo, o que assim nos permita aprender a desaprender, a errar, a duvidar, a questionar, a desformar e a formar o nosso conhecimento no nível da inversão do mesmo, transformando valores pessoais, sociais e culturais.

A priori, as referências do que seja um *clown* para o iniciado podem ser uma grande aliada num momento posterior, quando o *clown* já estiver atuando. Mas, no caso particular desse processo de iniciação aos mistérios do *clown*, teço algumas colocações preliminares no curso, como fizeram Lecoq e Burnier, para que os alunos não tentem imitar algo, e sim, sigam em busca do próprio *clown*. Muito embora esse seja um caminho mais difícil, contar somente com a escolha, o desejo, não é tarefa simples, pois quem escolhe aprender a ser *clown* primeiro precisa aprender a desvincular-se de valores externos, agarrando-se nas mãos da coragem, do inesperado, de surpreender-se consigo mesmo, pois sempre que tentar descobrir fora de si o seu *clown*, terá de fazer a volta inteira e retornar ao caminho da sua experiência de vida.

O iniciante joga com o inesperado, com o próprio jogo em si, joga consigo mesmo, põe-se em jogo. Aquele que se acredita em jogo chega mais perto do seu objetivo, que é o de encontrar o *clown*. Como na brincadeira do “está quente e está frio”, também para o *clown* é uma questão de se colocar em estado de jogo e, nesse

jogo, é o público, o iniciador e colegas do curso que, quando riem, emocionam-se. Conseguindo prender a atenção dos mesmos, “está quente”. O iniciador é o primeiro público e o termômetro que vai indicando a temperatura desse aluno. Quando o aluno faz um personagem, “está frio”; quando deixa de ser personagem, “está quente”.

As atividades propostas no capítulo seguinte são desenvolvidas na medida em que oferecem várias oportunidades para que o neófito vá se soltando, se desprendendo de um raciocínio lógico-sócio-racional para um mais intuitivo, subjetivo, pessoal, criativo. Querer fazer graça ou achar que é engraçado, representar um personagem, levar algo pronto ou estar munido de tipos nem sempre proporcionará grandes avanços. A regra do jogo é colocar para fora e o objetivo é libertar a expressão da comicidade no corpo. Se o aluno entrar cheio de preconceitos nessa brincadeira, nada poderá carregar consigo no momento em que ela terminar. Jara (2000)⁴⁵ nos aponta:

O clown é alguém que vive, sente e raciocina de todas as maneiras que uma pessoa pode registrar em qualquer de suas fases vitais: infância, adolescência, maturidade, velhice... Se diferencia de um personagem teatral no que este está permeado por toda uma série de características e relações dadas pelo autor, o diretor, os criadores, a dramaturgia os outros personagens. Pelo contrário, o clown só possui como referência aproximada a cada um de nós quando nos deslizamos até esse outro eu que é nosso clown.

O aprendiz de *clown* avança pela corda bamba, fio tênue, com o intuito de atravessar o precipício, oscilando entre o ser e o não ser do mundo *nonsense*, absurdamente ultrapassando o limite humano de exposição e loucura, pois o palhaço, salienta Larrosa (2001, p. 179), é um absurdo, um personagem irreal, claramente fora de lugar:

Mas, às vezes, por um momento, é a própria estabilidade a situação comunicativa, a solidez, a seriedade do real que vacilam. Ao sol de La Mancha, Don Quixote é um palhaço louco. Mas, em contraste com sua loucura, iluminados por sua loucura, os campos de Castela ficam também tocados de irrealidade. E essa tensão que torna

⁴⁵ Escreveu um livro sobre como despertar e formar o clown das pessoas, o qual indica professores de teatro e educadores, recreacionistas denominado “El Clown, un navegante de las emociones”, relacionado nas referências bibliográficas.

ambíguo tudo aquilo que toca, essa suspensão instantânea da realidade e de seus valores, esse momento de oscilação entre ser e o não ser, essa é a brecha que abre o riso e em que o riso se instala como um ácido que tudo corrói.

Essa imagem ambígua, a “double-image” que Lecoq mencionou em seu livro, é determinante para a questão do riso ser analisada sob um ponto de vista técnico. Toda esta pesquisa aponta-nos para essa direção e o tempo todo estamos atentos aos limites entre o parecer e o ser. Lecoq nos explica que isso é pura associação de ideias e dupla imagem, que estão bem representadas nos filmes dos *clowns* do cinema, como Jacques Tati, Charles Chaplin, O Gordo e O Magro, Jerry Lewis, Buster Keaton, que invertem a realidade e produzem o riso. O palhaço é ser humano, mas ao mesmo tempo é um ser dúbio, pois ele também está disfarçado de gente. Num curso de iniciação ao *clown*, a ambiguidade em alguns momentos é incompreendida pelo aprendiz.

Essa ambiguidade é uma grande brincadeira (de ser o outro o palhaço em mim) que, às vezes, pode provocar bloqueio em alguns aprendizes. Isso acaba se tornando uma dificuldade para conseguir se tornar um *clown*. Vou citar um caso a seguir para conseguir explicar melhor essas reflexões.

Todos os dias, em um determinado curso, o aprendiz Junger perguntava-me muitas coisas a respeito do que era ser um *clown*. Embora fosse na vida profissional um excelente ator, virtuoso fisicamente, sério e comprometido com seu trabalho, tinha dificuldade em ser e mostrar o *clown*. Ficava tentando criar o seu *clown* muito em cima do que eu falava. Dependia muito da minha aprovação, de certo ou de errado. Queria provar que sabia muito sobre teatro e discutir o “porquê” de cada exercício e os conceitos que os embasavam. Isso, para mim, parecia mais uma rota de fuga dele, era uma forma de não aceitar entrar no jogo clownesco. Mas para que uma pessoa entre no jogo do *clown*, a mesma, talvez, precise vestir a camisa do “não sei” e a orelha de burro, do bobo. Esse aluno demonstrava muita dificuldade, mas eu percebia que a dificuldade estava na complexidade do “como?”. Então, eu lhe disse: “Faça, não pense, não tente racionalizar, guarde as explicações para o final da atividade. As respostas vão surgir com a prática!”. Isso fez com que o mesmo começasse a compartilhar do jogo coletivo com os colegas, e isso o fez começar a criar uma porta de passagem para o mundo dos *clowns*.

Até o penúltimo dia do curso, disse a ele que nenhuma pessoa deveria sair dali sem pelo menos “encontrar um rastro do próprio *clown*”. Então, comecei a pensar em como conduzir o processo nesses últimos momentos, para que ele conseguisse chegar a algum resultado mais concreto, para que nem eu, nem ele, saíssemos daquele experimento com uma frustração: eu, por não ter conseguido fazê-lo chegar no *clown* e ele, por não se achar capaz de ser um *clown*.

Convidei-o para que ficasse só no exercício do picadeiro. Ele aceitou e começou a grunhir baixinho ao mesmo tempo em que seus olhos me olhavam, pediam socorro, acusavam-me de não tê-lo feito conseguir. O jogo tinha chegado aos momentos finais e, em meu ponto de vista, não havia mais o que fazer, só dependia do desejo pela escolha dele. Os seus olhos projetavam longe o que estava tão perto, o que era tão seu e perdido de si mesmo; não conseguia se livrar do “não sou”, “não consigo”; começou a fazer cara de choro, mas o choro não saía, a lágrima não rolava, só tremia o queixo. Um choro entalado no corpo. O fracasso bateu à sua porta: “Abra, que eu quero entrar”. Ele resistia. E aquele bom ator virtuoso estava preso aos seus valores e porquê. Os grunhidos foram aumentando, ele estava sem mexer um músculo no resto do corpo, parecia um carro enguiçado. Depois, foi mudando e começou a chorar como uma criancinha recém-nascida. Esganiçado, preso, desesperado por não saber como respirar naquela hora. Olhou para mim e para os colegas, sem ar. Eu lhe disse: “Você é isso mesmo!”. Nesse momento, aconteceu a ação mais criativa que ele conseguiu fazer: chorar. Chorou aos berros, chorou molhado, tremendo de raiva de si mesmo e do público aprendiz, que olhava rindo e não lhe dava uma solução, não reagia, silenciava. O processo de criação do *clown* de Junger começava aos prantos naquele momento de dor, de desespero, de braveza. Senti uma dor profunda. Lembrei-me de mim: no meu picadeiro, num retiro de *clown*, quando não sabia o que fazer e chorei na frente de todos. Depois, criamos, junto com Junger um número, um gag, da qual as pessoas riam muito. Foi então que Junger percebeu que estava fazendo o público rir e escolheu isso como alimento para que o *clown* crescesse dentro e fora dele.

E é assim na vida: quando não conseguimos fazer nada, o máximo que podemos fazer é chorar. Se não somos escolhidos, temos a oportunidade de escolher chorar. Entre risos e lágrimas, o público riu de Junger de cair da cadeira, de dobrar o estômago, de lavar a alma. Junger escreveu-me este bilhete após terminar o curso: “Escolhi fazer o curso de clown porque tenho medo da loucura que alguns

palhaços representam. Eu não queria que o clown fosse um louco, como tantos que vejo por aí, não queria terapia”. E, assim, nasceu o *clown*, choroso e de alma lavada, que foi batizado com um nome que lembra a situação: o senhor Chorone. Acredito que, quando propus acolher o lado racional de Junger, ele se livrou do empecilho e, na verdade, estava acolhendo a sua mais verdadeira essência, encontrando e puxando o fio, ponto fraco e exato para desencadear o processo de descoberta de um rastro.

Refletindo sobre o papel do iniciador, também por meio desse exemplo acima, acredito ser muito complexo iniciar, pois levar uma pessoa a chegar a um estado clownesco, exige muito responsabilidade para que não ocorram equívocos, pois a aproximação da personalidade cômica aponta um caminho com base na lógica que aquele ator tem em ser, estar e agir no mundo. O iniciador coloca-se no lugar do outro para sentir duplamente. Sempre com o sentimento duplo, assumimos a dupla imagem do “eu e do outro em mim”. Isso significa incorporar a palavra compaixão, que vem do latim *compassioni*, sofrimento comum, sentimento piedoso de simpatia para com a tragédia pessoal de outrem, acompanhado do desejo de minorá-la; participação espiritual na infelicidade alheia que suscita um impulso altruísta de ternura para com o sofredor, chegando a uma opinião comum, uma comunidade de sentimentos que permeiam o ensinamento e o aprendizado.

A situação criada sempre mostra, no fundo, o essencial, o desejo sendo realizado. Isso surpreende a própria pessoa. O *clown* é criado pela própria pessoa. E ela nunca imaginava que fosse daquela forma. É como o filho dentro da barriga da mãe que, ao nascer, mostra-se único e pessoal, como o é o ato de criação. Alguns alunos procuram-me após o curso e falam sobre como desencadeei nos mesmos o processo de criação clownesco. Muitos deles falam-me sobre a imagem da linha, dizendo que parece que “puxei uma linha” e que, nesse momento, tudo, como num estado de encantamento, tornou-se *clown*: “O clown estava em mim e você viu aquele fiozinho que eu não percebi”.

Como a comicidade é um atributo de caráter subjetivo, só posso vê-la com os meus olhos subjetivos. A entrada na subjetividade cômica é demonstrada no corpo por meio do *clown*. E o *clown* penetra na pessoa como que por encantamento, pois, para crer no encanto, é preciso caminhar por um fio encantado que atravessa o abismo da realidade para o mundo do avesso, que aqui é encantado.

O encanto é proporcionado pelo espírito de entusiasmo, Dionísius. É o espírito de confiança no entusiasmo criado pela situação, o que é ratificado pelas palavras abaixo proferidas por Dorneles (2003) em sua experiência como *clown*, as quais contribuem para a compreensão do fato em si para entrar no estado clownesco:

Criar uma situação de confiança incondicional (mesmo diante do fracasso) é a tarefa do professor. Uma vez que lá esteja o clown, as situações decorrentes deste estado parecem fluir naturalmente. A exigência desse trabalho é de que não existam defesas. Aconselha: Entregue-se, Fragilize-se, Divirta-se, Não tente acertar, Não pense. Ou paradoxalmente, não faça nada. Explique-se: usualmente, o ator, em cena, está ali para fazer alguma coisa - representar um personagem, mostrar alguma habilidade especial, exhibir-se. Com o clown, o que passa é que este inverte a lógica do fazer para o ser, pois o que ele mostra é o si mesmo. Precisa ser e não representar. Precisa entrar em “estado de clown”, que é o ser simplesmente, sem o esforço que existe no “parecer”.

No *clown* encontramos, como disse Jara (2000, p. 20-21), “nosso melhor outro eu, aquele que é mais sincero, primário, apaixonado e transparente. De maneira que, finalmente, podemos afirmar que o encontro com nosso clown se converterá em uma espécie de *sã* viagem ao mais AUTÊNTICO de cada um.”

5.11 “Desformar” o *clown*, criar um *clown*

Os nomes *clown*, palhaço, cômico e suas variantes logo nos remetem à imagem externa, formada por uma figura preestabelecida de um outro *clown* que ficou na memória. Mesmo no curso de iniciação aos mistérios clownescos, temos a impressão de que tudo isso, muitas vezes, está fora de nós e de que precisamos da força e do conhecimento do iniciador para que esse *clown* tão procurado apareça, saia, manifeste-se. Num determinado momento, essa sensação de que o *clown* pertence ao iniciador, mais do que a nós mesmos, é um fato muito comum de acontecer na maneira de pensar do iniciante. Ele aguarda um sinal para ir em frente. Como iniciadora, guardo isso como forma de ajudar o iniciado, com muito cuidado, porque o ponto de vista do iniciador pode gerar um *clown* à sua imagem e semelhança, ou, mesmo, criar-se da forma como o iniciador deseja que seja aquele *clown*.

Observo, muitas vezes, em alguns cursos ministrados por mim, que, quando a pessoa não consegue se deixar instigar pelo encanto divertido é porque

algo muito sério está impedindo a passagem do iniciado ao mundo dos *clowns*. Então, pergunto-me: por que não consegue? Acho que o caso é sério demais, porque a pessoa não consegue deixar de ser séria. Percebo que a minha função também é de ir junto com o iniciado, “de porta em porta”, procurando o *clown*. Qual será a porta da compreensão? Ela é uma porta de brincadeira. Por que será que a porta de brincadeira não dá passagem para o iniciado? Existem várias formas de encontrar a porta do aposento habitado pela criatura *clown*. Creio que o iniciador deva possuir chave reserva para abrir a porta em qualquer emergência. Deve abrir possibilidades. E se chave não houver, deverá criá-la. O que pretendi na pesquisa foi observar como, sem um pressuposto do que seja *clown*, a pessoa torna-se um *clown* por si própria. Como nos *clowns* do circo, a pessoa vai aprendendo na prática diretamente no picadeiro e, como Lecoq e Burnier indicaram em seus procedimentos, existe um ponto crucial, que é o de colocar uma pessoa em situação de constrangimento⁴⁶, arriando as defesas, pelo Mestre de picadeiro ou *Monsieur Loyal*.

Percebi essa situação pela minha experiência num dos dois retiros para a iniciação do *clown* dos quais participei. Num deles, não consegui compreender por que a situação de constrangimento, denominada por Burnier, conseguiu constranger o *clown* que havia em mim, por que prontamente vesti-me na pele de um personagem caipira por muitos anos, acreditando ser um *clown*, apesar de só ter atingido a superfície; fui só descobrir o meu *clown* em outro curso de iniciação. Também me perguntava por que não me desvinculara da experiência fracassada e superficial. Enfim, descobri que foi a mesma imagem metafórica de superfície, essa imagem advinda de uma sensação, foi a grande aliada, que me fez entender que essa dimensão, por mais superficial que seja num primeiro momento, pode levar às profundezas: a imagem das profundezas daquele que não sabe, que fracassa, pois quando se chega ao fundo do poço, do mar, pode sentir-se instigado a procurar uma forma de querer aprender outra forma de existência que pode ensinar como sair daquela situação; a experiência de fracasso é uma sensação que fortalece o ensino e a aprendizagem.

A experiência de fracasso estabeleceu um código de identificação aliado à minha sensibilidade. Consigo sentir aquele ator que não está indo às profundezas

⁴⁶ Assunto que Burnier desenvolve em seu livro: *Arte de ator: da técnica à representação* (BURNIER, 2001).

porque eu em experiência como clown, permaneci lá um certo tempo e com isso percebi que tipo de sensação a desestabilização evoca. Ela retira as certezas do que é ser um clown. No entanto, ela é necessária e temporária, para que o processo de criação seja intuitivo, primitivo e não racional.

A percepção de desestabilização, como uma noção, gerada em minha pessoa, por meio da experiência de uma imagem de uma sensação de superfície, propiciou uma atenção aos elementos pertinentes à pessoa e aos pertinentes a um personagem. Preciso, em tão pouco tempo, saber quem é o aprendiz, algumas vezes colocando-me em seu lugar, desestabilizando-me. Acredito que a minha formação em teatro contribuiu bastante para entender quando é o personagem que está atuando mais que a própria pessoa; então, sinalizo ao aprendiz para que perceba isso, quando representa um tipo ou personagem e quando é ele mesmo. Compartilho do mesmo princípio de Lecoq e de Burnier de que os alunos não têm modelos preestabelecidos e são eles mesmos. Mas como conseguir isso? Como ser você mesmo em frente ao público? O que é ser você mesmo *clown* perante uma desestabilização das certezas? Eis mais uma questão que deverá ser respondida dentro de princípios artísticos e criativos do *clown*. Porque não tratamos do *clown* como terapia, mas como um ser transgressor, brincalhão, atrapalhado, ingênuo, que mora em cada um de nós e que se manifesta dentro do território da arte como que por impulso. A questão precisava ser enfrentada para ser transformada. Desvendar o enigma da questão de em que porta está o *clown* é encontrar um registro cômico único e pessoal em transformação.

Evocando minha experiência pessoal a servir-me de guia, percebi que eu também não sabia que o *clown* era eu mesma, uma transformação da minha percepção de mundo. Durante a minha primeira iniciação, pensava que o *clown* era um ser que apareceria ou chegaria a qualquer momento e que o *Monsieur* iria me mostrar quem ele era, mas eu estava equivocada, pois na verdade eu é que precisava procurá-lo em mim .

Portanto, nesse estudo observa-se que o *clown* é uma criação pessoal de uma forma ridícula, patética e única para o aprendiz, e não para o mestre. Por enfrentar a si mesmo, algumas vezes o aprendiz não quer que seja assim, porque o aprendiz não se quer ver gordo, magro, com nariz grande, com pernas finas, tímido, extrovertido. Quanto mais nega o que é, tanto mais se distancia do real e esconde-se atrás da porta daquilo que o fizeram crer ser um “humano ideal”, para todo mundo

o aceitar, e assim sem acreditar em si mesmo, usando a metáfora de bater com a porta na cara, bate literalmente com o nariz na porta para desestabilizar uma sensação de certeza. Porque o *clown* nasce do princípio da incerteza, do inverso, do avesso, da mobilidade, da transformação, da aceitação, do desprendimento, de vir à vida e de querer que a vida aceite-o do jeito que é inusitadamente: querer bem, zombar de si e rir da imagem do estranho que habita em todos nós, às vezes sombrio, com o nariz vermelho produzido pelas portadas na cara que temos de levar, vivendo. Mas, na visão do *clown*, “portas na cara” são “tortas na cara” – é essa a grande “sacada”. Essa, aliás, é a grande salvação do ser humano: poder ver um lado bom e engraçado na história da humanidade, que não se perde, não se ganha, mas que se “desforma” em forma de arte. Arte que me salvou um dia, quando passei a aceitar a minha própria imagem só com uma torta na cara, tornando-me um *clown* (WUO, 2003).

Ao aceitar sua imagem “desformada”, o sujeito deixa que a mesma atue por ele e “nele” da forma mais inusitada, surpreendente; então é que se torna um *clown*. É preciso sentir a sensação. É um momento em que o aprendiz desprende-se de todas as certezas, de tudo o que construiu, de tudo o que achou em seu corpo como uma ilusão, uma autoimagem exterior. Recordo-me da “História sem fim” (ENDE, 1985, p. 84), no momento em que o personagem Bastian, em frente ao espelho, vê uma figura gorda, as pernas tortas e o rosto redondo e nega-se, diante da porta do Espelho Mágico, que não está nem aberta, nem fechada, não é de vidro e muito menos de metal:

... mas quando as pessoas se veem em frente dela, veem a si próprias... mas não como se veriam num espelho comum, nada disso! Não veem sua aparência exterior, mas seu verdadeiro eu interior, tal como ele é na realidade. Quem quiser transpor esta porta tem, por assim dizer, que penetrar em si próprio.

No curso, durante o exercício da Roda dos Andares, muitos alunos riem às gargalhadas quando veem de que maneira andam, quando mexem mais um braço que outro, quando a cabeça vai à frente do corpo, quando os ombros estão caídos. Busca-se atingir a fronteira cômica, em que as pessoas que assistem àquilo caem na risada ou sensibilizam-se. Aquele corpo sério tornou-se cômico e as pessoas acabam rindo de si mesmas quando percebem detalhes sendo revelados,

dilatados, estáticos ou em movimento. As pessoas na plateia são os “espelhos mágicos” que indicam os detalhes. Os detalhes podem dar início ao processo:

Fique um tempo olhando para uma pessoa e veja como ela começa, ao se sentir observada, a balançar um pé, apertar as mãos, dar uma risadinha que se parece com um som de cuíca, produzir uma respiração ofegante, realizar ações que se desprendem livres numa situação de exposição pública (WUO, 2001).

Esse momento precisa ser em frente à porta e não atrás dela. Quanto mais naturalmente saírem essas ações, mais a pessoa trilhará o caminho na busca do próprio movimento clownesco e terá de deixar aquilo aparecer, surpreendendo o público. Nesse momento, o aprendiz vai aprender a sentir o seu corpo registrando os aspectos cômicos como sinais de conexão com a linha. Esses sinais, pequenos ou grandes, deverão ser repetidos, duzentas vezes se necessário, com a mesma intensidade e, com certeza, provocarão no público alguma sensação, que os transformará numa ação de despertar o público, “pois o clown é um despertador que acorda na plateia, o riso de si mesmo, aspectos estes algumas vezes adormecidos.” (WUO, 2004).

Na busca desse *clown* de cada pessoa, compreendi que precisava criar um conceito para ensinar aos alunos com o intuito de poderem aprender por si próprios a criar o próprio *clown*. Desenvolvi o princípio da “desforma” para gerar o esvaziamento de um conhecimento sobre *clown*. O *clown*, além de ser o próprio sujeito, é uma forma de sê-lo pelo lado brincalhão, atrapalhado, ridículo, patético. Como já destaquei, uma pessoa tem muitas formas de ser, o *clown* é uma delas; mas, num primeiro instante, a “desforma” apresenta-se, é um modo sem forma de instigar a descoberta pessoal no aprendiz. A compreensão preambular desse aspecto clownesco.

Lecoq ensina ao aluno como ir ao “encontro de seu próprio clown”, mas compreendi a necessidade de criar uma estratégia que caminhasse ao lado do encontro, o momento da busca. Necessitei inverter o processo em que o aprendiz não vai mais em busca do *clown*, mas o *clown* vai em busca da sua própria pessoa, proporcionando o encontro. O *clown*, no entanto, não é um meio para nada, mas sempre um fim em si mesmo. Ele não nos foi dado como um meio para algo além dele, mas sim, para ser plenamente um divertimento artístico para consigo mesmo. Assim, o lado sério da pessoa pode ficar aguardando do lado de fora da porta.

No entanto, o ensinamento tem que dar a possibilidade de o aprendiz compreender o processo como um meio e não como um fim em si mesmo na perspectiva técnica. A aquisição técnica do *clown* desenvolve-se em etapas; é o início de um outro momento do aprendizado, em que a descoberta do *clown* formará conteúdos para se tecnificar.

Assim nos falou Lecoq (2001) sobre o *clown* primário e Puccetti sobre o *pré-clown*. Acredito, no entanto, que o aprendizado possa ser definido em três diferentes momentos. Primeiro, o iniciante, que também chamo de aprendiz, o vivencia mais próximo de sua escolha, relacionado ao desejo de obter uma noção para iniciar-se na técnica (descoberta, o caminho de elementos clownescos que levam ao desenvolvimento posterior do *clown*). O que Puccetti (2002) formula como *pré-clown*, pode ser uma formulação com base na sua experiência de trabalho com outros mestres que fizeram parte de sua trajetória como Gaulier, Colombaioni, Sue Morrison. Em meu ponto de vista, entendo o *pré-clown* como uma noção intermediária, um segundo momento, quando o neófito já descobriu o sentido de clownear, um estado livre de pressupostos cômicos já elaborados (noção preambular ao corpar *clown*) e continua desenvolvendo a técnica até configurar o *clown* no corpo, que é o terceiro, o nível de aprofundamento. O terceiro momento para o desenvolver da técnica, como uma opção pessoal e profissional do “ser clown”, e atuar em torno desse princípio.

Acredita-se que desenvolver uma técnica ou um estilo seja parte de um momento posterior em que o aprendiz já tenha definido para si se ele se compreende como *clown* e que a comicidade começa a ser percebida como uma noção da lógica de raciocínio, de corporeidade e de atitudes, dentro da metodologia desenvolvida nessa pesquisa, para se atuar com a máscara vermelha, para depois vir a tornar-se um *clown* no sentido profissional, desenvolver pesquisas, seguir uma carreira, se assim o desejar, no futuro. Nesse trabalho não trataremos dos desdobramentos da aprendizagem, mas do fenômeno da iniciação e sua metodologia.

5.12 Procedimentos

O iniciador pode sugerir ao iniciado afastar-se de imagens preestabelecidas sobre *clown*, ajudando, assim, a neutralizar uma referência, mas não interferindo na concepção do própria neófito, incentivando que vá buscar o que

lhe é pessoal, para que a compreensão de *clown* seja a sua própria, e não o que o iniciador ou iniciadora acha que seja o *clown*, pois cada pessoa tem a sua lógica. E, para um *clown* ser realmente um *clown*, ele tem que descobrir a sua forma particular de raciocinar e de realizar as coisas, descobrir seu estilo.

O neófito provê ao *clown* a sua própria lógica de vir ao mundo, sendo e sentindo a comicidade em essência tão profunda e verdadeira que o iniciador não poderá moldá-la, mas intermediá-la, “desformá-la”. Por isso, “desformar” é um princípio criado para confrontar o conhecimento, ensinando e aguçando a criatividade do aprendiz para que venha à tona uma sensação clownesca, posteriormente mergulhando nas profundezas das próprias descobertas, com todos os sentidos exaltados para fazer a passagem ritual ao território da essência cômica.

Quem ensina um aprendiz de *clown* também aprende e adentra a preparação do espaço corporal da comicidade do outro, como no exercício da caverna da “desforma”, em que compreendemos que o elemento cômico está na relação do não saber, da escuridão para a luz, estando em ambas as partes iniciador e iniciado, e em interlocução. Quando estabelecemos a interlocução, geramos, com toda a força, intensão, o fenômeno que só pode se revelar na interlocução com o público, na aventura em que neófito e plateia tornam-se habitantes de um território criativo às avessas.

5.13 Aventura

A aventura criativa às avessas é acolhida nesta pesquisa como uma influência de Lecoq. É uma aventura para o encontro com o universo da comicidade pessoal, capacitando e travestindo o aprendiz com sua máscara criadora do *clown*. Articula-se uma lógica primária particular de raciocínio e de expressão para dialogar com outras formas de expressão pública, em que cada iniciado pode seguir seus próprios passos, andando com os sapatos de *clown* em busca da criatura e da atuação artística de seu próprio *clown*, inventando maneiras de se relacionar com o outro e com o mundo à sua volta, numa grande viagem inusitada para o mundo de si mesmo.

De acordo com Larrosa (2001), a formação não se define como resultado, mas leva cada um em busca de si mesmo, da desestabilização de alguém à transformação de alguém. O processo de iniciação está pensado como uma aventura:

Uma aventura é, justamente, uma viagem aberta em que pode acontecer qualquer coisa e na qual não se sabe aonde se vai chegar, nem mesmo se vai chegar a algum lugar... Assim a viagem exterior se enlaça com a interior, com a própria formação da consciência, da sensibilidade e do caráter do viajante. (LARROSA, 2001, p. 52).

Vamos, agora, posicionar-nos em frente à porta de passagem para o outro momento: a cena da criação do processo.

6 Aprendiz de *clown*⁴⁷, o processo

Nossas vidas
 Feche os olhos
 E suba a montanha
 Lá de cima
 Querer abraçar o mundo
 Tão pequeno
 E espera
 A dor da felicidade
 Simplicidade
 Tão perto
 Que sente pulsar Na
 mão do companheiro
 Amar...
 Irmãos contudo mudo
 O que grita
 Lá no fundo
 Sussurra
 Em forma de canção.
 Bitocas que transformam
 Olhar para fora e ver
 Querer transbordar
 E não pensar nada
 Saltitar
 Mudar
 Na alegria contida
 No simples gesto
 De tocar
 No coração (Checha⁴⁸)

6.1 O aprendiz de seu próprio *clown*

A procura do próprio *clown* inicia-se por encontrar o nosso lado ridículo, como disse Lecoq (2001). O *clown* diferencia-se da *Commedia dell'arte*, pois não há nenhum personagem preestabelecido para dar base ao ator. Antes, este tem que

⁴⁷ Utilizo o nome "Aprendiz de *clown*" tanto para o curso como para o iniciante a *clown*.

⁴⁸ Aprendiz de clown, 2003.

descobrir o lado *clown* em si mesmo. Quanto menos defensivo ele for, não tentando representar um personagem, quanto mais permitir se surpreender pela sua própria fraqueza, com mais força o seu *clown* aparecerá.

Acredito que essa procura seja uma das atividades mais secretas com as quais já trabalhei em teatro, pois, ao contrário do personagem, o *clown* não nos dá pistas explícitas. Ele está em nós como uma corporeidade cômica secreta. Precisamos nos compreender sem outras formas externas do que seja palhaço. Essa é uma busca que talvez não tenha fim, pois só nos conhecemos, na prática, vivenciando-a.

Refletindo sobre a máscara e sobre a trajetória próxima de um conhecimento de si mesmo e de suas relações com a máscara (o famoso nariz vermelho, “a menor máscara do mundo”), que ajudaria a expor sua ingenuidade e fragilidade (LECOQ, 2001), talvez exista uma forma de realizar o meu desejo, de encontrar uma maneira de localizar esse espaço fora do tempo, fora da convenção do personagem. Porém, para encontrá-la em mim, precisei buscar essa maneira nos outros e na minha história de vida clownesca. O *clown* revela-se como catalisador de descobertas verdadeiras num processo artístico extremamente pessoal e íntimo, o qual posso sentir na minha vida e na de meu clown e de como eu pude formular uma proposta de compreensão do processo por meio de influências dos mestres e da recriação de ideias e teorizações de acordo com a situação vivida na práxis.

Esta história que começo a contar transformou-se em um momento necessário de visitar universos humanos para a arte de *clown* propagar-se. O mundo dos *clowns* mostra mais um episódio dessa aparição do *clown* na minha e em outras vidas, num processo criativo como sítio das descobertas cômicas permeadas pela compreensão do processo, num momento posterior, com base em teorias que explicassem os símbolos, mitos e imagens de uma criação.

A criação revelou-se, primeiramente, no curso denominado “Aprendiz de *clown*”. Tal nome justifica-se, pois, como disse anteriormente, o *clown* é um processo e um aprendizado para toda a vida, visto que ele é a nossa pessoa pelo avesso e nós, pessoas, estamos em constante processo de mudança. A minha pesquisa tem a influência dos *clowns* do teatro, dentro de um desdobramento de influências cômicas, a partir das primeiras décadas do século passado, em que o *clown* renasce no contexto teatral. O *clown* divide sua vida entre os circos e as

temporadas de inverno em teatros. A linha de pesquisa e os estilos, os quais a influenciaram, surgem e partem do pressuposto de que o *clown* é a própria pessoa.

O meu estudo também parte da mesma linha de comicidade corpórea presente em cada pessoa, indo ao encontro do pensamento de Lecoq (2001), que desenvolveu um estilo próprio de busca do *clown* (a opção por usar o termo *clown* no trabalho está relacionada a minha iniciação na linhagem pesquisada por Burnier, a qual tem origem na vertente da escola de Lecoq) , tendo como base a comicidade corpórea presente em cada pessoa. O que venho tentando desenvolver ou elucidar é um caminho pelo qual eu possa desvincular os alunos de modelos ou de uma imagem pronta de *clown*, assim eles podem pensar em ser um *clown* pela via do “si mesmo” e em alcançar e observar o fenômeno de forma direta. Partindo dessas questões, comecei a refletir sobre minha prática em cursos de iniciação de *clown*, sobre a elaboração de exercícios e temas de trabalho que transmitissem ao aluno o modo de entender como se aproximar ao processo de transformar a “si mesmo” num *clown*, além da noção de como é esse “*clown* pessoal” e como se chegar a ele por meio de um processo ritual.

Trabalhando com as possibilidades de ser *clown* e de iniciar as pessoas, descobri que comecei a prepará-las para se tornarem *clowns*, o que Puccetti chama de “*pré-clown*”. No entanto, a colocação de Roberta Gonzales, aluna de Gaulier, ao assistir parte do meu processo de trabalho, trouxe observações pontuais para a minha compreensão. Ela observou que venho trabalhando um processo anterior ao *clown*, pois o *clown* é aquele que está pronto para “vender o seu ridículo”. Mas, como vender o ridículo, se não estamos prontos ou não estaremos prontos nunca? A indagação anterior é um ponto crucial de partida para a reflexão desta pesquisa .

“Aprendiz de *clown*” é um processo em desenvolvimento e reflete-se na elaboração deste trabalho. Para tanto, a criação de um princípio de trabalho para responder a tal questão tornou-se um ponto fundamental.

Para isso, o princípio da “desforma”, começa a fazer sentido. Pode-se pensar como um termo definido a partir da prática, como fonte disparadora para elaborar a teorização, trazendo para a investigação o ineditismo. “Desforma” é um princípio criado pela mestre iniciadora na práxis, para estimular o neófito a encontrar um ponto onde as pessoas consigam compreender ou reconhecer a sua própria autoria com relação a qualidade do clowesco em si, sem formas, distante das referências palhacescas existentes. Esse princípio é baseado na noção do

significado transgressor do riso, abordado pela teorização de Bergson, cujo efeito ridente leva à compreensão do avesso das coisas. Por isso, a partir do momento que destrói a rigidez da seriedade, mobiliza e flexibiliza conceitos duros

“Desforma” quer dizer retirar, apagar a forma. É desmodelar o que se entende como modelo palhacesco, é oferecer autoria, autor de si, autor de sua própria criação. Nesse caso, para desmodelar é preciso verticalizar, perder, deixar, desprogramar. Assim, “desformar” é uma essência cômica intuitiva desejan-te, perceptiva. Para se discutir e abordar essa terminologia, há que se elaborar um meio para se aproximar da essência por meio de procedimentos criadores.

A elaboração e a sistematização desse trabalho visa a dar uma contribuição à maneira de compreender como é possível chegar ao estado de o sujeito ser ele mesmo no *clown*, porque este não vem à luz pronto, mas pode dar algumas pistas de sua chegada. Algumas vezes, mostra-se num olhar, num modo de agir, de andar, de piscar o olho, de sorrir, de ficar bravo etc.

Este momento, de sistematização desta pesquisa, tenta encontrar as várias formas de se aproximar de um início de revelação de um processo artístico criativo da comicidade corpórea, sendo que o foco do trabalho está em como “desformar” o *clown* e, em outro momento, em como transformar-se em *clown* por meio do processo de iniciação.

Tento estimular, junto ao aprendiz, a criação de seu próprio *clown*. Coloco-me na situação de observadora envolvida e, atenta ao processo criativo da pessoa, busco compreendê-la. Tento desvendar o corpo dela como se fosse o meu próprio, entender, a partir de mim, os mecanismos para que possa colocar à mostra uma pré-disposição à comicidade corpórea, levando-a a perceber, por meio dos exercícios propostos, os quais são exercícios rituais e simbólicos, a descoberta do *clown*. Por exemplo, no exercício da corda bamba. Primeiramente, a pessoa pode caminhar pela corda bamba de forma natural, já que ela é uma corda colocada no chão. Num segundo momento, colocamos uma venda no olho do participante e ele é convidado a atravessar a corda como parte da busca. Durante a travessia, falo ao participante que ele está a 500m de altura na Avenida Paulista e vai cruzá-la de olhos vendados e sem proteção alguma. Esse exercício é feito para que o participante deixe seu corpo despertar as ações sem o sentido da visão para, apesar da altura e da escuridão imaginadas, saiba que existe um guia (minha voz). Essa corda simbólica é o fio de sustentação do processo naquele momento. A passagem

pela corda parece simples, mas, para muitos, ela é uma das atividades mais difíceis para superar. A corda bamba é um exercício que possibilita investigar a exposição ridícula do neófito.

A iniciação de uma pessoa num trabalho de *clown* a expõe o ridículo ao público, no sentido literal da palavra. Algumas vezes, a pessoa, em situação de iniciação, sente-se constrangida de ser o foco da situação – que pode esconder-se muito mais, não sendo muito fácil achar uma forma de evitar isso. Expor-se a fim de mostrar o eu para o nós, às vezes, pode ser a saída para um esconderijo secreto. Nesse caso, esconder-se pode estar camuflado na seguinte questão, que embora pareça simples ou simplória, gira em torno de um campo permeado de complexidade: “Como é que eu faço para ser engraçado?” – Eu respondo: “Colocando-se à mostra, investigando como você se expõe ao público e do que os outros riem.” Trata-se de um momento de descoberta e de investigação de uma nova corporeidade. Acredito que exija aceitação e generosidade consigo mesmo, num desnudar-se das vergonhas humanas perante a humanidade dos outros colegas do curso.

É preciso permissão de si mesmo para desejar colocar a máscara que poderá expor as coisas mais opressivas, doloridas, faladas em segredo, no silêncio da exposição da comicidade no corpo. A permissão também está na condução do processo pelo iniciador. Muitas vezes, o neófito precisa atravessar o abismo misterioso do ser clownesco segurando nas mãos do outro, do iniciador, como no caso da corda bamba.

Um fato importante preponderante é que o iniciado deve perceber a comicidade de seu corpo sem se apegar a modelos preexistentes, para galgar o ponto inicial da comicidade em si mesma. Com esse elemento, o participante do curso pode pensar em se desvincular de qualquer imagem preestabelecida de seu corpo ou de outro corpo. A intenção é que ele desfaça todas as formas e as imagens já reconhecidas, retornando ao início ou ao princípio de uma elaboração imagética de si mesmo, a imagem de “si” sem forma, deixando que essa mesma imagem compreenda outras possibilidades de imanência do corpo no espaço, limpando as ações, “desformando”.

A “desformação” clownesca é um processo de subtração das tensões do corpo, é abandonar o gestual cotidiano em busca de um universo em que a corporeidade baseia-se no abandonar-se em si mesmo, perdendo-se a noção de

tempo e espaço, entrando num tempo de si, num tempo do sonho, de imaginação. Esse tempo e estado suspensos da iniciação, do momento de transição entre um mundo e outro, é definido por Turner (1974) como liminaridade. As entidades liminares, segundo o autor, não se situam aqui nem lá; estão no meio, entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, pelas convenções, pelo cerimonial. Assim, segundo ele, a liminaridade frequentemente é comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua (abordado no capítulo seguinte).

Penetramos nesse mundo das imagens da criação para buscar e trazer uma densidade corpórea diferenciada, algo que não se sabe o que é. Não sei o que é o meu *clown* até ele ser. É um processo de criar num tempo de não ser nada. É o tempo da ilusão, que precisa não ser e não existir, um tempo de “desfomar” e de encantar. Nesse tempo, procura-se uma nova dimensão da exposição do corpo. É a dimensão de que tudo o que há no corpo pode estar, de forma diferenciada, destinado a outras maneiras de refletir o corpo consigo e com o outro. Esse processo proporciona um estado de diminuição da expectativa de desmanchar qualquer pré-modelo; “Indo buscar a particularidade do clown, partindo da suposição de que clown é você, o meu desejo e o que é clown para mim” (WUO, Caderno Diário de campo, 2004). O *clown* pessoal baseia-se também na ideia de que todos têm um clown, uma vez que todos têm um corpo e esse corpo tem atributos ligados à comicidade.

6.1.1 Um olhar, uma voz

O olhar perceptivo do iniciador é necessário para estabelecer conexões num universo conhecido pelo mesmo, mas desconhecido pelo iniciado. O iniciador é o interlocutor. O momento, que muitas vezes não se vê a olho nu ou mesmo na lente de uma máquina, pode ser percebido com esse mesmo olho que não procura ver a forma da essência, mas o elemento que quer ser sentido na intuição. Porém, como explicar o que sinto, o que não vejo na forma, mesmo na forma pessoal da corporeidade de uma maneira geral? Como vou entender em mim o que é *clown* no outro? Isso se manifesta na pessoa iniciada ou primeiro em mim? Nesse momento, essa é a nossa principal questão. Há a necessidade de habitar o outro para que eu sinta o seu próprio *clown* em mim.

A forma de observação do mestre, no entanto, pode mostrar um caminho e uma maneira de não ver com “olhos de ver”, que é único e pessoal, mas de maneira mais distanciada, com “olhos de sonhar” – pois o envolvimento em alguns momentos pode revelar, com relação à análise do processo, um olhar de mim mesma em relação ao outro, o que não é o meu interesse. A observação pode orientar, de forma mais clara, com mais objetividade, o estudo desse processo criativo e da aprendizagem de *clown*, da comicidade corpórea pertinente a cada pessoa.

O aprendiz enfrenta suas descobertas, os mistérios que estão por vir, pois, quando aparece o *clown*, já passou da constituição do segredo em outro segredo. Movimentos implícitos à descoberta flutuam no entorno e na trajetória dos iniciados em busca de suas ilhas. Estamos sempre procurando um barco que flutue em nossas vidas para chegar à “ilha desconhecida”, sempre encontrando a forma de aprender com o desconhecimento secreto de nós mesmos, navegando em nossa mente espacial, cibernética, desafiando nossas perguntas, encontrando respostas. É preciso, porém, que não pensemos que “ilhas por conhecer é coisa que acabou há muito tempo...” (SARAMAGO, 2001). Elas são as nossas possibilidades de continuar sonhando as nossas descobertas, continuando a viagem ao centro de nossos segredos mais escondidos e profundos. Assim, recorrendo mais uma vez a Lecoq (2001), tecendo uma analogia ao fluxo do movimento implícito ao nosso processo criador, vemos que esse elucidava que somos como o mar, cujo movimento das ondas acima é mais visível que as correntes abaixo, e que, apesar disso, há movimento na profundidade. Mesmo que, de tempo em tempo, nós levantemos nossas cabeças acima da água, rapidamente retornamos ao forte fluxo constante da correnteza implícita.

6.1.2 Um processo em fluxo

O curso mantém-se com carga horária mínima de 25 horas, necessária à iniciação de cada participante. O processo influenciou a criação de grupos de estudo, a escrita de dissertações de mestrado e as publicações sobre a aplicabilidade do trabalho dos *clowns* em espetáculos, teatros, asilos, creches, escolas, hospitais.

O processo de criação divide-se em dois momentos: 1º Bloco – iniciação do *clown* (com duração de 30 horas); 2º Bloco – elaboração de repertório (25 horas), com 20

participantes no máximo, idade acima de 16 anos, realizado de forma condensada, com distribuição de carga horária de cinco horas por dia. É aplicado atualmente como disciplina semestral em Universidades (com carga horária de 4 horas semanais). Embora seja ministrado em formatos diferentes, de acordo com a demanda.

6.1.3 Dos participantes

No projeto inicial, o público-alvo era constituído de atores. No decorrer do tempo, contudo, houve uma procura satisfatória por pessoas de áreas diferenciadas do conhecimento, como engenharia elétrica, computação, línguas, pedagogia, artes plásticas, educação física, direito, medicina, enfermagem etc.

6.1.4 Constelação imaginária

Na pesquisa sobre iniciação, uma constelação imaginária como mote de inspiração foi proposta no desenvolvimento prático, povoando o tempo e o espaço dos cursos escolhidos, o que inspirou o experimento e foi o fio condutor do processo ritual, além de narrar e de mostrar a trajetória do iniciado para o mundo dos *clowns*. Acredito que inspiradoras imagens não cessem suas aparições no decorrer do processo, pois elas mudam com o tempo ou confirmam uma descoberta de como indicar o caminho. A constelação de imagens criada pelo imaginário dos atores é o envoltório lúdico que convida e que acolhe o iniciante em sua passagem para o mundo onírico clownesco. Como nos contos de fada.

6.1.5 Os meios

O olhar nesse momento está aliado à voz que traduz, por meio de minha fala, as observações necessárias, fazendo comentários durante o processo. O processo atua em minha condução criando situações e imagens, posteriormente registradas, avaliadas, incluídas ou não como procedimentos inerentes ao curso. A minha voz convida e conduz os iniciados aos lugares rituais de uma escuta sensível, a escuta do olhar.

Os temas trabalhados no curso têm começo, desenvolvimento e conclusão. Cada tema desenvolvido tem confluência com o outro tema, com a proposta de iniciar um novo conjunto de imagens ativas a serem vivenciadas pelos aprendizes fisicamente. É um processo de progressão de imagens estimuladoras e temáticas que se desenvolvem até chegar ao momento do ritual de iniciação e da

passagem ao território portal, canal do nascimento e de vinda ao mundo *clown*. O processo criativo clownesco é elaborado por meio de práticas corporais que propiciam o contato com a comicidade e com o risível pessoal.

Durante o processo, todos os dias, retomamos um exercício prático ou um tema já iniciado no dia anterior. Um exemplo é o tema da “Subida da Montanha”, que irá permear todo o curso desde o primeiro dia. Começamos, no primeiro dia, a visualização da montanha. No dia seguinte, retorno ao tema. Ao pé da montanha, começando a caminhar. Em cada dia, há uma tarefa a ser cumprida, até a conclusão do tema, que é a chegada ao topo da montanha.

Um outro exemplo é a “Roda dos Andares”, que se inicia e que se conclui no mesmo dia de trabalho. Já com a “dança cômica”, buscamos a complementação da compreensão da comicidade corporal a partir da descoberta de elementos corporais desvinculados de modelos ou de padrões de dança já estruturados, procurando a dança “em si de cada um”, naquele momento único e particular, durante o tempo que cada iniciante precisar para desenvolver a sua dança cômica. Tempo da criação. Esses exercícios são subtemas de um todo integrante do processo ritual iniciático do *clown*, relacionando-se a pontos da aprendizagem, seguindo uma ordem progressiva e servindo como complemento de uma imagem ou direção e ação a ser seguida.

Procurei, no decorrer desses dezenove anos de pesquisa em iniciação de *clowns*, elaborar exercícios que proporcionam aos iniciados o desenvolvimento de brincadeiras, algumas vezes, com o intuito de expô-los sem que percebam que estão sendo expostos e observados. Comecei a perceber, após cada curso dado, que o envolvimento com a brincadeira deixava os alunos livres, descompromissados, despreocupados em relação ao resultado final de encontrar o *clown*, permitindo que o estado criativo permanecesse no aprendizado sem a preocupação de chegar ao fim, mas de continuar realizando a *descoberta*, não só durante aquele período de tempo, mas como processo continuado. Os vários jogos e brincadeiras selecionados são trabalhados durante as diferentes fases do aprendizado como complementares ao ritual.

No primeiro contato com os participantes, fazemos uma brincadeira falando de coisas que gostamos de fazer e que não estejam relacionadas ao *clown* ou à profissão. Num outro momento, agradeço às pessoas por terem escolhido o curso, pois o mundo precisa dos *clowns*. A seguir, explico que o nosso intuito é nos

divertirmos e que meu *clown* e eu iremos, a partir daquele momento, conduzir a “nossa brincadeira no picadeiro”, pois todos são futuros candidatos ao “Circo dos Envergonhados”. Coloco também alguns princípios e conceitos sobre o *clown* apresentados em minha dissertação de mestrado (WUO, 1999), salientando, porém, que cada pessoa tem a sua definição e que elas são as mais variadas e distintas, pois o *clown* é um processo criativo pessoal e único. Digo aos mesmos que não precisamos ter pressa em descobrir esse lado clownesco, esse estado, porque o *clown* é um processo contínuo de criação. O *clown* muda, cresce, amadurece e envelhece, como todos nós. Ele é um companheiro ou companheira que vai seguir conosco pelo resto de nossa vida, pois, a partir do momento em que encontramos ou reencontramos essa essência, ela não nos abandonará e fará parte de nós como nós mesmos o somos, como a inteireza do ser, como o outro em mim – que desvela uma outra perspectiva de ser e de estar no mundo dos *clowns*, olhando com olhos do lado de dentro, do lado de fora, buscando a perspectiva artística a partir do “seu” próprio *clown*.

6.1.6 Aquecimento

O aquecimento é o momento de tomarmos contato com a sutileza do estado do corpo e prepara os espaços corpóreos para a iniciação de clown. O aquecimento inicia-se no espaço do chão. Peço aos aprendizes que deitem, façam uma contagem regressiva e, esquecendo a vida lá fora, concentrem-se no trabalho que está começando. Esse tipo de aquecimento não se baseia somente em exercícios físicos, mas na preparação da percepção espacial do corpo para sensibilizar-se a um olhar do mundo externo e interno, olhá-lo e identificá-lo, estar atento para as mínimas situações e estímulos que estão acontecendo naquele momento e que, algumas vezes, passam despercebidos: um buraco na parede, um risco no chão, uma lâmpada no teto, a cor do olho do amigo, imagens que se formam numa parede, as nuvens no céu, a cor da gota de chuva, o cotovelo do amigo, o formato da unha etc. Há de se observar a respiração, o corpo movendo-se pelo espaço, recebendo estímulos verbais com ênfase no alongamento de pontos específicos: língua, cabelos, unhas, coração, umbigo, orelhas, nariz, olhos. Desenvolve-se toda uma sequência de exercícios estimulantes que utilizam alguns princípios da técnica da Mímesis Corpórea desenvolvida pelo LUME, no sentido de observar os estímulos internos e externos, até chegarmos à dança do alongamento,

em que cada participante, ao ouvir uma música interna imaginária, desenvolve uma dança nunca antes dançada, aleatória.

6.1.7 Contagem regressiva e o fantasma

Como já dito acima, inicio o aquecimento com todos deitados no chão, fazendo uma contagem regressiva de 10 até 0. Cada intervalo de número é uma respiração, cada número é uma indicação para desligar-se, deixar o mundo lá fora e concentrar-se no momento, até que chega o zero, o estado em branco. Começamos a nos espreguiçar, jogando toda a preguiça fora, realizando uma dança de espreguiçamento ativo, explorando todas as posições em todos os níveis, baixo, médio e alto.

Durante uma semana de curso, por exemplo, a prática de aquecimento é alternado, dia sim, dia não, com sugestão de tema escolhido a partir da minha prática de treinamento, denominado Katsugen, segundo Castro (2013,p.102) tendo origem oriental “ O kasugenundô é um espaço de soltura e liberação dos padrões corporais enrijecidos, havendo um processo de autoconhecimento na base dessas técnicas que pode ser revertido para a criação artística.” – a prática recriada pela dançarina de modo particular como preparação preliminar ao estado de dança do Butoh, que foi ensinado por Natsu Nakajima⁴⁹ em um curso que ela propôs aos atores no LUME no ano de 1994. O objetivo dessa preparação do trabalho corporal, segundo a dançarina, era descongestionar e limpar os chacras; por meio desse exercício, as ações físicas tornavam-se mais dinâmicas e claras. Esse exercício é desenvolvido com três movimentos respiratórios e, logo a seguir, o corpo coloca-se deitado no chão, aguardando o início da movimentação corporal livre por meio do som de música erudita ou de outros estilos. Não é necessário seguir o ritmo da música, mas cada um deve escutar a si próprio e deixar as ações saírem do corpo, como que limpando as ações do cotidiano. Utilizo esses exercícios como preparação do corpo que, com o passar do tempo, vai ser habitado pelo futuro *clown* que vai começar a se expressar, vir à tona.

Partindo de uma imagem do “fantasma” utilizado no Butoh da Natsu Nakajima, voltamos a nos deitar no chão e iniciamos um novo momento de segundo “fôlego”, tentando esquecer todos os problemas cotidianos, penetrando nesse tempo

⁴⁹ Dançarina de Butoh, discípula de Tatsumi Hijikata-Japão, na linha de *Darkness Butoh*.

de se permitir descobrir algo. Esse momento e esse espaço são diferenciados: vamos começando um espreguiçamento no fluxo contínuo do corpo, incluindo unhas, orelhas, nariz, cabelos, dentes, olhos, pupila, neurônios, coração, fígado, rins, nádega, braços, pernas, respiração, corrente sanguínea; enfim, todo o corpo deve estar presente nesse momento. O espreguiçar vai se transformando. Com os pés apoiados no chão, fazemos o exercício de enraizamento dos pés, deslocando-os pelo espaço.

Depois, começamos a trabalhar com segmentos do corpo, as articulações e alongamento. Imaginamos que cada articulação tem um pincel com o qual pintamos o espaço da cor preferida, depois começamos a desenhar ou escrever coisas com os membros. Por exemplo, a cabeça desenha uma flor; o peito escreve o nome; os braços, o sobrenome; o cotovelo, a data de nascimento; o quadril, o nome da namorada ou namorado; com o joelho, a data de nascimento; o pé desenha um carrinho. São trabalhadas também as oposições: cabeça quer ir para baixo ao mesmo tempo em que o joelho quer ir para cima, o braço direito vai para frente e o esquerdo puxa para o outro lado. Depois acrescento: o quadril quer ir para a frente e a cabeça quer ir para trás, a cabeça quer ir para baixo e os pés querem ir para cima. Fazendo as oposições de forças, brincamos com as que não nos deixam sair do lugar, embora façamos tremendo esforço para isso.

A partir de uma progressão de estímulos, sugere-se ao participante que não pense no que vai fazer, que simplesmente faça. Cada membro do corpo é estimulado separadamente. Depois, o exercício se desenvolve de forma a agregar todos eles: desenhar um carrinho junto com a data de nascimento, uma flor junto com o nome do pai, acrescentando um elemento após outro até todas os membros do corpo fazerem tudo ao mesmo tempo. A partir disso, sugere-se outras dinâmicas, que andem, sentem, girem, saltem, olhem, abaixem o corpo no chão, deem, rolem, experimentem todas as possibilidades de ações físicas do cotidiano que lhes sejam familiares. Nesse exercício, propõe-se a aceleração do ritmo das ações, até chegar no esgotamento físico do neófito nessa prática. A prática preliminar e as demais seguem bases de treinamento do LUME, as quais foram recriadas de acordo com o contexto, dinâmicas e objetivo em que a proposta está inserida.

6.2 Preliminares

Nesse momento, intervenho com comentários verbais, comentários mais efetivos. Existe participação corporal para demonstrar, organizar e estruturar alguns jogos e exercícios. Mas antes de iniciar o trabalho efetivamente, primeiramente, envolvo o aprendiz com a primeira noção básica, uma regra essencial a todo *clown*, que é aprender a olhar escutando todos os estímulos em seu entorno. Como aliada, a escuta do olhar promove a interlocução com o fenômeno da organicidade cômica, apurando a prontidão do ator para capturar situações inusitadas.

6.2.1 Tudo olha para você e você olha para tudo

A primeira e principal regra é que o olhar esteja voltado o tempo todo *para o espaço externo*. Incluo isso durante o aquecimento, o qual também faço, verbalizando: “você olha para tudo e tudo olha você com escuta”, como num picadeiro de circo, em que a forma circular produz um certo tipo de escuta concentrada e seletiva, propiciando concentração e foco. Desde o início, estabelecemos a relação da pessoa com o seu exterior, com o colega, e tudo o mais que venha a ser feito é *para fora*, para o outro. Verbalizo novamente “saia de você mesmo”. Imaginamos que o teto, o chão, a parede, a cadeira, a janela, a bolsa, o sapato, a blusa, enfim, todos os objetos que estiverem na espaço da sala de trabalho, naquele momento, têm olhos e escutas para que possamos penetrar em suas formas energéticas e vibratórias. Essa primeira regra é composta pela necessidade que o *clown* tem de estabelecer a relação com o público e, desde o primeiro instante, voltarmos nossa escuta do olhar para fora de nós mesmos, como um exercício de distanciamento do nosso próprio ego.

6.2.2 Coreografia com ações cotidianas estilizadas:

Audição para o Ballet Bou Show :individual e em grupo

Em situação imaginária, inicia-se este exercício perguntando aos alunos se desejam participar todos juntos de um concurso de dança no “Ballet Bou Show”, para o qual teremos de criar uma coreografia inédita. Começo explicando que as ações da coreografia precisam ser simples, do cotidiano. Demonstrando uma ação simples como mexer um caldeirão, por exemplo, sugiro aos participantes que criem e que façam individualmente uma ação simples, como varrer o chão com uma vassoura, limpar uma janela etc. Após a sugestão, propõe-se tempo para a criação

dessa ação. Outra sugestão é que cada participante memorize a sua ação física e desenvolva-a de formas variadas: rápido, lento, pequeno, grande, repetidas vezes, com diferentes ritmos, velocidades, intensidades. Ao terminarem a sua sequência das dinâmicas diferenciadas da ação básica, começo fazendo a minha ação ao som de uma música erudita. A partir do exemplo anterior, todos os participantes fazem as ações com variações de ritmo, tamanho e velocidade no espaço. Para que todos demonstrem as suas ações, pronuncio o nome de um(a) aluno(a), que faz a sua ação para que todos vejam e façam juntos. Assim, todos demonstram a ação que inventaram e todos a repetem de forma coletiva.

Em seguida, proponho que todos dançam as ações ao mesmo tempo e individualmente e que, depois, imitem um colega ou outro que sirva como referência. Assim, todos dançam juntos, como um corpo de baile. Nesse momento, para criar um clima mais lúdico, um jogo competitivo instaura-se. Informo, daí, aos participantes, que eles irão fazer parte de uma seleção para o Ballet Bou Show. Fazendo um círculo com todos, repassamos para o grupo todas as ações de todos os participantes, para que incluam as ações desses em seu repertório pessoal e que construam uma partitura. Cada participante, além de sua ação, terá de imitar, decorar e acrescentar na sua partitura todas as outras elaboradas pelo grupo.

Num outro momento, no trabalho coletivo para participar do concurso de dança, divide-se a turma em grupos. Os participantes escolhem de que grupo querem participar. Há um tempo de 10 minutos para uma breve conversa, na qual escolhem ações individuais para elaborar uma partitura coletiva. A partir da partitura pronta, colocam-na em movimento, sem música, e coreografam os movimentos. Nesse momento, posso fazer a coreografia junto e, ao mesmo tempo, indicar a mudança de líder. Unimos todas as ações para uma apresentação pública; há um público imaginário e um júri imaginário que está em todos os lados da sala, como um picadeiro de circo. Proponho variações de música e de ritmo: rápido, lento, pequeno, grande. Quando todos tiverem feito a liderança, terminamos o exercício, dizendo que aguardem o resultado do júri. Esse exercício propõe que os alunos criem espaço para disponibilidade em dançar conforme a música, a partir de estímulos inusitados, inesperados, propostos pela iniciadora.

6.2.3 Fabricantes :montagem de objetos com o corpo-coletivo

A seguir, proponho outro exercício que, a princípio, não tem uma lógica muito concreta para o iniciante, mas que propicia distanciamento de movimentos corporais demasiadamente cotidianos, uma aproximação com formas aleatórias, sem pensar muito para produzi-las. A proposta tenta dar conta de estimular o corpo do participante a se mostrar, sem movimentos muito elaborados ou prontos, ao mesmo tempo que, para o mestre iniciador, é uma oportunidade de observar como cada iniciado consegue resolver criativamente elaborar um repertório físico pessoal a partir de situações inusitadas.

Começamos a proposta quando verbalizo aos participantes que estamos organizando uma feira de utilidades domésticas, fábrica de móveis, automóveis ou motocicleta e vamos criar tais aparelhos para serem expostos na feira. Os grupos deverão criar com seus corpos um aparelho doméstico que pode ser ligado (imaginariamente) na tomada. Lembro-os de que todos fazem parte do mesmo aparelho ou mobília. Depois de pronto o objeto, quem está na plateia tem de adivinhar que tipo de aparelho é: se carro, qual a marca etc. Os participantes só conseguem desenvolver o exercício com a cooperação. O objetivo é montar um objeto com o corpos de todos, um corpo coletivo. Todos se ajudam. Isso contribui na liberação e na descontração das pessoas a partir da brincadeira com e na ajuda mútua. Cada um é um todo que precisa do outro para montar o todo maior.

Os participantes fazem seus aparelhos e divertem-se muito com eles. Aparecem figuras muito engraçadas, que provocam o riso das outras equipes na apresentação pública da exposição dos aparelhos.

As ações apresentadas durante essa atividade parecem ser, em primeiro plano, somente um exercício de integração de grupo em que as pessoas fazem a exposição da sua criação, da criatividade e da capacidade do grupo para criar algo em comum que possa ser mostrado ao público. Para mim, no entanto, olhar para as ações corporais desenhadas no espaço da cena é a apuração do princípio de plasticidade criativa demonstrada pelos corpos dos participantes. Além de tudo, coletivamente, eles se expõem sem perceberem a exposição e, sendo protegidos pelo grupo, conseguem ter uma postura tranquila, confiando naquilo que é feito por seus corpos. A estratégia pedagógica é que eu não seja percebida observando-os. Quando representam objetos com o corpo, não percebem que observo-os nas suas particularidades físicas, no forma como se movimentam ou verbalizam as coisas

etc. Tais estratégias imperceptíveis aos olhos do iniciado, propiciam formas de ensinar cada um a percorrer a trajetória cômica e risível sedimentada na corporeidade. Durante a montagem dos objetos, observo, algumas vezes, muita diversão em montar fisicamente uma forma. Em outras, a preocupação de como fazer de forma precisa e correta um objeto tem envolvimento e muita seriedade. Alguns pensam diretamente com o corpo e já fazem o objeto, outros tecem planos verbalizados e imaginários de quem é parte de quê. Alguns primeiro escolhem o tipo, a marca. A máquina humana representada nos corpos, algumas vezes, consegue demonstrar um mecanismo de comicidade, funciona com a lógica da mesma, mas é uma representação do mecânico. Em outras, já é mais humanizada porque fala com o usuário, ri, reclama do peso quando alguém senta ou simplesmente desmonta, caindo na risada.

Para estabelecer alguma variação relacionada à regra única da proposição do olhar externo, peço que façam o mesmo aparelho no corpo olhando para fora, para o público: “Você olha para tudo e tudo olha você”. Isso deixa a máquina mais humanizada, provocando no público uma certa reação de estranhamento ao ver aquele objeto-máquina-corpo olhando sério, carregando passageiro, centrifugando, dando seta, sugando, lavando, buzinando, acelerando, aspirando pó, torrando; outras vezes, ao invés de olharem sério, sorriem para o público como crianças pequenas brincando de faz de conta.

Cada grupo, ao mostrar seu objeto, não se dá conta de que o próprio objeto são eles mesmos expostos, que a exposição de algo que parece mecânico no humano, repetitivo, torna-se engraçada para a recepção e para a fruição da plateia. Essa proposta parece-nos interessante porque inicialmente as pessoas ficam muito tímidas e preocupadas de se mostrar, estar expostas. Ao montarem os objetos com seu próprio corpo, desvinculam-se da preocupação e brincam de ser algo que, de maneira particular, são elas mesmas. O propósito do exercício é expor cada participante com muita sutileza, sem ele perceber que se expõe. O objeto representado no corpo, nesse caso, é o foco. O aprendiz não percebe que se revela ao se esconder; o objeto pode ter função similar à máscara do *clown* (menor do mundo), que não esconde e, paradoxalmente, ajuda a revelar. Ser um objeto revela como cada um é.

6.2.4 Coluna vertebral

Ao fazer o exercício junto com os aprendizes, teço colocações e perguntas ao andar pela sala, para que observemos coisas fora de nós, tentando perceber “como olhamos” para as mesmas no cotidiano: “como é que você olha para o pé, para a mão, para o colega, para a porta?”. Também deixamos a coluna respirar e alongamo-la em várias posições, situações, direções, níveis, oposições, etc. Nós ainda olhamos para o pé com toda a extensão e o alongamento da coluna; perguntamo-nos sempre o que estamos percebendo. Imaginamos que devemos olhar de perto todas as coisas, que devemos pegar e que devemos tocar essas coisas com a nossa coluna. Trabalhamos com o alongamento da coluna, partindo da base dos pés e do quadril como ponto de apoio à mobilidade da coluna vertebral.

Um dos princípios elementares da técnica de *clown* é o jogo de relação com o público. Ele se relaciona com tudo o que faz, não olha com distanciamento, olha com proximidade envolvente, relacionando-se com tudo à sua volta. Quem observa um *clown* ao se relacionar com as coisas percebe logo que ele é, de certa forma, um curioso que penetra naquilo que vê, dependente da interação, do momento, das pessoas, dos objetos, olhando com afinco. Ele olha porque quer ser percebido e quer ser olhado. Quer aparecer. Precisa aparecer para revelar de perto o que ele é. Por isso, muitas vezes, sentimos haver uma invasão em nossa pessoa quando um *clown* nos olha.

O alongamento da coluna é a base para uso da máscara, o nariz vermelho, o qual proporciona, num primeiro momento, esse contato de proximidade com aquilo que se quer ver. Para ir um pouco mais além, o *clown* precisa estender a coluna e chegar mais próximo do que ele quer olhar, porque olha se relacionando. *Clown* é o artista da relação.

Como referência a ênfase de movimentação da coluna descritos nesse item e no seguinte, adapto-os ao contexto clownesco recriando os ensinamentos de Burnier (2001, p.96) os quais são embasados em princípios de exercícios de treinamento da mímica, os quais formulados por Decroux.

Sendo assim, o aprendiz necessita estender, alongar todo o corpo para olhar um objeto. A coluna é um prolongamento do nariz. O nariz também é um olho que tudo percebe e tudo vê, que mostra o foco para o público. Ao alongar a coluna, o nariz vermelho torna-se mais evidente, um prolongamento do corpo. O trabalho

com a coluna é um ponto importante, pois alongando o corpo, a máscara do palhaço torna-se mais evidente, mais à mostra, portanto mais expressiva para quem a vê.

6.2.5 O espiral ou tampa da garrafa

As bases de exercícios técnicos em torno do nariz dilatado, da triangulação (próximo item) com o espaço e do eixo permeiam toda a aprendizagem. Alguns jogos ou exercícios não de ser inventados para complementar a noção e a precisão do uso da máscara pelo neófito.

O exercício criado para propiciar mais agilidade e visibilidade da máscara do palhaço utiliza-se do eixo da estrutura segmentar da coluna vertebral como ponto de partida a noção do desenho de uma espiral. A coluna vai determinar os detalhes em relação à decupagem do corpo, sua precisão e limpeza de movimento no espaço. Normalmente, no cotidiano, se o corpo vai dirigir-se a uma determinada direção, os pés e as pernas iniciam o deslocamento. Com o trabalho do nariz como extensão do corpo, podemos vislumbrar outras possibilidades de início de deslocamento. Num primeiro momento, colocamos o nariz como o elemento condutor do corpo pelo espaço. O nariz é curioso e vai olhar todas as coisas de perto, sentir o cheiro. Usamos imagens, como seguir um pássaro que voa pelo espaço: ele pousa no ombro, no nariz, no pé, no joelho, na parede, na cabeça do companheiro, no chão, sempre, e sem parar; seguimos caminhando atrás do pássaro, que se transforma numa abelha e depois numa borboleta. Sempre é o nariz que vai puxar a ação de andar ou correr, por exemplo.

O desenho de espiral desenvolvido no corpo propicia que os giros sejam feitos com precisão numa determinada direção, deixando o impulso natural desse giro conduzi-lo no espaço. Mas essa ação é desenhada e dividida em partes. O aluno olha um ponto fixo e gira a cabeça o máximo que ele consegue. Um pouco depois vão o queixo, o pescoço, o ombro, o peito, a cintura, o quadril, a articulação coxofemoral, o joelho, a panturrilha, o tornozelo, o pé e o corpo todo caminha pela sala na direção precisa. Segmentamos o movimento para que o aluno possa perceber que, se fizer todo o caminho do giro, parte por parte, poderá conseguir um impulso natural do corpo que o leva para a direção desejada.

Esse movimento faz o corpo girar como em espiral. Num determinado momento, o corpo é levado automaticamente depois de girar completamente as suas partes. Eu faço um exercício de canto, lentamente dizendo cada parte do corpo da

sequência anterior num ritmo lento, o que é seguido pelos participantes, que fazem vários giros com o corpo; depois canto a mesma melodia, sem dizer as partes do corpo. O ritmo e a melodia da canção contribui no deslize, fixação e memorização do movimento, que ao passar de uma parte a outra do corpo o faz com fluência. Esse tópico foi inspirado no exercício de treinamento de mímica ensinado por Burnier na disciplina Mímica I (Curso de Artes Cênicas da Unicamp em 1991), com base na sua aprendizagem com Decroux.

Outra variação do exercício é começarmos pelas partes inferiores do corpo: do pé até a cabeça na sequência inversa à anterior, parte por parte do corpo, uma após a outra, num movimento giratório, indo ao máximo de cada parte. Por último, vão o nariz e o olhar. Fazemos uma brincadeira de intensidade e de precisão do corpo, como se cada parte fosse extensão do nariz.

Em outro momento, faço a sugestão de que descubram em seu próprio corpo a parte que vai sair primeiro e que improvisem suas ações com esse tema. A parte do corpo que sai primeiro leva o resto do corpo a andar, como se essa parte fosse “um desejo involuntário”, o qual pode conduzir o corpo pelo espaço, como se a parte agisse sozinha, sem a vontade da pessoa. Isso possibilita uma brincadeira de deixar que outra parte conduza o corpo numa caminhada, por exemplo.

Normalmente, no cotidiano, os pés são os deslocadores do corpo no espaço. Mas, neste exercício, um braço pode começar um movimento. No decorrer do exercício, sugiro aos alunos que criem outras formas de se movimentarem no espaço, que desenvolvam isso, por exemplo, sentando, abaixando, trocando uma roupa, atendendo ao telefone, inventando também outras formas de o corpo agir, desvinculando do tradicional. Segundo o exemplo: como atender a um telefone sem levar automaticamente a mão ao aparelho e como fazer essa mesma ação com o desejo corpóreo.

Quando estamos em cena e com o público, esse é um exercício que pode ajudar na precisão do movimento em direção a algo e que também pode criar formas pessoais de se fazer algo diferentemente do estabelecido pela sociedade. O nariz vermelho de *clown* é essa máscara que vai conduzir essa lógica diferenciada de raciocínio, para a qual a lógica do corpo segue a lógica do nariz: o corpo é um nariz ampliado.

6.2.6 Triangulação

Desde o primeiro momento da aprendizagem, o aprendiz de *clown* necessita possuir a noção do princípio da triangulação. O que chamamos de triangulação é um sistema de jogo que inclui o espectador na cena como um terceiro foco. Segundo Andrade (In: Telles, 2005,p.116), é uma técnica presente no acervo do cômico popular, em que o ator contracena jogando com seu colega de cena e, em seguida, comenta, de forma verbal ou não verbal, gestual, olhando e revelando para o público, algum aspecto dessa relação. É uma estrutura inspirada na figura de um triângulo; por exemplo: duas pessoas olham-se, uma fica com o foco e olha para o público, passa o foco para o público, pega de volta e passa o foco para o companheiro de volta. Dizemos, no teatro, que esse exercício é como um jogo de bola, em que cada um passa a bola para o outro. O *clown* atua com essa estrutura diretamente, pois, na maioria das vezes, ele está, o tempo todo, na cena, mostrando para o público, passando o foco do que ele está fazendo. Se não for com uma pessoa, poderá ser com um objeto, um som, uma imagem, o cenário, mas tudo retorna ao público. Esse exercício é utilizado em outras manifestações teatrais; é uma estratégia para colocar o público dentro do espetáculo e para que o mesmo não disperse sua atenção em relação ao que está acontecendo. O *clown*, nesse caso, sempre está “olho no olho” com o espectador, inserindo a sua presença significativamente na *gag* (cena); se o *clown* não olha, ele deixa de contar com a cumplicidade do público. O espectador possui a arte da cumplicidade que vai ser emitida para aquele que está na cena; ele é o terceiro elemento que vai formar o triângulo e completar a intenção desse jogo de relações humanas.

6.3 Incorporando jogos e brincadeiras

6.3.1 Dança inusitada das cadeiras

A dança das cadeiras é uma brincadeira tradicional infantil na qual é apresentada uma música e todos os participantes dançam ao redor das cadeiras. Quando a música acaba, todos sentam. Quem fica sem a cadeira deve imitar um animal.⁵⁰ A esse jogo, acrescentei variações e reinventei a origem dos bichos: a

⁵⁰ Essa brincadeira era realizada na manutenção de clown com Ricardo Puccetti-LUME-UNICAMP no ano de 1996. Os jogos infantis também são temas introdutórios no Summer Clown ministrado por Gaulier.

imitação de um javali da Tanzânia; do dinossauro Dandam; do golfinho Fliper; de Orca, a baleia assassina; da girafa da Mongólia. Objetivava com isso pegar a pessoa despreparada, fugindo do simplesmente “imitar” o que conhece, levando-a a inventar uma forma de fazer o pintassilgo do Ceilão, a ema da Nicarágua. Dessa forma, a criatividade aparece de imediato.

A proposta é parecida com o exercício que Lecoq (2001) propunha no “Faça-me rir”. O participante tem de se apresentar ao público de forma que o mesmo ria dele. Se isso não acontecer, é um tremendo fracasso para o participante, ele sai do jogo. Na nossa brincadeira das cadeiras, se a pessoa provoca o riso no público, fica na brincadeira; se não consegue, sai. Quem consegue vai ficando; quem fica por último tem de mostrar uma dança da felicidade, por exemplo, na forma de urubu da Malásia. Essas sugestões de nomes de bichos e coisas não são fixas, nascem das imagens que me vêm no tempo mediato da brincadeira. É simplesmente um exercício de fazer algo com o aqui e o agora. Deve ser feito rapidamente, sem parar para pensar. Depois desse momento, refletimos sobre o que levou certas pessoas a provocarem o riso imediatamente após mostrar sua imitação e por que algumas não conseguem. O que é esse tempo da surpresa? É deixar o tempo interior surpreender e ser surpreendido pelo inesperado. No exercício, ninguém perde ou ganha, uma vez que tentamos fazer algo mais importante: brincar.

6.3.2 Dança da vassoura

Uma brincadeira tradicional infantil de movimento dançado. A dança é realizada em duplas. Uma pessoa fica fora do baile com uma vassoura na mão, a qual será entregue para uma das pessoas que está dançando em dupla. Aquele que pega a vassoura continua a passar a mesma até o momento em que a música para. Quem fica com ela na mão tem de cantar, tocar uma música ou mostrar um número que sabe fazer sem parar para pensar. Se demora muito e não consegue fazer o número, dou a sugestão para começar novamente improvisando uma dança com a vassoura na mão e tentar improvisar um número que tenha a vassoura como elemento potencializador da cena – que tenha começo, meio e fim – para o público presente. Ao finalizar seu improviso, entrega a vassoura para que outro recomece a brincadeira dançada.

6.3.3 Brincadeira de criar vida e promover disfunção dos objetos

No primeiro momento, os alunos pegam um objeto e entram em cena para mostrar o que sabem fazer com ele sem planejar. No segundo, pegam o mesmo objeto e procuram ter uma ideia sobre o que aquele objeto proporciona-lhes. Não necessariamente tem de ser a utilidade usual do objeto. Antes, deve procurar enxergar outras possibilidades proporcionadas pela manipulação, criando uma situação, uma pequena partitura criativa. Por exemplo: pego uma flor; essa flor está dentro de minha bolsa; ela parece que chora dentro da mesma como um bebê; abro a bolsa, olho para a pequenina flor e beijo-a; pego um regador e rego a bolsa; em outro momento, ouço vozes; de novo, abro a bolsa, a flor fala comigo, já está um pouquinho maior, cresceu; num terceiro momento, ela já está grande, então coloco adubo e água na bolsa; ouço vozes novamente, abro a bolsa e a flor sai falando: “Mamãe! Mamãe!”; fico feliz e mostro para o público.

Outro número para exemplificar foi realizado por uma aprendiz: a participante entra em cena e tenta fazer um número de dança de fita com um pedaço de tecido comprido, simulando uma fita; não consegue, joga-a no chão e chora; desconsolada, senta e tem uma ideia; abre um guardanapo de pano, apronta-se para fazer um piquenique, tira do bolso algumas bolachas e começa a comê-las compulsivamente; de boca cheia, diz ao público a palavra “tragédia”; come mais bolachas; começa a aumentar o ritmo de comê-las, vai ficando exageradamente aflita e triste, comeu o pacote todo; nesse entremeio, uma música denominada “Alegria”, do *Cirque du Soleil*⁵¹, começa a tocar ao fundo; ela começa a chorar; pega uma faca de passar manteiga, corta de mentira o pulso e passa catchup; mostra para o público a sua tragédia; aproxima-se de alguém e oferece o seu pulso e, ao mesmo tempo, uma bolacha com catchup, sugerindo sangue; depois, corta de novo o pulso e oferece-lhe o catchup e mostarda ou maionese para acompanhar.

Esse exercício pode demonstrar a lógica que o próprio objeto tem para cada pessoa e vice-versa, assim como é a lógica pessoal do *clown* no filme de Langdon⁵², em que ele está na guerra e começa a atirar cebolas no adversário com um estilingue, como se fossem balas de canhão ou na cena do filme, em que Carlitos, o *clown* de Chaplin, cozinha e come a botina, pensando ser um delicioso

⁵¹ Música composta por René Dupéré (1994).

⁵² “The Strong Man”. Filme dirigido por Frank Capra (THE STRONG..., 1926).

frango assado⁵³. A partir dessa proposta, os aprendizes começam a desenvolver um raciocínio mais apurado em relação à compreensão de uma lógica diferenciada e próxima da concretude pertinente ao universo palhacesco, entendimento ao pé-da-letra, lógica próxima à distorção da função ou disfunção da utilização de objetos.

6.3.4 Parque de diversões

Como exemplo de outro exercício, os aprendizes de *clown* são convidados a ir ao cinema. Entrando, ficam numa fila um do lado do outro e olham para uma tela branca de cinema à sua frente na qual vai passar um filme; peço que não desgrudem os olhos da tela, deixando, porém, o corpo reagir emotivamente a tudo o que vai ocorrer. Muitas vezes, digo a eles que deixem sair pelo corpo tudo o que sentirem ao verem o filme, percebam a história com o corpo, demonstrando o que sentem.

Anuncio a seguir o nome do filme: “*Filme da sua vida, estrelando você mesmo*”; então, continuo descrevendo o filme:

Aprendiz de clown está pensando: - Hoje é o dia mais feliz da minha vida, pois recebi meu primeiro salário. Hummm, acho que estou ficando com fome. Caminho numa rua e nela existem vários restaurantes, sinto o cheiro da comida. Pego minha carteira, conto as notas; que bom que vai dar para comer e muito mais. Escolho o restaurante.

No restaurante:

O garçom passa de um lado para o outro com várias bandejas: lasanha quatro-queijos, churrasco de picanha, batata frita, polenta, salada mista, pizza, nhoque, bife à parmeggiana.

Aprendiz de clown:

- Ai, que fome! Vou pedir de tudo um pouco. Esta mesa é boa e bem grande. Garçom, pode me servir um pouco de tudo isso que estava levando para as mesas e inclua uma sobremesa, sorvete de morango, de dois metros de altura, com castanha picadinha e uma cerejinha em cima. Ah! Pode pôr marchemelou e caramelou! Que delíciu! Não vejo a hora de começar a comer até me fartar. Isso, esse pode por aqui aquele ali....

O garçom pergunta:

- Cadê o dinheiro? Aqui primeiro se paga e depois se come.

Aprendiz de clown:

- Ah, é claro! Estou pegando aq.....Ué....Cadê a minha carteira? Eu, eu juro que entr.....

O garçom fala:

- Jura, eh!? Depois de me fazer trazer tudo isso aqui, quem é que vai pagar o prejuízo? Me diga, seu paspalho?

⁵³ “Em Busca do Ouro”, de Charles Chaplin (EM BUSCA..., 1925).

Aprendiz de clown:

- Eu, eu, eu...

Garçom:

- Já sei, eu vou lhe dar um serviço. Varre quatrocentos e noventa e sete metros quadrados de estacionamento. Você topa? Se não topa, está topado. Vai varrendo no sol de meio-dia, com muita sede e cansado. *De repente, o Aprendiz de clown vê um amigo vindo em sua direção, grita e pensa:*

- Ele pode me emprestar o dinheiro e estarei livre.

O estranho responde:

- O que é, cretino, não sou seu amigo não, nem lhe conheço!

Aprendiz de clown:

- Tudo tem de dar errado, e agora?

O garçom:

- Ó cretino, continue varrendo!

Aprendiz de clown:

- Ai, ai, ai, estou quase desmaiando!

O garçom:

- Só faltam quatrocentos e quarenta e dois metros... Vamos...

Aprendiz de clown:

- Ai, ai, que fome... Olha lá, parece que é um amigo meu... Ei! amigo, amigo...

O amigo:

- O que foi amigão, o que aconteceu? Você está vermelhando!

O aprendiz de clown:

- Eu fui almoçar e pedi um monte de comida e não tinha dinheiro para pagar, eu fui roubado, a minha carteira sumiu...

O amigo:

- Pobre amigo, eu tenho um convite para você, vamos ao Playcenter?

Aprendiz de clown:

- Vamos...mas como? Com tudo isso para varrer...

O amigo:

- Não tem problema, você se disfarça e vamos embora!
O aprendiz de clown se disfarça de algo e o amigo fala:

- Arrume sua malinha, pois vamos voando!

No avião:

- Senhores passageiros, estamos a bordo de nossa aeronave, apertem os cintos. Vamos servir um lanchinho... Ah, mas não vai dar tempo, já estamos descendo. *O avião desce e o amigo fala:*

- Estamos em frente ao *Playcenter*, vou deixar você aí e às cinco da tarde eu volto para lhe pegar. Até...*(o amigo vai embora)*.

- Que legal, o *Playcenter*. Vou brincar tanto. Deixa eu ficar na fila...

Um desconhecido chega e fala:

Oi, deixa eu ver o seu passaporte da Alegria... e sua malinha.

Aprendiz de clown:

- Ah, tá! *(olha distraído para os brinquedos)*. Ué, cadê a pessoa que me pediu...

O desconhecido:

- Aí, babaca, eu tô aqui, vou abrir a sua malinha e fazer uma lanchinho e brincar!

Aprendiz de clown (pensa):

- Que desgraçado, que filho-da-mãe, pegou as minhas coisas. Agora eu não posso... (*chora e reage com o corpo*).

Um guarda se aproxima:

- Ei! O que está acontecendo? Eu tenho uma proposta. Você topa? O aprendiz de *clown* pensa e faz um gesto desolado com a cabeça.

O guarda:

- Varra 1.552 metros de estacionamento e depois disso eu lhe dou o passaporte de entrada. Você vai brincar muito...

Aprendiz de clown:

- Tá.

O desconhecido no carrinho da montanha russa:

- Ai, babaca, varre tudo...

Aprendiz de clown:

- Que droga! (*reações com o corpo*).

O guarda:

- Vai varrendo, vai varrendo. Falta pouco, muito pouco, só 1443 metros. Varra mais rápido, pois são quase cinco da tarde!

Aprendiz de clown:

- Ai, que tristeza!

A sirene do Playcenter toca e anunciam no alto falante:

- Dentro de 3 segundos, estaremos fechando o parque, queiram se preparar para sair.

O aprendiz de clown cai desmaiado com a vassoura na mão e o amigo chega.

- Ei! amigo, está cansado, brincou muito? Por que essa vassoura novamente? O aprendiz chora e conta o que aconteceu.

O amigo:

- Pobrezinho, vamos embora...

De volta ao avião, o aprendiz fecha os olhos e dorme. Na chegada, abre os olhos e vê quantos paspalhos estiveram juntos fazendo o mesmo passeio. Todos os aprendizes comemoram a chegada juntos, olham-se, abraçam-se, cumprimentam-se, riem juntos.

Esse exercício tem como objetivo estimular um treinamento com as ações psicofísicas envolvidas. O estímulo é dado pela minha voz, que comenta a história, a qual foi criada com situações em que oscilam sentimentos de alegria, de tristeza, de raiva, de choro, de riso e, por fim, de cansaço. Todos esses elementos objetivam trazer à tona, no corpo, elementos dramáticos que os participantes acrescentarão na corporeidade do *clown*, construindo assim maneiras de expressar, descobrindo como o próprio corpo expressa-se e libera essas emoções ou a reação do sujeito perante as situações inesperadas por meio de uma cena que vai representar, enxergando a imagem no corpo. Como se estivesse brincando em uma cena de filme de Chaplin, por exemplo. O sujeito que assiste é o *clown* do filme... Assistir a esse filme é tentar buscar a própria maneira de fazer com que essas imagens dos

sentimentos provoquem imagens emocionais que atinjam o desejo e que contribuam para a iniciação de *clown*, em que o iniciante é seu próprio iniciador.

6.3.5 Travessia da corda bamba

A introdução do exercício da corda bamba dá-se pela brincadeira de pular corda, que promove o contato com o objeto, apresentando-nos certos desafios corpóreos ligados à precisão e à destreza. Pensar no como entrar, às vezes, dificulta a entrada. A proposta é que pulem e não pensem, deixem o corpo achar a lógica da corda associada ao corpo. Essa brincadeira é realizada só uma vez no curso, tem começo, meio e fim.

O exercício dá-se da seguinte forma: fazemos uma fila e começamos a bater a corda; peço que os participantes passem pela corda sem pular; em seguida, peço que pulem uma vez, depois duas, três, quatro, cinco, seis vezes; as formas de pular são as mais diferenciadas, pois cada participante pula como quer, entra na corda do jeito que prefere; em seguida, batemos a corda mais rápido, “foguinho”; então, fazemos cobrinha no chão para que as pessoas saltem.

Alguns, apesar da dificuldade de entrar na corda, não desistem de pular; com muita criatividade, todos pulam à sua maneira. Aqueles que não conseguem, recebem ajuda do grupo, que forma uma torcida naturalmente, sem que se peça para fazer isso. Dá-se apoio àquele que está em dificuldade. Tudo isso é feito com a intenção de promover um aquecimento corporal para o exercício seguinte, o da corda bamba.

A travessia é feita num primeiro momento por todos os participantes, equilibrando-se como se fosse uma corda bamba de verdade, mas ali ela é posta no chão. De olhos abertos, os participantes cruzam a corda de um lado ao outro. Esse contato tem por objetivo criar uma familiaridade do pé com a corda, dando base para o outro momento de passar na corda. Todos passam e brincam com a imagem de uma corda bamba de verdade. Após a passagem de todos, peço que se sentem e que se preparem para a seguinte etapa, que é andar na corda com os olhos vendados.

Peço um voluntário e vou buscá-lo; seus olhos são vendados e levo-o ao início da corda para que faça a travessia sozinho. Ele pisa com os pés descalços na corda. Faço algumas perguntas: qual o nome, CIC, RG, se a família sabe que ele está ali e que vai fazer a travessia. Em seguida, solto a sua mão e ele fica só. Em

seguida, anuncio o número e o nome do artista da corda bamba, invento uma nacionalidade para ele e um nome artístico, como, por exemplo:

Senhoras e senhores, com vocês o grande corda bambista Fredo, “o Grande”, ele vem da Grécia, vai atravessar a Av. Paulista a 500 metros de altura. Se ele cair, não sobreviverá, pois realizará sua travessia sem rede de proteção.

Em seguida, peço silêncio.

A regra é que, se a pessoa cai, deve segurar-se na corda de qualquer forma – com as mãos, com os pés – e sempre estar com alguma parte do corpo ligada à corda. Quando não consegue sair do lugar, vou dando comandos de voz, encorajando o participante ou pedindo ajuda à torcida para se concentrar na travessia do outro e, algumas vezes, peço incentivos em voz baixa, torcendo para que o neófito consiga atravessar. Caso seja muito difícil, apoio o participante, dando-lhe a minha mão.

Durante e após a travessia, peço ao participante que guarde, na sua memória, como seu corpo reagiu no momento em que andava pela corda bamba. Apresentam-se as situações mais variadas: uns atravessam rapidamente, outros com dificuldade e caem muito, outros com classe, alguns não conseguem atravessar e pedem ajuda. Esse é um exercício simbólico em certo sentido, pois coloca o participante em contato com desafios, com o desconhecido. Fazer algo de olhos abertos é muitas vezes simples, mas, ao fechar os olhos, tudo pode mudar: o corpo perde algumas referências espaciais e tem de agir de outra forma, mostrando ações e movimentos não codificados, surpreendentes. É o que acontece quando estamos em público: a reação do público, como a nossa, é inesperada.

Na corda bamba, de olhos fechados, o corpo em espasmos, reações algumas vezes engraçadas, mostra o desequilíbrio, reage livremente ao perigo, à necessidade do momento. Peço que retomem a sensação do corpo da travessia e tentem fazê-la com os olhos abertos. Essa situação é imprevisível. O participante está entre o abismo e a conquista, a conquista de uma travessia em busca de seu *clown*, em busca de seu objetivo, em busca do seu desejo.

Depois, num segundo momento, peço aos participantes que fechem os olhos novamente e tentem recuperar, na memória corporal, o momento da sua travessia.

Prestar atenção naquele instante é recuperar a dinâmica do corpo que, sem pressupostos, teve de passar por uma determinada situação sem ter onde se apegar. Vamos transformando essa sensação num andar, por exemplo, numa ação física, numa forma de olhar, etc., passando para outras situações essa sensação e essa percepção corporal do desequilíbrio, do corpo emitindo ações não programadas e não esperadas. São ações que estão no imediato, como aquelas que emitimos como forma de defesa numa situação de pânico ou perigo. Tudo isso está diretamente ligado ao processo de criação do *clown*, contribuindo para a configuração da “desforma” inesperada do corpo.

6.4 “Desforma”, sem forma

“Desforma” é uma atividade para ser praticada pelos aprendizes, parte de composição de um exercício que pode ser realizado de preferência no escuro ou na penumbra. É parte integrante do exercício da subida da montanha. Os alunos começam a subida da montanha por uma trilha estreita e, num determinado momento, entram numa floresta. Os participantes passeiam por uma floresta imaginária, entram em vales desconhecidos e à noite se transformam em seres sem formato. Nesse momento, interessa a vivência da proposta, que entrem num estado de “desforma” durante o tempo da duração do exercício. A “desformação” do corpo proporciona a não-forma num primeiro momento. Os neófitos penetram na floresta e, seguindo as instruções da voz da mestre que conduz o processo ritual, submetem-se a experimentar a noção de um corpo sem forma, “desforme”. Vivenciam esse momento por meio dessa noção na intenção de subtrair as referências do mundo social, da identidade pessoal. Individualmente, são livres para agir a partir da interação com o inusitado. Depois de um tempo, encontram-se com os outros “desformados” e compõem um grande grupo onde de olhos fechados, sentindo a presença uns dos outros; a partir disso, interagem com a ausência da linguagem verbal. Divididos em dois, cada grupo vai dormir por um tempo; ao serem despertados pela voz da iniciadora, que passa a dar algumas instruções para que passem a viver juntos, criam um som para o grupo, um vocabulário não verbal, estabelecem uma comunicação com os próprios membros do grupo sem usar gestos do cotidiano, mas uma língua “desforme”. Em seguida, inventam uma música “desforme” para marcar o território do clã. Os membros de cada grupo desenvolvem várias situações durante um tempo determinado, neste criam uma identidade de

grupo, de família, de gangue, etc. Essa proposta de “desformar” o conhecimento é inserida desde o primeiro momento de entrada no processo ritual, no estado liminar, até o dia anterior ao nascimento do *clown*.

A passagem ao mundo subterrâneo onde moram os “desformados” é feita através de uma caverna (buraco imaginário), na qual o despertar é realizado durante a noite, para as atividades mais inusitadas, desde encontrar alimento para matar a fome até para uma disputa física como por exemplo um campeonato de dança do horrível, estabelecendo um prêmio em alimento para o grupo ganhador. Aquele que conseguir dançar mais “disformemente” levará um saco de comida para saciar a fome. Os dois grupos vivem entocados em seus buracos, todos juntos, dormindo e vivendo agarrados uns aos outros em famílias sem forma, que não falam uma língua articulada, mas que descobrem sons sem forma, comunicam-se de maneira “desforme”. A única coisa familiar entre eles é a comunicação através da qual o clã é marcado. Cada participante vai estabelecer livremente como quer ser, qual a “desforma” que vai assumir, sem forma corporal, bem como criar um som horrível, em comum, com que vai tentar interagir com o outro do grupo.

Cada participante estabelece a sua “desformidade”. Cada grupo pode ocupar ou roubar o lugar do outro grupo, ocupar a posição do outro, roubar membros. Pode disputar o poder.

Na verdade, tudo parte para inverter a ordem, virar no avesso, propor o estranho e, pela sensação que isso provoca, o exercício é feito por meio da condução da voz da iniciadora, condução esta que propicia uma vivência da corporalidade horrível, estranha, até atingir a “desformação” pessoal.

Os grupos também desenvolvem um tema um grito de guerra, com gemidos, urros, suspiros, escatologias e *gramelots*. Cada grupo faz a sua demonstração individualmente, provocando a ira do outro. Depois, os dois grupos encontram-se para se desafiarem. Quem conseguir apresentar com mais intensidade o horrível vence a disputa.

O concurso de dança do horrível, muitas vezes, é tão estranhamente engraçado, ridículo, patético, que provoca o riso nos grupos adversários. Uma dança-tribal, ao mesmo tempo, une o grupo e passa a ser o mote de desafio aos adversários. A desforma, embora pareça tecer aproximações conceituais com o Bufão ou a gangue de Bufões, assunto abordado em Burnier(2001, p. 207), pode usar a estrutura de grupo, mas não desenvolve no neófito o princípio da deformação,

ou melhor desenvolve um estado ou noção de esvaziamento das formas como desmodelagem corporal.

Durante o estado de disputa, músicas do grupo Red Hot Chili Peppers e do Chico Science servem como pano de fundo para a *dança da desforma*. Os dois grupos têm um espaço entre eles para a apresentação. Cada membro de grupos opostos vai ao centro e faz a sua demonstração; assim, sucessivamente, todos os participantes vão ao centro e desafiam os outros. Quando todos os participantes terminam a sua demonstração, dançam todos ao mesmo tempo, estabelecendo um verdadeiro caos. Nesse momento, a voz da iniciadora avisa que a polícia chegou e pergunta aos participantes se eram eles que estavam dançando àquela hora da noite, fazendo algazarra, gritaria e confusão. Em alguns experimentos, os “desformados” acusam os colegas do grupo adversário de estar bagunçando e perturbando a ordem da floresta naquela hora da noite. Assim, sem ganhar, nem perder, mas com fome, correm para seus buracos e vão dormir, todos juntos, grudados, obedecendo o comando de voz da mestre de iniciação.

O guarda florestal, representado por mim, tenta restabelecer a ordem, dizendo a eles que evacuem aquela floresta, que se metam em seus buracos e que durmam profundamente.

Após alguns minutos, outro comando de voz é dado para que comecem a voltar para a sala de trabalho. Aos poucos, começam a despertar, pois o dia já vem raiando, o sol começa a clarear tudo. Peço a eles que abram os olhos e tentem guardar a sensação.

A palavra “desforma” foi encontrada na prática de trabalho, após serem experimentados outros termos para o exercício da caverna, tais como “deformar” ou “desconstruir” o corpo. Essas palavras não produziram sentido para os neófitos, eram elementos não reagentes, não causaram qualquer ação ou manifestação no corpo. Já a palavra “desforma” criou uma certa condição ativa. Foi palavra-chave que estimulou e que contribuiu com elaboração do processo, no sentido de que o corpo interagiu com o inesperado e com o surgimento de ações inéditas e momentâneas, de que o corpo sempre se relacionava com o chão, buscando se espalhar no mesmo. Esse momento do curso era o único em que os aprendizes não se portavam eretos, mas curvados ou no nível médio.

A “desforma” dos corpos, embora produza uma semelhança externa com a característica física ou linguagem verbal destorcida como em uma figura grotesca,

como por exemplo o bufão, não possui a mesma intencionalidade, já que o desformado é criado e recriado a partir da não ancoragem em referências em técnicas pré-existentes. O termo bufão não foi utilizado como forma de estimular a vivência e a elucidação de princípios inéditos para o aprendiz; suspendendo referências quotidianas conhecidas ou experimentadas em outros contextos, para despertar a busca de uma lógica particular criativa inusitada, a inventividade clownesca.

6.5 Ritos preambulares : a roda dos andares e a dança do olhar ou dança cômica da vida

□ 1º momento circular: rodas dos andares

Sentamos em roda, em círculo, para propor um estado de concentração absoluta, pois a mandala de energia ou círculo mágico, na perspectiva de Jung (2008), representa simbolicamente a luta pela unidade total do eu, então respeitando essa premissa. Respeitamos que naquele círculo acontece uma batalha interior, uma luta interna para a passagem ao território clownesco.

Primeiramente, há uma preleção sobre os princípios e o objetivo principal do exercício para que o grupo compreenda e mantenha um estado de muita concentração no colega que vai ao centro da roda. Cada participante passará pela atividade e será observado atentamente. O neófito, ao centro, precisa sentir-se acolhido pela roda para expressar-se em segurança, pelo olhar externo do espectador. O objetivo da roda é dar visibilidade para que o aprendiz demonstre como é seu andar cotidiano

O procedimento a seguir é que cada participante, na sua vez, deve ser levantar e caminhar normalmente, dentro do círculo, em todas as direções, como se estivesse andando na rua, indo ao banco ou caminhando com velocidades variadas, permitindo que os outros participantes observem seu modo de andar, especificamente a pisada no chão.

Cada pessoa tem um modo pessoal de andar; é basicamente uma forma de a pessoa posicionar sua postura. Por exemplo, uma mão balança mais que a outra, a cabeça está sempre mais à frente do pescoço, o pé abre apontando para fora, há um gingado diferente etc. Esses elementos são observados, e, com o decorrer do tempo do exercício, começo a ressaltar essas qualidades expostas e

peço aos participantes que ajudem aquele corpo que está sendo observado com algumas sugestões no sentido de ver aquilo que pode ser dilatado. Esse é um exercício em que todos ajudam a todos na observação do corpo, abrindo um caminho para que se reflita sobre a corporeidade do outro.

Todos que passam pela roda contribuem com a investigação da forma de pisar e do modo de andar dos outros colegas, descrevendo verbalmente o que observa. A princípio, o foco de observação é na pisada, ou melhor, em como a sola do pé entra em contato com o chão, por exemplo, se pisa mais com a borda externa do pé esquerdo, se pisa mais com o calcanhar e passa o pé inteiro pelo chão. Após determinar uma característica para a pisada daquele aprendiz, solicita-se que amplie, dilate, exagere. Assim, uma pessoa que anda apoiando os pés mais na borda interna do calcanhar pode evidenciá-lo e, em decorrência desse movimento evidenciado, a estrutura articular do corpo altera-se; assim, todos os outros segmentos, ao moverem-se, propiciam uma forma diferenciada de deslocamento, em que a qualidade do andar tem proximidade com uma noção cômica. A maioria dos andares alterados para essa qualidade tornam-se projetados externamente, mas não mecanizados; assim, descrevendo um exemplo, o peito para frente, a nádega para trás, um braço que balança mais que o outro etc., delineando um tipo de andar de base. Denominamos um andar de base ou matriz aquele que é construído a partir da observação do grupo. Esse andar será memorizado, fixado. O andar matriz pode ter características exageradas ou minimizadas, mas somente o experimento com outras dinâmicas indicará outras nuances, revelando outras qualidades de movimento.

Trata-se de um processo de observação muito detalhista, refinado, em que todos começam a observar o outro e a ajudar na construção do movimento corporal alheio. Não só a pessoa que observa sente vontade de rir, mas a própria pessoa que está na berlinda ri de si mesma ao perceber que a sua maneira de andar dilatada é muito estranha, que causa estranhamento, revelando a essência cômica.

Após já ter andado na roda, peço ao aprendiz que fique parado em pé, de frente para os outros colegas, ambos observando-se. O olhar perceptivo tem o objetivo de elucidar, em cada um, alguma característica física que chame a atenção no outro ou que seja “engraçada”. Exemplificando: uma orelha demasiadamente grande, nariz disforme, boca pequena ou lábios demasiadamente grandes, dentes

que sobressaem em relação aos lábios, pernas muito finas, panturrilhas muito volumosas. Após a investigação da comicidade corporal exposta, experimentam que tipo de sensação essa produz para cada um, internamente. Durante o processo, todos são participantes, observados ou observadores.

□ 2º momento circular : a dança cômica

A mesma orientação dada na roda anterior é verbalizada aos aprendizes, para que se sentem no círculo e ouçam as regras. O neófito posiciona-se no centro, recupera a memória do corpo da roda dos andares, fecha os olhos e inicia o movimento. Após alguns minutos de uma dança de ações iniciada, as músicas do “Suite for Flute and Jazz Piano”, de Jean Pierre Rampal e Claude Bolling, estímulo sonoro para que o aprendiz dance. A proposta é que não é preciso dançar o ritmo da música, mas sim, que deixe a música simplesmente ser uma companhia. Assim que o aprendiz começa a desenvolver uma movimentação no seu corpo, peço-lhe que abra os olhos e dance para a primeira pessoa que estiver à sua frente e que tente olhar dentro dos olhos da outra pessoa, dançando sem abandonar o foco nos olhos, entregando a sua pessoa com toda a sua força e vontade como um presente de amor. Esse momento é único, é uma dança única, é a dança da vida, que só será feita naquele momento e não mais, mostrando quem se é para cada um, sem pensar, dançando sem críticas, simplesmente se mostrando, revelando suas emoções, seus fracassos, suas dores, alegrias, felicidade, momentos difíceis. Expressar-se integralmente corpo, alma e desejo. Nesse instante, a comunicação é não-verbal, é gestual .

A minha voz narra: “Agora é a vez do corpo integrado com o outro. Dentro dos olhos, existe um mundo, uma janela para o outro lado do outro, onde nós podemos ver em profundidade, tentando criar um momento de extremo e particular significado para a pessoa que se vê, em que ela é o foco das atenções dentro do olhar do outro, do público, daquele que está compartilhando a sua vida. É um momento ímpar, que não será repetido durante o processo.”

O principal objetivo desse exercício é a partilha de si mesmo com o outro, que começa a ser o seu primeiro público, bem como sua iniciação com o mesmo.

A roda tem um significado interessante de acordo com alguns experimentos nos cursos já realizados. Percebe-se que o formato circular pode imprimir força. Ela é, de uma certa forma, construída por pessoas presentes,

desenhada com os corpos dos aprendizes, uma mandala vida. Trata-se de onde é realizada a dança da vida. As imagens dos corpos mostram algumas vezes dança, outras um andar, outras saltos, tentativas de se expressar para o outro, de expressar o ser humano que se é. A voz acrescenta ao aprendizes em processo no exercício que “Somos pessoas que queremos aqui mostrar nossa particularidade, sem interferência alguma; suspendemos o tempo, o espaço e a nós mesmos; você é agora, aqui, o que quer mostrar que é; um momento único, no qual se dança tudo, se faz tudo, mostrando silenciosamente todos os gritos de prazer e de dor, a expressão de si em si, a expressão de um momento parado, um momento suspenso para se deixar abandonar na solidão de si, de existir em comunhão com todos os presentes”.

Ao final do experimento ritual, o neófito, volta para o centro da roda, fecha os olhos e continua sua dança. Vou abaixando o som e entro no círculo, aproximome da pessoa, falo baixinho, próximo ao seu ouvido, pergunto a ela se já havia dançado daquela forma antes, e como fora a intensidade da sua dança; falo a ela que esse fora seu batismo de *clown*, perguntando a ela se tivera a sensação de ter trazido ao corpo, de ter corpado, algum tipo de energia que se aproxima da noção cômica; se isso tiver ocorrido, peço que memorize; se não, peço que guarde o trabalho e os olhos dos outros colegas como uma sensação preambular de proximidade com o plateia. Depois disso, abraçamo-no e agradeço-lhe o que fez. Ela volta a sentar na roda outra vez. Outro participante vai para o roda e recomeça o processo. Quando todos terminam suas danças, ficamos em pé, abraçamo-nos e terminamos o ritual. Peço novamente que as pessoas anotem e guardem na memória corporal as sensações, sentimentos, emoções, olhares, noções preambulares da comicidade física; por último, as reações das pessoas fora da roda e a própria percepção como membro da roda.

O experimento ritual ajuda o neófito a compreender de forma sensível a liberdade que ele terá com relação a desenvolver uma noção do clownesco a partir de sua própria investigação. A única pessoa que pode revelar o *clown* pessoal é a própria pessoa, que o tem como sua referência do que é *clown* para si, o que ela percebe em si. Qual a sensação? O que adentra e é adentrado por ela?

Procura-se com essa prática aproximar o neófito da compreensão do que é *clown* no corpo do outro; colocar-se em seu lugar, entendê-lo e mostrar para o participante quais os caminhos para o *clown*. Tratamos aqui a questão autoral do

clown. Em cada ação corporal existe uma autoria criadora que aparenta uma intenção de ser engraçada, refaz-se a mesma e memoriza-se no corpo.

Pode-se entender a dança cômica como uma das partes da composição do rito de passagem, por meio da qual todos devem dançar até conseguir abandonar-se, conseguir criar a movimentação do seu corpo cômico, uma dança das profundezas, da liberdade de ser ridículo; é uma dança única, inusitada por nunca ter sido dançada. É um momento exclusivo, inédito, único. Dança-se naquele momento até despontar no corpo do participante a sua própria dança cômica, num primeiro instante, de olhos fechados, depois abrindo-os para que esse olhar penetre nos olhos dos outros que estão no entorno da roda. Todos devem receber a dança com muito respeito, pois ela é uma doação de quem está dançando, um ato de entrega de toda a sua pessoa. O *clown* precisa disso e precisa ser acolhido. No momento em que ele se sente acolhido, começa a liberar a dança cômica integralmente, com toda a sua verdade, sem medo de ser ridículo, sem medo de ser feio, de dançar estranho e diferente do padrão.

A dança, nesse sentido, é um experimento individual de “dançar a si mesmo”, com toda vontade, dançar por dançar, sem conter os movimentos, como um escrita corporal, aleatória em relação aos movimentos no espaço. Transcendendo o corpo que pensa, aparece a dança pessoal, que consegue corpar a imanência clownesca. Da dança cômica do corpo, das energias transgressoras, inusitadas, engraçadas, palhacescas, vamos ao território ritual que leva ao aparecimento do corpo em processo criativo de comicidade, em que os pequenos impulsos e lapsos de movimentos involuntários revelam as primeiras manifestações significativas cômicas no balançar corpóreo, como se olhássemos uma imagem desfocada do *clown* em devir. É a dança do corpo desnudado das formas codificadas, sem modelos, a dança da comicidade de um corpo que, ao atingir o seu auge, faz perder a noção de tempo e de espaço, penetrando num estado de transição da pessoa física para persona *clown*. Após, vem a minha verbalização para que o iniciado perceba esse estado latente, estado perceptivo que será considerado como o batismo da iniciação. Em sequência, partimos para a memorização desse momento, em que o neófito vai finalizando a dança, de olhos fechados, percebendo como está o corpo, o corpo latejante da dança, e sendo acolhido por mim. Pergunto, cochichando no ouvido do iniciado, se ele já havia dançado dessa forma e se essa forma lhe fez bem, se ele sabia que essa dança foi

o seu batismo de *clown* e se ele conseguiu conquistar o tesouro à procura do qual está. Estabelecendo um diálogo interno consigo mesmo e com sua dança, com o espaço, com o outro, tento perceber se o espectador se modificou e se foi atingido pela dança do novo *clown*.

A exercício da *roda dos andares* é um momento significativo à criação, pois os iniciados fazem coisas hilariantes nesse instante, estabelecendo um código interno de percepção concreta com a sua comicidade física, pessoal e intransferível.

6.6 Visualização da montanha palhaça

Começo a introduzir a imagem da subida da montanha desde o primeiro dia de curso, para que o iniciado tenha a percepção de um processo agregador. A intenção é que cada dia percorra e suba mais um trecho do caminho até atingir o topo da mesma para se encontrar com o seu *clown*.

6.6.1 O dia do nascimento

Cada aprendiz, minutos antes da prática daquele ritual, prepara com tecidos ou lençóis a sua cama, ninho ou concha de iniciação. Deixa o nariz, sapato e as roupas preparadas bem ao lado, as quais serão vestidas durante a subida da montanha. Peço que se deitem ao lado das suas vestimentas, fechem os olhos e ouçam atentamente a minha voz. A narração do percurso ritual começa, todos estão na base de uma montanha. Existe uma trilha, na qual o neófito inicia sua caminhada. Ao pé da montanha, olham para cima e percebem o trajeto. Ao olhar para o chão, percebem uma trilha, passam por um caminho estreito, depois por um riachinho onde tomam um banho na água cristalina; ao olhar para o fundo, um peixe verbaliza um “oi”; continuam, daí, o percurso por uma mata molhada, úmida, onde pássaros voam; uma borboleta voa e diz um “oi”; um vento fresquinho toca as folhas das árvores; o sol vai aquecendo às vezes mais forte e outras menos. Subindo mais um pouco, encontram um paredão de pedra e, sem cordas de proteção, sobem, agarrando com as mãos. Minha voz:

Ao mesmo tempo em que estamos subindo, do outro lado, uma outra pessoa vai subindo também. Ao mesmo tempo que uma pessoa vive a outra morre. A morte nesse momento é como um convite à vida. Uma pessoa vive e a outra morre. Quem vai viver e que vai morrer. A pessoas que vive é uma pessoa muito querida que não vemos há muito tempo? É muito generosa? Alegre? Feliz? Ou ao contrário?

Aborrecida? Brava? Infeliz? Muito chata? Quem será que vive? . Então você que morreu para uma forma e assumiu uma outra, não pare a escalada, agora uma chuva geladinha começa a cair, enquanto você continua subindo.

A cada dia de prática, o neófito, imaginariamente, sobe um pouco até chegar ao topo. No final da subida, existe um castelo; dentro dele, existe uma sala onde há uma arca; dentro dela, existe um guardião; sob a sua guarda uma concha; deve-se pedir permissão para pegá-la; ao abrir a concha, encontra-se uma pérola vermelha; dentro dessa pérola, mora o coração do aprendiz, que a pega e coloca perto de si; ninando, acalentando, aquele que se inicia protege-a, passa-a pelo seu corpo, olha para ela e vê seu rosto, reconhece-se pequenino e muito frágil, do tamanho de um botão. Esse instante é muito particular e absolutamente único para cada participante.

No momento em que as pessoas vão cruzar a passagem estreita, penetrando no mundo dos *clowns*, prefiro não registrar nada, pois creio que esse instante é extremamente particular e só quem está no processo pode sentir. É um segredo entre nós. A fase liminar entre dois mundos, no canal do parto. Nesse momento, o ambiente está parcialmente escuro ou totalmente escuro. Só a minha presença de parteira faz-se presente, como cúmplice condutora à passagem ao mundo misterioso dos *clowns*.

A minha voz conduz o grupo coletivo a formação, iniciação a narração e descrição do processo com pequenas frases indicando os lugares a serem percorridos :dentro da arca, existe uma passagem para um mundo pessoal, uma passagem estreita, escura; aos poucos, acontecerá a troca de mundos por um canal estreito, a troca de pele, de roupa, é o passe, veste-se ao avesso; após a passagem pelo canal estreito, pelo túnel escuro, vê-se a possibilidade de luz; ao colocar a pérola vermelha no nariz, completa-se a passagem para o mundo dos *clowns*; todos permanecem de olhos fechados e aguardam o sinal para abrirem os olhos; vou falando e deixando os aprendizes curiosos para ver os novos irmãos, que nasceram juntos; o momento é inusitado, de grande alegria, de surpresa, pois os *clowns* nascem todos juntos, como uma ninhada, nascem pelo avesso, com a roupa pele, vestimenta ritual; assim, comemora-se o pertencimento a uma família palhacesca irmã.

Após todo o processo de iniciação, é hora de descobrir como os neófitos entenderam o processo. Após alguns dias do nascimento, proponho que tentem

responder a algumas questões: o que é *clown* para você? Como foi a iniciação de *clown*? Como você a percebeu? Os aprendizes respondem-me por escrito, pois preciso entender, também por meio da verbalização, se existe uma compreensão clara e precisa em relação ao processo iniciático, e se o experimento realizado foi compreendido, percebido, se o participante segue seus próprios passos cômicos a partir do que foi aprendido.

6.6.2 O nome

Para complementar a composição do ritual, o *clown* do neófito recebe um nome após o nascimento e de acordo com suas características físicas ou de personalidade. O nome finaliza uma etapa do ritual de iniciação. Nomear é complementar a imagem verbal. É dar uma identidade ao *clown*.

Menciono aqui alguns nomes dos iniciados, escolhidos aleatoriamente nos cursos, somente para exemplificar características que influenciaram a escolha: Dona Coxilha (coxa grossa), Porcarelha (gordinha com cara de porquinha), Galíngula (misto de galinha delicada com escatologias), Acássia (amarela como uma flor), Patativa (aquela que dá patadas, mas que é romântica), Veia-Lâmbida (quando fica brava, tem as veias crescidas, tem um cabelo escorrido e uma cara lambida), Pleura Imaculada (não sabe se existe, nem o que quer), Classic (de modos elegantes), Soresperança (espera que tudo dê certo), Dentina (dentes destacantes, muito risonha), Florentino Libra (bancário aposentado que mantém a postura corporal ereta, mas que tem o coração de nordestino, sempre voltado às belas flores de todas as idades), Chimia Boia (doce como uma chimia [geleia] e redonda como uma boia).

6.7 Complementando a Composição do *clown*

6.7.1 Maquiagem

A maquiagem parte do estudo das linhas do rosto e do desenho que pode ser desenvolvido a partir dessa observação das características pessoais, que devem ser confirmadas e dilatadas pela própria expressão facial. Trabalhamos num primeiro instante com a observação do rosto no espelho. Depois, com um lápis, vamos fazendo um estudo inicial, marcando pontos que devem ser revelados, aumentados. A maquiagem é um momento muito especial, pois ela pode ser usada ou não pelo

clown. Se utilizada, dependerá de um cuidado para não omitir detalhes pessoais, já que a maquiagem não deve esconder a expressão natural do rosto, mas seguir os princípios da proposta do trabalho, que é revelar.

O *clown* poderá treinar sua maquiagem diante do espelho, memorizando suas linhas, as cores, até o momento em que sentir que pode fazê-la sem olhar sua imagem no mesmo, mas percebendo o rosto pelo tato, ativando sua percepção interna. Por último, o aprendiz faz o registro, desenhando o rosto do *clown* em uma folha, pintando-o com as cores definidas e tomando nota de todos os detalhes da maquiagem.

6.7.2 Voz

A descoberta da voz do *clown* é feita num segundo momento, num curso específico de voz para o *clown*. O treinamento vocal vai em busca de sua voz pessoal, integrando a comicidade corpórea. O *clown* tem de aprender a falar como *clown*.

Sem uma língua estruturada, “desforme”, o *clown* fala a partir de sons produzidos por ele, como, por exemplo, um som de motocicleta. Com a sonoridade dessa moto, pode-se articular uma língua, uma expressão vocal. Com o tempo, poderá articular a língua que quiser, descobrindo a sua própria lógica corporal-verbal cômica. A sonoridade também deve pertencer à mesma proposta da linguagem clownesca a que se destina. O *clown* pode aprender a falar, balbuciando coisas, como as crianças pequenas.

6.7.3 O traje

Durante o curso de iniciação, o participante vai observar elementos externos ao *clown*. A roupa é um deles, é o complemento essencial. Como dizia Burnier (2001), do nosso ponto de vista, a roupa é a segunda pele, mas para o *clown* é a própria pele. Peço aos alunos que fiquem atentos à roupa, pois ela pode aparecer de várias formas; algumas vezes, a roupa escolhe o *clown*. A cobertura da pele de *clown* é um aspecto permeado de simbologia para aquele que a usa, pois esse primeiro traje tem elementos permeados da memória da iniciação; trata-se de um símbolo, é o ponto de familiaridade entre o fora e o dentro. A roupa protege do exterior e revela-o, como uma máscara; o corpo cobre-se ao mesmo tempo em que se descobre em si mesmo para se revelar no desfile do ridículo.

6.8 Criação de Repertório: números, gags ou cenas

Cada participante cria um número (gag), ou vários, para ser apresentado na estreia do *clown* no *Allegro final*, primeira apresentação, exposição ao público em geral.

Todos os participantes, ao mesmo tempo, pegam o material codificado e que já trabalharam antes e vão dar um caráter cênico à ideia desenvolvida com um objeto, com o próprio corpo, uma dublagem. Por exemplo: um aluno usa um copo vazio de água mineral e, com uma batida de um dos dedos na parte de dentro, faz um barulho de pandeiro, vai brincando com aquele som e começa a correr pela sala, imaginando que naquele momento é uma raquete de tênis que faz um barulho quando bate na bola; logo, vê-se batendo a bola como se fosse um campeonato de tênis. Num determinado instante, começa a emitir um som quando lança a bola, como faz Guga, o jogador brasileiro de tênis. E ele mesmo corre para pegar a bola, que lança sem a deixar cair no chão. Após uma melhor elaboração, em que o número é estruturado numa sequência de princípio, meio e fim, ele assume a seguinte configuração: ele entra e pede que coloque uma música, depois senta numa cadeira e troca o par de sapatos que está no pé, por um par de tênis, os quais traz numa bolsinha; um dos pés tem uma meia furada, que ele tenta esconder; ri do próprio pé e coloca o outro tênis; levanta e faz um aquecimento; pega, dentro da bolsa, um copo vazio e um pandeiro; deixa o instrumento próximo ao público; pega no bolso um elástico de cabelo e faz um rabo de cavalo; vai desligar o som; dá um sorriso para o público e começa o jogo de tênis; no final do número, manda a bola para o público, finalizando a cena com o desaparecimento dela; depois disso, vai passando o pandeiro, como se fosse o chapéu, para que o público dê algum dinheiro.

A elaboração de números durante o processo é uma maneira de o *clown* ter a oportunidade de desenvolver a sua primeira aparição artística, colocando-o em contato com o público, já tendo um propósito artístico, protegendo-o ainda de se expor por completo. A exposição é uma circunstância muito delicada. Esse primeiro momento objetiva ajudar o *clown* a se expor e a aprender com a experiência, pensando e refletindo sobre como foi, o que conseguiu, até onde se desvinculou de si mesmo, se olhou para o público, o objetivo e o foco cênicos, tudo servindo como base para a exposição da pessoa.

O número, na verdade, é uma máscara, a qual vai dar o pretexto da exposição, mostrando a lógica de cada um, parte do desejo de se expor e a própria essência “do si mesmo” em relação a outro si mesmo.

Todos nós sabemos o quanto é difícil ser alvo numa situação social, quando todos nos olham. Mas o *clown* precisa desse desconcerto, precisa utilizar isso como material de trabalho, como a própria descoberta de si na reação do outro em público. O *clown* vai testando reações, vai jogando com esse estímulo para realizar o seu número, que necessita ser aberto, formatado, para que caiba o público.

6.8.1 Primeira mostra

Os *clowns* fazem suas primeiras entradas em cena sem “nada”, sozinhos, apenas mostram a si mesmos para os outros colegas. É uma primeira apresentação oficial em cena das primeiras manifestações clownescas ou primeiras descobertas.

Em outro momento, fazem visitas de *clown* a instituições ou saídas na rua, parques e praças.

6.8.2 Criação Musical

Para começarmos a elaborar a banda, podemos fazê-lo com a confecção de materiais para ela. Formamos uma fila dupla e marchamos pelo espaço. Coloco uma música, como, por exemplo, a “Ponte do Rio Kwai”. Peço que comecem a imitar a música, cantando juntos e tocando um instrumento imaginário. Quando aprendem o ritmo e já cantam a música, imitando os instrumentos da banda, começam a fazer sozinhos. Depois, acrescentamos instrumentos de percussão tradicionais e ensino a criar e a tocar instrumentos alternativos: pente, serrote, panelas, latas, papel. Nesse item a musicalização ou a banca *clown*, foi inspirada na tradição dos retiros de iniciação a comicidade realizada pelo LUME e nas saídas de *clown* na rua.

a) Sugestão de Músicas para treinar a banda: todo o grupo aprende a cantarolar comigo. Em outros momentos posso colocar a gravação das mesmas se achar necessário (o repertório de músicas escolhidas tem ritmos diferenciados, as quais apreciei ou aprendi na infância em meio a cantorias em família ou na escola)

- “Nona Sinfonia”, de Beethoven;
- “Quizás, Quizás, Quizás” (bolero);

- “A Ponte do Rio Kwai” (marcha); coloco a gravação para o grupo marchar pela sala ao som da mesma.

- “Se essa rua fosse minha” (cantiga de roda).

*Acrescentamos formas de marchar e os arranjos realizados de acordo com a criação da turma e a critério da iniciadora.

b) Música da roda final de cada dia de trabalho

Encerramos o dia de trabalho com a presença de todos os aprendizes de mãos dadas, formando uma roda e cantando “Maninha” (cantiga de roda). No final da canção, faço algumas observações finais, se necessário, sobre os exercícios e peço que fechem os olhos e coloquem a mão direita aberta à frente, que imaginem uma bola vermelha de energia na palma da mão que poderá ser guardada no coração.

OBS: Após cumprirem todas as tarefas preliminares é que recebem o nariz para o nascimento. Somente um dia antes do nascimento dos *clowns* dou-lhes o nariz, que é, no momento descrito acima, quando colocam a mão direita aberta à frente, para que levem para casa e façam um ritual (deitar-se, pegar a máscara vermelha nas mãos, pensar na trajetória do caminho da montanha, imaginar o caminho, pensar num nome, respirar e guardar o nariz vermelho embaixo do travesseiro; no outro dia, lembrar-se de pegá-lo). No dia seguinte, haverá o momento em que se aproxima o encontro com o *clown*.

6.9 Complementação da proposta

6.9.1 Filmes

Os filmes de *clown* são complementares ao aprendizado como os propunha a proposta pedagógica de Ricardo Puccetti do LUME, os quais são mostrados aos aprendizes como forma de compreender a lógica palhacesca. Os *clowns* do cinema mostram outras possibilidades da lógica de cada *clown*. N’ “O Gordo e o Magro”, por exemplo, encontramos a relação Branco e Augusto (Branco é aquele que manda e o Augusto é aquele que recebe as ordens e as executa, relaciona-se as relações de poder , maiores referências em Burnier (2001 e Wuo (

2011)). Em Charles Chaplin, notamos sua relação com o público, linguagem *nonsense* utilizada em seus filmes. Na cena do filme “O Faz-Tudo”⁵⁴, encontramos uma completa sessão de detalhes da lógica daquele *clown*, na qual, no instante em que vai fritar um ovo, pega a galinha e a faz pôr um ovo dentro da frigideira; também traz a vaca para a cozinha para tirar o leite para o café. Outros filmes característicos são de Jacques Tati (em especial “Mon Oncle”); de Buster Keaton; de Fellini (em especial “I Clowns”); todos d’“O Gordo e o Magro”; da coletânea de Harold Lloyd (exemplo é “The Strong Man”); de Harold Langdon; todos de Chaplin; todos de Mazaroppi; do *clown* Slava; de Jango Edwards; dos *clowns* do Cirque du Soleil; de “Firuliche”, espetáculo sob minha orientação; dos números elaborados pelos *clowns* iniciados em Santa Maria-RS.

6.9.2 Imagens

Após o nascimento dos *clowns*, pesquisamos e observamos as imagens de *clowns* do cinema, dos *clowns* do circo e do teatro como forma de investigar figurino, formas de movimento, criação de cenas ou mesmo para nos inspirar na criação da maquiagem.

6.10 Espaço para apreciação interna e externa

6.10.1 Participação de outros *clowns*

- Apresentação do *Allegro* do *Clown* Dona Caixinha (o meu *clown*), após o nascimento dos *clowns*.
- Apresentação de *clowns* anteriormente iniciados pelo processo e de outros profissionais convidados.
- Apreciar espetáculos de *clowns*, externos ao curso.

6.10.2 Referencial teórico

Uma bibliografia específica é indicada aos iniciados como suporte à sua reflexão, após a iniciação do *clown*, estimulando também pesquisas e escritas pessoais.

⁵⁴ Coleção Carlitos. Frontlog-SP, 2001.

6.10.3 *Allegro*, um ensaio de espetáculo

Elaborei um exercício espetacular em que os *clowns* pudessem se expor ao público sem a responsabilidade de ter um espetáculo pronto, caracterizando-o como a mostra de algo que está em processo. Posso dizer que o nome *Allegro* é um ensaio impermanente de um espetáculo (inacabado) que vai buscar estabelecer, por meio da relação com o público, a lógica do espetáculo em si. Quero dizer que o público é quem vai direcionar o espetáculo com a sua participação; é um espetáculo improvisado.

As cenas são criadas com a presença do público. Por exemplo, quero testar uma corneta nova e uma imitação de galinha que desenvolvi com ela. Essa ideia vai ser colocada na prática diretamente com o público; verifico que ali, no momento, surge outra ideia: a galinha quer por, mas, como não há um ovo, ela pode por o que quer: nada, um rato, uma maçã. No decorrer das apresentações com o público, surgem outras maneiras de fazer um número. Senti a necessidade de chamar alguém da plateia para servir de voluntário na realização do número da galinha como se fosse um mágico que põe coisas. O ajudante tampa a galinha com um tecido e retira quando ela vai por, isso para o público não perceber que o *clown* coloca coisas no vão da perna para por depois. Esse momento é importante, pois inclui o público no espetáculo. Surgiu a ideia de por a maçã e entregar para público, pois, nesse instante, tenho a máscara da bruxa da Branca de Neve, a qual incorporei na cena. No momento em que a bruxa vai buscar a maçã no público junto a uma pessoa, que vai para a cena e é transformada em bruxa, volto para a cena como Branca de Neve, que está passeando feliz na floresta; então, a bruxa entra com a maçã envenenada; Caixinha não come a maçã porque pensa estar envenenada e acaba comendo uma trufa, achando que não tem veneno; acaba sendo enganada e morre, cai no chão; a Bruxa sai, entra o príncipe, beija Caixinha, ela acorda com o beijo; Caixinha joga o príncipe no chão, de quatro, e monta nele como se ele fosse um cavalo; saem. Coloco essa cena como exemplo de uma interferência do público.

A incorporação da trufa ocorreu quando, um dia, entreguei a maçã para alguém do público e, quando retornei para pegá-la já como bruxa, a pessoa havia comido a maçã e não tínhamos outra para fazer a cena. Então, uma pessoa da plateia, que estava vendendo trufas ali, disse: “Olha aqui, pega a trufa de chocolate para substituir a maçã”. Foi muito engraçado a bruxa oferecendo trufas para Branca

de Neve, em vez da maçã. Depois disso, todas as vezes que a bruxa oferece-lhe uma maçã, ela não quer, prefere a trufa.

Todo curso finaliza com um *Allegro* para que os *clowns* possam mostrar os seus números e possam fazer uma aparição com estilo artístico. O intuito é mostrar as suas inabilidades num primeiro momento e, num segundo, mostrar a si mesmo como arte, como início de tudo, como *clown* que se está percebendo num corpo cênico, num corpo revelado como espaço de arte no momento único de uma obra que acontece nesse espaço-tempo. Essa particularidade deve-se ao fato de que outras apresentações serão totalmente diferentes, pois não existirá a mesma plateia, nem o *clown* será o mesmo, pois ele já mudou. Tudo mudou. É um novo universo cênico. Porém, esse momento da primeira aparição é profundamente sensível em relação às descobertas do *clown* no outro momento de desenvolvimento do seu aprendizado, que dá mais um passo. Desvelou-se a possibilidade de sua “desforma” como propriedade de dois momentos da mostra do *clown* ao público e do público ao *clown*. São dois encontros fundamentais, já que o *clown* depende do momento de encontro com o espectador para estabelecer a sua manifestação artística. O público, nesse sentido, dá sua contribuição ao espetáculo, pois, já que é a partir dele que a manifestação espetacular acontece. *Allegro* é um treinamento do *clown* com o público, como um roteiro que pode ser reestruturado a cada apresentação, de acordo com o público presente, com uma estrutura sequencial, para que cada aprendiz realize da sua forma o seu *Allegro* pessoal, como um “Canovaccio na Comédia dell’ arte.

6.10.4 O espetáculo final

Do processo desse ritual de iniciação, resulta o exercício, que é elaborado a partir do treinamento *Allegro* e apresentado sempre no final do curso.

6.10.5 Questionário

Um questionário é aplicado aos participantes na finalização do curso como contribuição às reflexões e à teorização do processo.

6.10.6 Registro das imagens

O registro fotográfico é realizado para ilustrar as práticas e selecionado de acordo com a qualidade de imagens mais adequadas para compor o trabalho.

6.10.7 Observação prospectiva em primeira pessoa

O meu corpo está junto com corpo do aluno numa reciprocidade, pois não existe outra forma de ensinar o *clown* sem a relação de envolvimento com o aprendiz, sem uma relação de duplo contágio, em que elaboramos uma busca de habitarmos os espaços uns dos outros, em adentrarmos uns dos outros os aspectos psicofísicos, em que elaboramos uns nos outros o que somos para os outros e para nós mesmos; misturamo-nos como uma poção mágica, uma alquimia, buscando o nosso tesouro, a purificação, a essência daquilo que percebemos em nós e que pode ser percebido no outro. O que pode ser percebido no outro é o que ele realmente é, sendo. Só poderei saber o outro se me misturar à sua essência, como uma vivência ou exercício de alteridade, utilizando meus recursos emocionais, técnicos, minhas máscaras, meus símbolos e imagens de mim mesma.

Tenho de ter cumplicidade com o aprendiz. As partes do corpo que eles escondem ou mascaram, como orelha grande, perna fina, nádega pequena, são justamente o material de que o palhaço precisa para a sua exposição; esse material constrói poeticamente a essência ridícula; essa exposição ridícula é a forma mais pura de compreender a poesia palhacesca. Retirar uma máscara corpórea incorporada pela sociedade é mais difícil do que se tornar um *clown*, mas para se tornar um *clown* precisa-se perceber a dimensão e a noção disso, pois, aos poucos, talvez essa máscara não tenha tanta importância e ela deixe de ser um segredo para se tornar uma descoberta da beleza e da obra de arte que o ser humano é quando revela a sua essência mais profunda que pode, muitas vezes, estar localizada num dente que falta na boca, num nariz grande, numa orelha de abano. Porém, para expor tudo isso ao público, é necessário o trabalho iniciático, sobre o qual teço reflexões mais adiante.

O tempo do processo de cada um é o grande escultor desses medos e segredos da máscara do *clown*, a menor do mundo, como nos disseram Lecoq e Burnier: a que menos esconde e a que mais revela, verbo de liberdade de uma, em meio a tantas outras artes que revelam a expressão artística humana como processo comicamente encantado ao território de passagem.

7 Rito de Iniciação: Relações Simbólicas, territórios de passagem

Assim é o caminho que nos conduz à criação artística de uma obra. No início imaginamos inúmeras possibilidades, porém a obra por fazer nos conduz a uma estreita passagem que precisamos atravessar sozinhos, se quisermos conhecer a plenitude de sua forma final. É assim que a obra se inicia para aquele que se aventura a criá-la. (ALBANO, 1998).

7.1 Proposta

Estudar a máscara do *clown* por meio de teoria é possível, mas estudar a máscara do *clown* em meio a um movimento relacionado a uma prática de trabalho é como mergulhar nas profundezas de um mar de possibilidades cômicas da criação. Tentamos desenvolver neste capítulo a teorização precedida da prática, envolvendo-a, também, com os depoimentos dos participantes da pesquisa e tentando tecer relações com o que ultrapassa os limites da prática e o que pode ser pensado dentro de um universo simbólico. O processo gerou um conjunto de conhecimentos e de procedimentos, os quais formam a base do trabalho, tendo o rito de iniciação como um processo criativo de *clowns*. Tentamos relacionar a base do elemento essencial de encantamento, tendo a magia como atributo de expansão da consciência por meio do transvestimento da máscara, tecendo relações simbólicas inerentes aos procedimentos, sistematizados no capítulo anterior, práticos da pesquisa.

7.2 Máscara

Um dos mais antigos testemunhos do uso da máscara data do período terciário, gravado nas paredes da gruta *Les Deux Frères*. Segundo Fo (1998), essa gruta está localizada nos Pirineus, na vertente francesa. É uma cena de caça. A pintura, com traços de grande agilidade, mostra um rebanho de cabras selvagens. À primeira vista, o grupo parece homogêneo, mas, observando-se mais atentamente, percebe-se que uma das cabras, em vez de possuir patas com cascos, apresenta pernas com pés humanos. Não quatro, mas duas apenas, além das mãos. Despontando do peitoral do animal, empunham um arco com flecha já a ponto de disparar.

Evidentemente, trata-se de um homem, um caçador disfarçado e transvestido.

Cobrindo seu rosto, há uma máscara de cabra, dotada de chifres e de barbicha. Desde a linha dos ombros até abaixo da cintura, essa máscara empestou-se com o esterco das cabras para mascarar o seu próprio cheiro.

São dois os propósitos desse transvestimento (termo utilizado por Dario Fo). Em primeiro lugar, como explicam os antropólogos, a máscara servia para bloquear os tabus. Os povos antigos – basta lembrar os gregos do passado – acreditavam que todo animal contava com uma divindade particular capaz de oferecer proteção. Pelo transvestimento, evitava-se a vingança do deus das cabras, disposto a infligir desgraças terríveis ao caçador que houvesse liquidado uma de suas protegidas sem o salvo-conduto do antitabu (1998).

A explanação de Fo (1998) em relação às pinturas nas cavernas é uma situação particular. Os estudos realizados com as mesmas não definem a situação ou contexto em que são aplicadas: caça, ritual ou registro, embora também possam ser pinturas desinteressadas de qualquer explicação.

O nome “máscara” vem do italiano *maschera*, de origem mediterrânea, cujo sentido primeiro foi “demônio” ou “máscara” que representa o demônio donde *mascarare* é enegrecer o rosto, torná-lo irreconhecível, como também o faz o bufão, (personagem) ridículo.

Transvestir-se com peles e máscaras de animais, observa Fo (1998), está ligado à cultura da maioria dos povos com um sentido ritual. Ao pensarmos nas máscaras, logo as relacionamos com o carnaval. A festa carnavalesca existe em todos os lugares, em todos os tempos. Percebe-se, na festa de carnaval, o aflorar de um ritual muito antigo, um jogo simultaneamente mágico e religioso. Provavelmente, o transvestimento e as máscaras estão interligados na origem da história humana e do teatro primitivo.

Berthold (2000) profere, sobre o uso de acessórios exteriores no teatro primitivo, exatamente o que seu sucessor altamente desenvolvido conclui. A utilização desses acessórios (máscaras, figurinos e adereços utilizados nas danças e nas personificações da “caçada selvagem”) foi observada, identificada de forma mais simplificada na baixa Idade Média, com Mesnie Hellequim, termo francês do Arlecchino da *Commedia dell'arte*.

Diz Pavis (1999) que o teatro contemporâneo ocidental reencontra o uso da máscara. Essa redescoberta (se pensar no teatro antigo ou na *Commedia*

dell'arte) acompanha a reatralização do teatro e a promoção da expressão corporal. Berthold (2000, p. 1) afirma:

O artista que necessita apenas de seu corpo para evocar mundos inteiros e percorre a escala completa das emoções é representativo da arte de expressão primitiva do teatro. O pré-histórico e o moderno manifestam-se em sua pessoa.

Embora ao corpo esteja legado o princípio primitivo da criação de toda e de qualquer arte, temos, na utilização da máscara, a manifestação de ações secretas, mágicas vinculadas à expressão humana em diferentes contextos artísticos.

De certa forma, a arte pode pronunciar uma forma diversificada de o ser humano expressar-se simbolicamente. Essa forma diversa é pronunciada pela maneira de mostrar a alma. Aquilo que aflige, que não tem solução, mesmo sem resposta, define-se por “poetizar” de diferentes formas e gêneros. As formas de representação desde os primórdios, pressupõem a transformação do ser numa outra pessoa, segundo Berthold (2000) elucidam as representações arquetípicas da expressão humana.

A arte teatral de representação configura os estilos trágico, dramático e cômico como componentes formativos. Limitamos nosso tema à arte cômica, a qual determina um modo de o ser humano proceder de forma engraçada, parodiando a desordem na ordem. Ver o mundo ao avesso com olhos e lentes de aumento burlescas, tal qual a vida na Idade Média e no Renascimento. Nessas épocas, existiram tipos cômicos que utilizavam ou não máscaras para se transvestir de bobos da corte, palhaços, anões, bufões que atuavam nas ruas, feiras, praças, castelos, igrejas, parodiando a seriedade dos cerimoniais representados nesses locais, dando-lhes um caráter mais divertido. Transvestindo uma máscara, pode-se encontrar a permissão para que o divertimento crie corpo. A máscara da comédia é a maneira de o ser humano ritualizar o avesso e corporificar o outro engraçado a si e autorizar rir de si mesmo.

Na arte teatral de representação, existem técnicas desenvolvidas desde os primórdios que fazem essa ponte entre o ator e o espectador. Cada técnica vai trabalhar especificamente um tipo de energia potencial no ator. Nesse caso, o *clown* é uma técnica que utiliza um nariz vermelho como máscara de representação da arte cômica, a qual foi inspirada na *Commedia dell'arte* (BURNIER, 2001), que utiliza esquemas básicos de conflitos demasiadamente humanos, inesgotável e infinita

matéria-prima que, segundo Berthold (2000), é tema dos comediantes no grande teatro do mundo. Burnier (2001) afirma que o *clown* exige humanidade, generosidade, disponibilidade e transparência impressionantes do ator, colocando, em primeiro plano, a relação com o público. Partindo da relação como aspecto básico, o estado da comicidade por meio da máscara pode atuar e ser criado e aplicado a pessoas no teatro, na rua, no cinema, no palco, no hospital ou em qualquer outra situação (WUO, 1999). No entanto, a máscara utilizada pelo *clown* não é acessório à parte nem no sentido de abrigar, esconder ou deformar o rosto ou a fisionomia humana, como aponta Pavis (1999), mas no sentido de desnudar e revelar como defende Burnier (2001). Então nesse caso o termo “Desformar”, em minha concepção, desmodela um rosto e um corpo cotidiano. No ritual de iniciação, esse corpo cotidiano transforma-se num corpo novo que manifesta uma linguagem simbólica, avessa primitiva e atual, profana e sagrada, grotesca e sublime, recria o cômico por meio do inusitado..

O cômico, segundo Pavis (1999), é um fenômeno antropológico, que responde ao instinto do jogo, ao gosto do homem pela brincadeira, pelo riso e pela percepção de aspectos insólitos e ridículos que podem ser compreendidos por vários ângulos e em diversos campos, principalmente, na realidade física e social.

7.3 A linguagem simbólica

A utilização de uma linguagem simbólica associada à pesquisa da máscara do *clown* é destinada a encontrar um novo caminho para a compreensão do fenômeno por outras vias do conhecimento — o instintivo, por exemplo, pois o simbolismo, como profere Eliade (1996), empresta um novo valor a um objeto ou a uma ação sem, por isso, prejudicar seus valores próprios e imediatos. O pensamento simbólico “não é uma área exclusiva da criança, do poeta ou do desequilibrado, ela é consubstancial ao ser humano” (1996, p. 8).

Aplicado a um objeto ou a uma ação, o simbolismo torna-os “abertos”. O pensamento simbólico, segundo o autor, faz “explodir” a realidade imediata, sem, contudo, perder o seu valor, diminuindo-a ou transformando-a por meio de uma linguagem simbólica. Nessa perspectiva, o universo é aberto e tudo está junto, nada é isolado ou distanciado, tudo permanece junto por meio de um sistema preciso de correspondências e de assimilações.

A iniciação tem, como base, articular uma língua simbólica em conjunto com o processo criativo, gerando um novo conhecimento, o conhecimento simbólico do *clown* por meio da máscara. Considero a máscara portadora do conhecimento clownesco. Portanto, na prática, ela é geradora da criatura clownesca e do processo recorrente à mesma. (Artigo referência Apêndice 3)

7.4 Rito de Iniciação

A iniciação de *clown* reduz-se, em suma, à experiência de morte e de renascimento. “Desformar” um corpo para dar vida a outro, o corpo clownesco. Uma experiência paradoxal, sobrenatural, de morte e de ressurreição, este momento, o segundo nascimento. Diz Eliade (1959) que a iniciação equivale ao amadurecimento espiritual e, em toda a história religiosa da humanidade, reencontramos sempre este tema: o iniciado, aquele que conheceu os mistérios, é aquele que sabe.

Na iniciação de *clown*, o mesmo acontece: durante aquele período em que o aprendiz está dentro do processo, pode tornar-se um outro que não sabemos quem é. O processo em si estimula essa crença de uma nova existência. Ele transforma os valores da existência.

Filosoficamente falando, a iniciação equivale a uma mutação ontológica do regime existencial. No final das provas, o neófito goza uma outra existência após a iniciação: ele é de novo um outro (1959, p. 12). A iniciação introduz o neófito na comunidade humana e no mundo de valores espirituais. Nos estágios arcaicos da cultura, a iniciação desempenha um papel capital na formação religiosa do homem e, sobretudo, consiste numa mudança de regime ontológico do neófito (1959, p. 152).

7.5 Burnier e a iniciação de *clown*

A iniciação do *clown*, segundo Burnier (2001), nada mais é do que a condensação no tempo de uma série de experiências pelas quais o ator clownesco passa e que o ajudam a encontrar ou confirmar o seu próprio *clown*.

É um momento que vai revelar ao neófito se ele continuará a jornada ou se desistirá da mesma. Como disse Burnier (2001, p. 210), nem todos se tornam *clowns* e até então a iniciação ficará para o iniciado como uma vivência. Ele informa que, nas famílias circenses, essa iniciação acontecia diretamente no picadeiro e a situação de constrangimento era enfrentada a cada dia de apresentação no picadeiro do circo. As situações ridículas vividas no picadeiro, o lugar da picardia,

confrontavam a ingenuidade daqueles que não sabem bem o que fazer com a exigência do dono do circo. Assim, dia a dia, o palhaço vai ganhando os degraus da escada permissiva de acordo com o consentimento de *Monsieur Loyal*: a palavra e o desejo de Monsieur Loyal são inquestionáveis, devem ser cumpridos a qualquer custo, quer agradem ou não como *clown*; o que *Monsieur Loyal* diz é verdade absoluta (2001).

A forma como Burnier tratou a questão da iniciação procede de um momento em que o circo fictício, no retiro de *clown*, abre suas portas para a contratação do *clown*. Dentro desse retiro, os candidatos participam de vários exercícios corporais, de jogos e de demonstração de habilidades, os quais vão revelar as aptidões necessárias para a contratação, partindo para a situação dentro de um processo em que o iniciado está, o tempo todo, sendo desafiado a mostrar o seu *clown* por meio de sua ingenuidade estúpida.

Burnier (2001) explica que o processo de descoberta do *clown* pessoal provoca a quebra de couraças que usamos na vida cotidiana. Cabe a *Monsieur Loyal*, cumprindo um papel quase que de um psicólogo, ir derrubando, pouco a pouco, todas as estruturas defensivas. Para Ferracini (2001, p. 219), *Monsieur Loyal* é como um “deus” que lhes poderá dar a oportunidade de estar trabalhando no circo. Nesse caso, o orientador do trabalho buscará colocar os alunos em situações-limite de constrangimento⁵⁵. Esse exercício do picadeiro fictício foi utilizado por Lecoq (2001, p. 143) na década de ‘60 durante as aulas ministradas por ele em que, segundo o mesmo, os alunos “podem demonstrar as fraquezas”.

Lecoq (2001) talvez tenha emprestado do circo a intenção do picadeiro como uma forma de colocar o “constrangimento” como um meio de descoberta do *clown*. Essa é uma situação de picadeiro pela qual passamos num retiro realizado pelo LUME. Burnier (2001) diz que é impossível descrever o exercício do picadeiro. Ele criou o retiro de *clown* num tempo condensado. O iniciante ficava recluso do tempo ordinário, numa fazenda, escola, sem contato com o mundo cotidiano. Participei desse processo em que pensávamos, fazíamos, falávamos, sonhávamos *clown* durante as 24 horas do dia, em um período de 10 dias. Foi um dos trabalhos mais intensos e importantes pelos quais já passei como iniciante e atualmente tenho

⁵⁵ Existem vários exemplos de “constrangimento” que dependendo da situação e do contexto inserido, como por exemplo: pedir a uma pessoa que faça algo que não sabe; ela pode ficar constrangida por não saber.

a mesma sensação como iniciadora. Embora tenha passado pela experiência do Retiro em dois momentos em 1992 e 1995, o exercício do Picadeiro não faz parte do rol de atividades e ou procedimentos na metodologia de iniciação elaborada nessa pesquisa.

Quanto à iniciação do *clown*, Puccetti (2002) afirma que essa ideia de picadeiro Burnier trouxe do trabalho com Gaulier na Europa. A ideia do picadeiro, segundo Puccetti, é a de a pessoa estar em frente a um público em situação de constrangimento. Burnier utilizou essa dinâmica e extrapolou-a para uma situação de colocar as pessoas em retiro. Ali, ele usava a palavra “desnudar”, tirar as máscaras em seu sentido social e tentar fazer a pessoa passar por uma vivência em que ela está exposta:

É uma pequena vivência, que poderia ser algo a desenvolver enquanto clown. Penso que deva ser essa vivência de estar exposto, de estar frente ao público com a sensação de estar sendo visto ou de que o público vê, aplicando-se a mesma situação a você, no seu sentido amplo, relativamente a qualquer coisa que você faça. (PUCGETTI, 2002).

Embora Puccetti tenha feito referência a Philippe Gaulier como professor de Burnier, consigo perceber a influência de Lecoq em seu discurso por meio da influência pedagógica criativa. Em alguns momentos, chego a pensar que são a mesma pessoa, Burnier e Lecoq, dizendo coisas muito parecidas. A influência que Lecoq produziu em Gaulier é caracterizada por uma linha de trabalho que segue os mesmos conteúdos aprendidos com o mestre, visando à descoberta do *clown* pessoal, embora utilizando procedimentos diferenciados (Apêndice 4). Pela mesma linha, tece Burnier o trabalho do *clown*, transformando, porém, esse aprendizado de acordo com suas crenças pessoais, valorizando o aspecto técnico do *clown* e o jogo como uma base complementar à arte de ator. Burnier criou a situação ficcional de retiro, envolvendo o processo iniciático do *clown*, com embasamento na relação primitiva do acreditar e do querer e tendo o uso da máscara relacionado a cultos sagrados e religiosos: “O clown, por também ter uma máscara (o nariz e a maquiagem), passa por algo similar” uma iniciação a comicidade (2001, p. 209).

7.6 A iniciação de um aprendiz de *clown*

A influência dos mestres em meu trabalho tem relação com minha atitude em relação ao trabalho, que é buscar uma forma pessoal para realizá-lo. O processo em si desenvolvido nesse trabalho é a minha maneira particular de conduzir a

iniciação do *clown*, partindo de um aprofundamento nos mistérios clownescos. O trabalho do *clown* sempre foi considerado uma manifestação sagrada e profana para mim. Com o intuito de elaborar procedimentos para a iniciação, procurei embasá-lo num processo ritual criando um ambiente imaginário que propiciasse o contato com esse lado misterioso e profundo da entidade clownesca. O *clown* é um impulso manifestado num estado criativo que se desperta ou que se pode despertar no iniciante por meio dos procedimentos citados no sexto capítulo. Ao mesmo tempo, há a criação de um universo sagrado que estabelece conexão com um universo onírico e encantado, proporcionado pela relação iniciadora, entre os iniciados e o futuro *clown*.

No meu ponto de vista, o ritual de iniciação é um processo que propõe um desprendimento das ações cotidianas do corpo do iniciante por meio de exercícios (físicos, lúdicos e imagéticos) e de preparação do corpo pessoal, encaminhando-o para uma soltura de formas, de gestos habituais, prontificando-o para receber e ser recebido por esse outro, que não sabemos quem é, mas que desejamos que nos encante para que se crie o *clown*.

7.6.1 O iniciador, mestre de passagem

O mestre de passagem, iniciador ou condutor da iniciação, é aquele que podemos também chamar de encantador de *clown*, aquele que faz encantamentos, o mágico. Ele trabalha com a condução do tempo real ao mundo imaginário, o território do encantado. O termo encantado vem do latim *Incantatus*, que significa o ato ou efeito de encantar(-se), de proporcionar a sensação de deslumbramento ou estado de quem assim se deslumbrou. O guia do encanto, o mestre da iniciação, está sempre posicionado ao lado do iniciante, comungando com o mesmo, sendo um potencializador de conhecimentos no processo de gestação e no momento do parto, com experiência para trazer ao mundo o outro, a nova corporificação clownesca. Então, o tempo que separa o iniciado *clown* da realidade é o tempo do encantamento, o tempo pronunciado pelo mestre da iniciação que torna prazerosa a sua busca, que o leva a seguir sempre em frente, o tempo em que ele se vai “desformar” para adentrar o mundo simbólico, no qual a sala de trabalho é o mundo e o espaço simbólico é um ventre gerador de criaturas *clowns*. Dentro desse ventre, existem pessoas criando-se como *clowns*, as quais, nesse contexto do encantado, separam-se do cotidiano e acreditam no atributo criador que a qualquer momento

pode se manifestar. Criam-se a si mesmas (WUO, 2003). A passagem para o limiar mágico é simbolizada, segundo Campbell (1994, p. 91), pela imagem universal do útero ou do ventre da baleia. A sala de trabalho preparada para o curso pode estar relacionada simbolicamente a um grande ventre que vai gerar e acolher o processo de todos os iniciantes ao mesmo tempo e no ventre de cada iniciado.

7.6.2 Revelação e transformação

O processo foi se revelando, por meio dos iniciados, também como um grande mistério porque, por mais que, como iniciadora, tentasse compreender racionalmente como se processa o fenômeno clownesco, deparava-me com a existência do grande enigma que é o *clown* de cada um, território secreto pertencente à pessoa. A crença, a fé no território do encantado é a aceitação de um convite para as propostas deste trabalho, em que atravessamos cordas bambas em cima do precipício, subimos altas montanhas, passamos, enfim, por diferentes provas, as quais levam ao conhecimento e a um aprendizado durante rito de iniciação. A existência desse mundo depende da crença presente nas pessoas e do relacionamento estabelecido com a iniciadora, com os outros colegas e com o mistério do ser *clown*, que estará incluso na aquisição de conhecimento transformado em arte. Concebo a iniciação como um processo que envolve nosso adentrar os segredos clownescos inatos a cada pessoa, que jamais serão verbalizados, mas corporificados. Esse corpo não cabe na descrição das palavras, mas no fenômeno criado por uma presença artística da pessoa *clown*.

Quando perguntei a alguns iniciados se gostariam de falar sobre o processo, eles silenciaram ou disseram que não conseguiam dizer nada a respeito. Creio que não haja nada a dizer nesse sentido, mas o mesmo já é, por si só, mostrado e representado pelo nascimento e pela criação do *clown*. O silêncio verbal é uma forma de manter o segredo enraizado no corpo durante um tempo para que ele não escape. Esse tempo vai revelar secretamente às pessoas reflexões valiosas sobre a aquisição de descobertas artísticas e técnicas; será como uma revelação de aprendizado artístico na vida de cada pessoa iniciada.

7.6.3 As imagens do processo de criação

A iniciação, além de existir com intuito da descoberta do *clown*, é uma vivência de morte e de renascimento dentro de um período de tempo, do tempo que se está no curso, ocorrendo a entrada num outro tempo simbólico. Quando

escolhemos adquirir o conhecimento clownesco, saímos de nós mesmos para criar a nós mesmos. Entramos em nós e, dentro de nós, podemos ver que existem possibilidades e os mais variados caminhos para encontrar e dar vida artística ao próprio *clown*.

Encontrar o *clown* pode ser um processo extremamente doloroso, como afirma Burnier (2001, p. 209), “consigo mesmo, colocando à mostra os recantos escondidos de sua pessoa; vem daí seu caráter profundamente humano”.

O ritual de iniciação começa pela separação do neófito de sua vida cotidiana. No momento em que o aprendiz entra na sala de trabalho, pisa o caminho da montanha (capítulo 6), o caminho para a busca do *clown* tem início e fica do outro lado uma pessoa que entrou não sabendo. Nesse instante, começa uma separação simbólica em que os neófitos devem deixar tudo para trás: casa, profissão, família, amigos, concentrando-se no momento de transição para o outro território, o lugar onde vai se conhecer como um *clown*. Separamo-nos do lado conhecido em direção ao desconhecido que há em nós. Reportamo-nos a Eliade (1996, p. 34), dizendo que uma cerimônia de iniciação começa sempre com a separação do neófito de sua família e, durante esse tempo, estará no isolamento do mundo cotidiano que é essencial e simbólico.

A destruição simbólica de uma ordem estabelecida, a abolição de uma imagem arquetípica, equivale a uma regressão ao caos, ao pré-formal, ao estado não diferenciado que precedia a cosmogonia. O fato relaciona-se com o exercício inicial da “desforma” (descrito no Capítulo 6), ao que Puccetti chama de pré-*clown* e Lecoq, de *clown* primário. Quando observo esse estado pré-formal do *clown*, estado de abolição de uma estrutura e reimersão num estado neutro, caótico, como a “desforma”, vejo que ele estimula e produz um estado pré-formal, sem forma, em que podemos observar a desintegração processando-se e desvinculando o iniciante de um conhecimento anterior. Para se transitar pela porta de passagem de entrada ao processo criativo no mundo dos *clowns*, é necessário não possuir um conhecimento prévio do assunto.

É preciso restabelecer o instante auroral de antes da Criação; no plano humano isto quer dizer que é preciso retornar à “página branca” da existência, ao começo absoluto... (ELIADE, 1996, p.159).

Outra maneira de realizar a separação dos iniciados do curso de *clown* do mundo cotidiano é pela representação de uma morte simbólica do mundo social cotidiano. Desde o momento de escolha para fazer o curso, as pessoas já estão realizando a separação de seu mundo para adentrar o universo do desconhecido mundo dos *clowns*. No pensamento de Eliade (1959, p.154), a separação é feita pela floresta, a selva, a caverna, as trevas, que simbolizam o além, os “infernos”.

Esse percurso a um lugar distante é relacionado ao momento em que os iniciantes a *clown* caminham pela montanha e entram na floresta escura, onde iniciam uma viagem ao mundo das sombras⁵⁶. A entrada na caverna da “desforma” está relacionada à passagem pelas trevas, ao mundo sombrio e desconhecido, à escuridão. Esse momento paralisa os sentidos, não processa referências, estimula a falta do conhecimento prévio. A floresta escura e a caverna da “desforma” preparam o neófito para desligar o corpo do tempo ordinário, para gestar um novo corpo num outro tempo. Relacionamos esse fato ao que Eliade (1959, p. 129) estabelece como a separação do mundo familiar, em que o neófito é engolido por um monstro, em cujo ventre reina a noite cósmica: é o mundo embrionário da existência, tanto no plano cósmico como no plano da vida humana. Esse território isolado e desconhecido visa a dar oportunidade do contato com outras regiões de nosso ser. Na floresta, a cabana iniciática ou a caverna da “desforma” será a morada desses novos habitantes. Os iniciados passam a morar só ou em grupo por um período de tempo que, no curso de *clown*, relaciona-se com o tempo do desconhecido de sua própria escuridão, a sombria convivência consigo mesmo, meio-monstro, “meio-horrível”, próximo a uma origem bufa, daquele que se despregou de uma regra social e passou a conviver com sua própria origem instintiva, intuitiva e imediata,

⁵⁶ Sombra, em psicologia analítica, refere-se ao arquétipo que é o nosso ego mais sombrio. É, por assim dizer, a parte animalesca da personalidade humana. Para Carl Gustav Jung, esse arquétipo foi herdado das formas inferiores de vida através da longa evolução que levou ao ser humano. A sombra contém todas aquelas atividades e desejos que podem ser considerados imorais e violentos, aqueles que a sociedade, e até nós mesmos, não podemos aceitar. Ela nos leva a nos comportarmos de uma forma que normalmente não nos permitiríamos. E, quando isso ocorre, geralmente insistimos em afirmar que fomos acometidos por algo que estava além do nosso controle. Esse "algo" é a sombra, a parte primitiva da natureza do homem. Mas a sombra exerce também um outro papel, possui um aspecto positivo, uma vez que é responsável pela espontaneidade, pela criatividade, pelo insight e pela emoção profunda, características necessárias ao pleno desenvolvimento humano. Devemos tornar a nossa sombra mais clara possível. Procurando um trabalho partindo do interior para o exterior. A sombra é frequentemente projetada em outra pessoa, que aparece ao indivíduo como negativa. (Wikipedia)

meio bicho, meio ser humano, dentro da caverna iniciática, dentro da sala de trabalho — que também pode simbolizar o ventre materno. A caverna dá passagem às profundezas do conhecimento grotesco.

Como são vários os membros que habitam esse território grotesco, passam a conviver em grupos. Num primeiro momento, eles não se relacionam. Mas, no decorrer do processo, buscam a convivência e a união com outros membros afins e, juntos, descobrem outras possibilidades de se relacionar entre os mesmos e de atuar no mundo, não o dos homens, mas o da “desforma”. Enfim, tudo o que forem fazer deverá passar pelo filtro da “desforma”.

Dentro da caverna, os neófitos são iniciados nas tradições secretas da tribo “desformada”: dançam, cantam, jogam e comunicam-se por uma língua inventada pelo grupo, nunca antes falada, a língua da “desforma”, diferente do mundo dos homens, pois, na iniciação, tudo recomeça, inclui o aprendizado de uma língua nova ou, pelo menos de um vocabulário secreto acessível somente aos iniciados.

Acredito que o rito de passagem clownesco simbolize, pelo nascimento, uma nova forma prazerosa e divertida dentro dos iniciantes, uma vida nova permeada por um estado de deslumbramento e de encantamento ao adentrar-se nos mistérios, proporcionado pelas revelações da nova vida da iniciação de um conhecimento, um estado criativo. Morre a pessoa social que entrou na sala de trabalho e que, ao passar pelo aprendizado de um novo mundo, o mundo clownesco, vai proporcionar o nascimento e a criação de um território para outro ser. Creio que exista uma proximidade do que Eliade (2000, p. 153) diz:

O neófito morre para uma vida, renascendo para outra... não é apenas um “recém-nascido” ou um “ressuscitado”: é um homem que sabe, que conhece os mistérios, que teve revelações de ordem metafísica.

Essas revelações colocam o iniciado numa posição fortalecida quanto à aceitação dos pontos mais fragilizados, física ou psicologicamente, situação essa que pude constatar dentro da pesquisa. O caso do aprendiz de *clown* Fredo, iniciado em 2002, é um exemplo, já que ele tinha dificuldade de aceitar as pernas finas, as quais se revelam muito engraçadas ao serem expostas publicamente; os participantes do curso riam muito dessa parte do corpo dele. Essa exposição, como

um primeiro sinal, foi desencadeando a descoberta da corporeidade cômica de sua pessoa. Esse ponto evidenciado tornou-se um elemento mágico, num primeiro instante, a fazer Fredo compreender que suas pernas revelavam o estado encantado do ser *clown*, fazendo o público rir. Em seu relato, ele demonstra crer na magia como um elemento de proteção que contribuiu para a busca do *clown*. Disse Fredo: "Foi complicado aceitar as minhas pernas, mas uma espécie de mágica mergulhada em técnicas me fez compreender." Esse abandono de um lado racional e a aceitação do elemento mágico na criação de seu *clown* tornaram-se uma revelação, uma forma de aprender como mostrar esse lado cômico de seu corpo. E segue com seu discurso:

O momento do nascimento foi mágico e, ao ser revelado o segredo, após a dança do batismo, senti uma emoção (força-energia) muito forte implodir meu corpo, mas o nascimento foi "encantado". As emoções eram incontroláveis e muito fortes. Acho que nasci novamente.

O mesmo aprendiz, também, tinha um medo, denominado por ele "psicológico", muito grande e isso lhe dificultava a travessia na corda bamba, embora a mesma estivesse, na realidade, colocada no chão. Fredo, com uma solução mágica, pediu ajuda de minhas mãos para atravessar e completar essa fase do ritual. A maioria dos iniciados, após o exercício, saíam da corda trêmulos, com as mãos frias, declarando ter sentido medo ao assistir os outros atravessarem, antes de atravessar e durante a travessia. Alguns atravessaram brincando, mas todos passaram pela prova simbólica da travessia da corda bamba, descrita no Capítulo 6, sozinhos.

Grande número de rituais é considerado capaz de "construir" simbolicamente "uma ponte" ou uma "escada", isso pela força própria do rito no sentido de estabelecer a passagem e comunicação entre céu e terra. O simbolismo da ponte é comparado, pelo papel que desempenha, tanto aos apocalipses cristãos e islâmicos quanto às tradições iniciáticas da Idade Média ocidental. Segundo Eliade (1998, p. 525), a "passagem estreita" ou "perigosa" é motivo corrente tanto nas mitologias funerárias quanto nas iniciáticas (é conhecido o vínculo e mesmo a coalescência, às vezes, existentes entre ambas). A travessia da corda-bamba é uma tarefa a ser executada que tem o caráter de superação do medo, do encorajamento, do desafio.

Profere Eliade (1959, p. 12) que “ao final das provas, o neófito goza de uma outra existência após a iniciação”. Ele será um outro, embora exista um outro que vai chegar. O que vai ajudar na passagem também faz um papel de integração com o tempo e espaço imaginários.

Durante a viagem à montanha, outra relação simbólica está na cena da entrada do aprendiz nas salas do castelo. Ele tem de procurar, dentre as várias portas, aquela que dará passagem a uma sala por meio da minha voz de comando:

Na sala existe uma arca, dentro dessa arca existe um guardião, nas mãos do guardião existe uma concha, dentro da concha mora uma ostra, dentro da ostra há uma pérola vermelha pulsante que representa o seu coração; a qual está protegida pelo guardião. Peça permissão para pegá-la, passe por todo o corpo e, ao mesmo tempo, essa pérola se transforma na máscara vermelha que deseja habitar a parte que sempre chega antes de tudo e que é mais visível no rosto, o nariz.

Digo que, vestindo a máscara vermelha, o iniciado passa para o mundo dos *clowns* e, retirando-a, volta ao mundo social, situado no território da outra lógica.

O “Sítio da Liminaridade” lembrado por Turner (1974), é o território do transvestimento da máscara como um ritual de passagem ao mundo da diversão, do inesperado, das situações hilárias humanas, que agora já não podem mais ser vistas com a mesma lógica cotidiana; é impossível voltar, ficar, parar. É possível transitar, criar, apreciar e vislumbrar o momento em que tudo é criado a partir do novo jeito de ser em que tudo é fecundo, colorido, radiante como sorrisos, hilariantes como as risadas. Iluminados como seres portadores da luz.

Elementos da fecundidade, da gestação dos *clowns* e da conexão com o mundo criativo tornam fértil a criação do *clown*. A aparição da imagem da concha, durante o percurso do aprendiz de *clown*, surge em processo, como todas as outras imagens, que se vão tornando aparições. Como nas cenas dos filmes e dos livros de encanto. A voz condutora da história lembra a mãe contando uma história de fada ao filho que espera para adormecer no mundo onírico. Os iniciados esperam a voz convidar para mais uma cena a ser representada, mais uma tarefa a ser cumprida. A voz da iniciadora é a que conduz, que convida, que prepara, que acolhe o iniciado ao processo. Convida ao mundo do encantamento. A preparação do terreno fértil e o plantio da pérola vermelha que é o nariz do *clown*, como uma semente, fará germinar, no coração de cada aprendiz, todos os dias, o *clown*. A máscara do *clown*

é a pérola vermelha que foi cultivada no coração da concha. As conchas remetem-nos ao simbolismo da fertilidade, “semelhante aos órgãos genitais femininos: as relações unindo as ostras, as águas e a lua; enfim, o simbolismo ginecológico e embrionário da pérola, formada pela ostra. A crença nas virtudes mágicas das ostras e das conchas é encontrada no mundo inteiro, da pré-história aos tempos modernos: a comparação da concha marinha ao órgão genital feminino já era conhecida pelos gregos” (ELIADE, 1996, p. 123). O nascimento de Afrodite numa concha ilustrava esse laço místico entre deusa e princípio. Esse simbolismo do nascimento e da regeneração inspira a função ritual das conchas (1996, p. 129-130).

A máscara vermelha do *clown*, originária de uma concha, inspira a função encantatória, cumprindo-se como um destino criativo e mítico.

Na sua função ritual, as conchas e as pérolas favorecem a fecundação e o parto que, segundo o autor, também exercem influência benéfica sobre a colheita. A força representada por um símbolo de fertilidade manifesta-se em todos os níveis cósmicos.

A “Roda dos Andares” concentra as forças da natureza, acolhendo o iniciado à sua próxima tarefa dentro do processo. A roda ou o círculo forma uma outra proteção em torno do mundo externo. Dentro da círculo, completa-se o envolvimento cíclico do iniciado com seu processo criativo, momento mágico com o inesperado; a força da roda proporciona a expressão única de um momento na vida dos iniciados. Tudo o que fizerem naquele instante será guardado como um momento mágico entre nós, momento de se olhar com toda força para o olhar o outro, de adentrar e se deixar adentrar pelos companheiros de processo, um exercício de intimidade e de cumplicidade, só pelo olhar. Pode-se dançar o que se quiser dançar, fazer o que se quiser fazer, deixar o corpo mostrar o que ele quer; a pessoa só fará isso uma única vez na vida e nunca mais, porque esse momento vai-se e se transformará em outra coisa. A “Roda dos Andares”, é um círculo de pessoas que irão passar pelo centro da mesma na intenção de concentrar a atenção daqueles de fora da roda. Para o aprendiz, o intuito é o de descobrir o andar, a dança cômica e outras manifestações que poderão ocorrer durante o tempo de permanência no centro da roda, como uma inserção no centro da questão, que é o primeiro momento de revelação da corporeidade cômica do aprendiz. A colocação da pessoa no centro da roda possibilita a concentração do foco nela. Todos os integrantes da roda observam quem estiver no centro. “Olhos redondos se olham. É

o momento de se guardar dentro dos olhos, redondos. Girando por todos os lados, como um transe cômico dançado em volta dos olhos dos integrantes sentados ao redor da roda, começam a surgir os primeiros sinais da aparição do clown no corpo dos aprendizes” (WUO, 2004).

Proporcionar de forma intensificada a exposição e a observação é a proposta da “Roda dos Andares”. Todos os observadores contribuem com sua observação, a roda desencadeia e concentra com mais força elementos expressivos de comicidade, a intensidade do exercício torna a expressão clownesca mais à flor da pele. A roda protege e revela ao mesmo tempo, como a redondinha máscara encantada de *clown*, que protege e revela. A roda é uma mandala de energia que dá força ao ponto de concentração da criação do *clown*. Como diz Eliade (1996, p. 49), uma mandala, além de inserir o neófito num rito de iniciação, tem a função de proteger o mesmo de toda força exterior nociva e ajudá-lo, ao mesmo tempo, a se concentrar e achar o seu próprio “centro”.

Choro, muito choro: esse é o momento de aproximação do topo da montanha. Percebo que muitos aprendizes choram, talvez seja porque o caminho está no fim, mais próximo ao começo do mundo dos *clowns*, do encontro com o inesperado, com a escolha feita, com o objetivo da busca. A respiração está ofegante, a sala de trabalho de parto é permeada de muita emoção. A voz continua a convidar para mais um passo e uma corrida ao encontro daquele outro que vem subindo o outro lado da montanha. Quando atinge o topo da mesma, aparece uma cabeça e depois um corpo, que vêm correndo na direção do aprendiz. Digo: “corra também e, ao encontrá-lo frente a frente, abrace-o. Olhem-se, pergunte seu nome. Pegue em sua mão e caminhe junto dele em direção à escada do castelo.”

A outra imagem mítica do “centro do mundo” que possibilita ligação entre “terra e céu” é a da “Montanha Cósmica”. A “Montanha Cósmica” interliga os territórios de um corpo social com um novo corpo, divino e encantado, do ser clownesco, que, na iniciação, passa a habitar o corpo do aprendiz. O símbolo de uma montanha é considerado o simbolismo do centro, o que quer dizer o lugar mais alto do mundo. Atingindo o andar superior, o peregrino realiza uma ruptura de nível, ele transcende o espaço profano e penetra na “região pura”. Estamos na presença de um “rito do centro”. O cume da montanha cósmica não é apenas o ponto mais alto da Terra; ele é o umbigo da Terra, “o ponto onde começou a criação” segundo o autor.

O caminho à montanha, descrito no capítulo 6, é intermediário, um território de passagem, canal de parto, entre os dois mundos, mundo cômico e mundo sério, intermediando o nascimento dos futuros *clowns*, o caminho da sombra-luz. O território sombrio que será trilhado rumo à ascensão de uma montanha palhaça. A montanha é um percurso repleto de desafios; tais desafios vão sendo superados a cada dia, o aprendiz precisa seguir adiante, a busca está na continuidade, é progressiva.

Como outros, Norton⁵⁷ teve medo da subida à montanha. Durante o processo, achou que fosse impossível chegar até o alto. Ele conta:

Achava que minha determinação não fosse o suficiente, mas agora, enquanto escrevo, percebo que cheguei junto com todos os meus companheiros até o alto da montanha e encontrei a minha arca; tudo o que tem dentro eu ainda não sei, só consigo enxergar uma ponta do tesouro, e o que eu já consegui ver é, sem dúvida, muito valioso.

Quanto às relações simbólicas, as que posso descrever, gostaria de esclarecer que esse é meu ponto de vista como iniciadora. Acredito que, para cada iniciado, elas vão secretamente ser diferenciadas, mas, de todas as formas, revelam pontos em comum nos discursos coletados dos aprendizes logo após o ritual de passagem, confirmando que um componente subjetivo mágico permeou a busca e a criação do *clown* por cada um.

Outras revelações dão-se em meio ao processo, embora não possa mostrar, com imagens. Coloco-as em palavras, dizendo que a magia não só esteve próxima, mas atuou como aliada, do medo que algumas pessoas sentiram durante o processo ritual. Observei o medo rondar as portas de passagem da maioria dos iniciados. Ele surgia, algumas vezes, como resistência à prática de algum exercício ou ausência no momento do mesmo. A confirmação da observação foi constatada nos discursos. Na minha compreensão, demonstrou que o medo foi um componente necessário à geração do desafio aos participantes, os quais, em sua maioria, não se deixaram abater pelo confronto e conseguiram ir adiante — relacionado ao desconhecido, mas que se tornou um aliado mágico. Seichas⁵⁸ deu-nos um testemunho, dizendo: “A iniciação, além de uma experiência do nascimento doloroso, foi alegre e trouxe algo valioso, pois comunga o nascimento de valores

⁵⁷ Aprendiz de *clown*, 2003.

⁵⁸ Aprendiz de *clown*, 2004.

que estavam perdidos. Um nascimento difícil, mas necessário. Agora traz muito deleite, apesar de alguns medos que ainda não reconheço.”

Mas a iniciação também revelou outros componentes de absorção do *clown* na vida como um desafio do possível para Shoyu⁵⁹, a partir do momento em que foi iniciado. O *clown* passa a exercer influência sobre o seu mundo e acaba fazendo o sujeito observar o mesmo de outra forma, ou seja, um mundo mais feliz, onde tudo é possível.

Silman⁶⁰, após o nascimento, consegue compreender o *clown* como um ser primordial. Podemos relacionar isso à recuperação e à integração do ser primordial em nós. O termo “primordial” vem do latim “o primeiro em nós”. Semelhante à criança, é o ser primordial aquele que veio antes de tudo, que vem para criar, para participar desse tempo que também é primordial, o tempo que sempre está em qualquer lugar. É por isso que o público sente-se em evidência, pois o *clown* religa esses aspectos primordiais na plateia. Então, o *clown* é primordial para todo ser humano; eis porque o público precisa do *clown*, da relação: para não esquecer que primeiro existe o humano, que se relaciona, para que se dê a concepção de outros *clowns* no mundo. Um *clown*, quando se relaciona com a plateia, torna pública e primordial a concepção de outros *clowns*, que futuramente irão nascer a partir daquele encontro, despertando o desejo de ouvir a mesma voz familiar, a voz humana e materna, que é um convite para a liberdade de criar-se a si mesmo. Compreendo simbolicamente o papel acolhedor da mãe que, na relação familiar, estabelece o vínculo afetivo pela condução vocal de iniciadora, inserindo o aprendiz no processo. Assim, Silman⁶¹ relembra: “Não sei direito explicar o que senti, escutando aquilo tudo que você, ‘mãe’, nos falava!” Ao mesmo tempo em que eu sentia um friozinho na barriga, eu estava calma, tranquila, com a ‘cabeça livre’.”

A maioria dos iniciantes passa a se referir à ministrante do curso como “mãe”. Essa relação familiar depositada no momento da iniciação é compreendida por mim como um componente poderoso para religar valores com o grupo, com o outro, no momento da fecundação com a lógica cômica.

Se posso relacionar o rito de iniciação do *clown* a uma morte simbólica e ao novo nascimento, também teço uma relação com o território da concepção-

⁵⁹ Aprendiz de *clown*, 2002.

⁶⁰ Aprendiz de *clown*, 2003.

⁶¹ Aprendiz de *clown*, 2003.

iniciação desse grupo de aprendizes que criou um sentido de família, irmandade, pois todos foram gerados ao mesmo tempo e juntos nascem. O acolhimento, o ventre gerador relacionado ao papel da mãe. Simbolicamente, a mulher está relacionada com a Terra, com a mãe cósmica (ELIADE, 1996, p. 120-121). O dar à luz, é uma variante e escala humana da fertilidade telúrica, o modelo cósmico: o da *Terra mater*, da mãe universal. Se existe uma mãe identificada, todos os iniciados sentem-se identificados como filhos do processo e, portanto, todos fazem parte de uma mesma família. O nascimento ensina o aprendiz a estabelecer laços familiares; é o que Burnier (2001) fala sobre imprimir uma identidade no *clown* para se sentir como membro de uma mesma família.

O termo “família” está relacionado aqui a pessoas que têm as mesmas convicções ou interesses em se integrarem ao *clown*. A família, nesse caso, também é um meio de proteção, de acolhimento e de aceitação da pessoa que se está iniciando, reatando laços afetivos e artísticos.

A aprendiz Sobral⁶², no momento da passagem para o mundo dos *clowns*, diz:

Depois que eu coloquei o nariz, tentava imaginar como todo o grupo, meus irmãos eram... mas o melhor foi sentir, em cada abraço que eu recebi deles, o carinho, o aceitamento, o conforto, a generosidade, a graça, a simplicidade e a humildade que eu, Sobral, tanto buscava. Parece, ou melhor, eu realmente vejo o mundo com outros olhos.

A relação familiar também é importante para o vínculo entre mestre e discípulo, pois ela encoraja a entrega e a exposição por meio da confiança. Porque, para uma relação mágica estabelecer-se, é necessária a confiança. Podemos entender essa relação de encantamento entre o mestre e o discípulo durante a iniciação por meio de Jung (2001), que afirma que o mestre pronuncia uma “palavra poderosa” na plenitude de seu semblante; o discípulo faz dela apenas magia. Para o mestre, a ceia santifica: “Eu entrego a vós minha carne, meu sangue, minha vida”. Para o discípulo, significa: “Eu, como o Deus, sua carne e seu sangue”. Para o autor, a antropofagia ritual do homem primitivo (habitante das cavernas!) soa fascinante na profundidade: podemos fazê-lo de novo misteriosamente santificado, mas não somos um animal primitivo. A palavra mágica é aquela que deixa “soar atrás de si uma palavra primitiva”, a ação mágica de libertação de um procedimento primitivo. Jung (2001, p. 75) disse estar convencido de que a capacidade criativa da imaginação “é

⁶² Aprendiz de *clown*, 2002.

o único fenômeno psíquico primitivo ao nosso alcance, a essência, realmente psíquica, a única realidade imediata. Na relação entre mestre de iniciação e iniciante no curso “Aprendiz de *clown*”, não existe hierarquia de poder, mas, sim, uma troca de experiência e conhecimento na relação de confiança estabelecida de *clown* para *clown*, em que um processo de criação clownesco servirá como guia da iniciação e mestre do ensinamento.

Observa Dorneles (2003) que criar uma situação de confiança incondicional é tarefa do professor, mesmo diante do fracasso, já que a exigência desse trabalho é que não existam defesas, e isso nos diz Dorneles (2003, p. 52-53)⁶³ por meio de sua experiência como *clown*:

Entregue-se, fragilize-se, divirta-se, não tente acertar, não pense. Ou, paradoxalmente, não faça nada... O clown não tem receita, é preciso experimentar e não se faz de imediato. Na iniciação, o que se mostra aos alunos é apenas uma possibilidade de sua própria comicidade, que será preciso continuar treinando.

Agora vamos para a cena em que todos os *clowns* serão batizados com um nome. Todo o rito de passagem dá-se no escuro do canal do parto. Tanta escuridão!

É chegada a hora, coloquem o nariz e “Sejam bem-vindos ao mundo dos clowns, vou contar até 10 para abrirem os olhos! Vou acender a luz”...

De todas as cores do mundo estão pintadas o cenário da criação. Os *clowns*, ansiosos por se conhecerem *clowns*, dançam, cantam, brincam como crianças pequenas, lembram crianças de 3 e 4 anos, tais como as que eu observei brincar, por um ano, numa creche, tentando compreender como era a ingenuidade que brincava naquela sala. Compreendi que só as crianças brincam da forma como brincam o que os adultos fazem como arte. É um movimento impulsivo. Entendi que o que os *clowns* fazem não é brincar de ser criança, mas o fazem como arte. Aqueles que nasciam ali naquela sala de trabalho eram criaturas crianças, que estavam se criando *clowns*, que iriam crescer como *clowns* fazendo arte.

No entanto, as criaturas crianças agora pediam nomes para serem chamadas. Nomear é dar vida ao som que as palavras vão chamar. A nomeação dos iniciados a *clown* é a última parte da cerimônia do nascimento, um rito de

⁶³ Iniciada no curso Aprendiz de *clown*, em 2000, em Porto Alegre processo, a qual dissertou sobre o tema “Clown, o avesso de si mesmo” concluindo mestrado em Psicologia Social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS.

passagem para serem chamados ao mundo dos *clowns*. O ritual dos nomes completa e fecha um ciclo de ritos complementares. Durante a cerimônia da troca da roupa ou troca de pele, vem a dor da despedida da pele antiga em busca da pele nova, que pede uma dança cômica do corpo, dança ritual, pela vestimenta nova, envoltório mágico, pele nova como uma máscara de atuar: roupas, sapatos, adereços, tudo se encontrando com a nova vida, tomando corpo.

As peles antigas repousam ao chão, com suas histórias, suas humanidades. As lágrimas escorrem, alguns sorrisos brilham com suavidade nos rostos, bocejos, vocalizações, grunhidos, balbuciação, a respiração mais ofegante:

Narizes a postos, todos ao mesmo tempo coloquem a pérola vermelha e atravessem o portal. Sejam bem vindos, aqui vos esperam todos os mais importantes clowns do mundo!

A passagem permitiu o encontro com a própria luz. Em outro momento, completa-se o rosto da figura clownesca com o ritual de maquiagem, evidenciando o sentido da máscara (complemento do *clown* no capítulo 6), integrando a vestimenta da pele.

A cena do nascimento finaliza, então, com um nome de batismo, aquele pelo qual o *clown* será chamado a partir daquele momento em cerimônia de batizado.

O nome vai ser escolhido de acordo com uma característica física ou moral. Completando a identidade clownesca e pessoal, chamado pelo novo nome, o *clown* passa a se integrar no mundo dos *clowns* como um iniciado. O nome encerra os rituais complementares. *Clowns* tocam-se, correm, uns riem muito, outros choram bastante, é um momento de confraternização pelo nascimento, percebendo-se como *clowns*.

7.6.4 Aprendizado

O rito de passagem do aprendiz ao *clown* está permeado por outros ritos secundários: separação, iniciação, fecundidade, nascimento, criação, batismo. Formando um conjunto de trabalhos práticos, integrados em sequência de cerimônias realizadas no desenvolvimento do rito. A iniciação proporciona criação, que vem da palavra latina *criare*, que nos remete à criança, que vai se tornar, que se proporciona ser. Por outro lado, sendo toda criação uma obra divina e, portanto, irrupção do sagrado, representa igualmente uma irrupção de uma energia criadora

no mundo. Toda criação brota de uma plenitude (ELIADE, 1959, p. 86). Nessa passagem, o aprendizado adquirido na iniciação encaminha o neófito a criar o seu próprio *clown*, completando assim o ciclo de criação e de integração do mesmo, contribuindo para a individuação da pessoa.

Um nascimento ritual sempre traz algo de positivo e logo soma-se e acrescenta à pessoa uma segunda natureza, um segundo nascimento, um nascer de novo, atributo do processo de criação. O conhecimento do próprio sagrado dentro de nós proporciona a erupção do sentimento de encanto. O encanto, nesse processo, dá-se no momento de colocar o nariz vermelho, como uma corrente elétrica dá movimento à pulsação de um centro do desejo, aos mistérios, ao estado de coisas secretas, de imaginação para se tornarem corporificadas no mundo *clown*.

Cada neófito entra em contato com seu mundo *clown* por meio de uma mitologia pessoal, uma forma particular e única de o mesmo contar para si como foi criado. Nesse caso, no entanto, teço relação do *clown* com o mito, proferindo que o mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do tempo. Apontou Eliade (1959, p. 84): “Sempre na narração de uma criação, conta-se”. Cada mito mostra como uma realidade veio à existência, seja ela a realidade total, o cosmos, ou apenas um fragmento, uma ilha, uma espécie vegetal, uma instituição humana. Narrando como vieram à existência as coisas, o homem explica-se e responde indiretamente a uma outra questão: por que elas vieram à existência? O “por que” insere-se sempre no “como”. E isso ocorre pela simples razão de que, ao se contar como uma coisa nasceu, revela-se a erupção do sagrado no mundo, causa última de toda existência real e, com isso, aprendemos a desejar envolver a vida com sentimentos especiais. Esse trabalho é uma maneira de contar como tudo aconteceu. Como as cenas se criaram para a atuação das criaturas e como o impulso criador como um movimento silencioso habitou os espaços do desejo em cada um e fez nascer a criatura *clown*. Segundo o desejo de Crispim⁶⁴:

Quero que o meu clown, que acabou de nascer, me acompanhe para o resto da minha vida, que faça a mim e a todos muito felizes porque o clown faz florescer os mais puros sentimentos: alegria, tristeza, compaixão, solidariedade. Ele é capaz de deixar felicidade por onde

⁶⁴ Aprendiz de *clown*, 2003.

passa e ele ainda é um companheiro fiel e animado. Ser clown é maravilhoso! É trazer à vida um sentido especial e contagiante.

O *clown* contagia pelo encanto e, como todo encanto, busca-se pelo caminho mágico. É por isso que alguns iniciados resumem o processo com a palavra “mágica”, como Leme⁶⁵ depõe

É muito especial e emocionante a iniciação. Posso dizer que consegui achar outro “eu” em mim. É alguma coisa que fica difícil de explicar, mas que sinto muito forte no meu coração, como se fosse uma criança que despertou dentro do meu ser e que irá ficar para sempre comigo. A palavra mágica resume tudo.

E essa palavra mágica começa a atuar na percepção do público quando se deixa conquistar pelo *clown*.

O *clown* perde o medo de brincar com seus próprios valores quando o aprendiz tem a coragem de revelar os seus. Como a iniciação foi uma escolha, nos discursos dos iniciados, ela revela, para a maior parte destes, uma forma de aprender relacionada à vida pessoal, acrescentando valores na vida profissional, colocando o fator medo como um componente pertinente ao novo caminho percorrido em busca do *clown*. Esse temor, relacionaram-no ao desconhecido e ao misterioso habitante em si mesmo, uma viagem ao território onde mora a essência cômica. Nem sempre esse “conhecer a si próprio cômicamente” é simples de compreender, praticar e expor. Por isso, a arte é a aliada corajosa que se manifesta por meio da máscara.

7.6.5 Percebendo a criatura *clown*

A palavra “perceber” talvez se aproxime mais do que eu gostaria de falar sobre o assunto. Percebemos se somos *clowns* quando estamos num limiar encantado, como uma necessidade de estar ali, comunicando-se daquele jeito, passando o tempo da máscara, transformando uma situação do mundo real social em situação artística e criativa. Falo aqui em primeira pessoa porque, além de ser *clown*, sou público dos alunos. E existe uma necessidade, quando se está como *clown*, um desejo de permanecer criando situações absurdas e engraçadas, de descobrir mais sobre a lógica encantada que faz parte do mundo dos *clowns*, a lógica da instabilidade. A vontade é de não tirar mais a máscara, transitar pela corda bamba entre o real e o imaginário para que tudo se torne uma grande brincadeira

⁶⁵ Aprendiz de *clown*, 2002.

cômica, *nonsense*, de perseguir o mapa dos erros, de esconder e de revelar a graça, de se apegar ao riso do público como uma grande surpresa proporcionada pelos olhos humanos surpresos pela arte, pela forma particular e criativa de tornar o mundo pelo avesso. O *clown* é atuado pelo encanto dos olhos de surpresa pertinentes às faces da arte; tem os olhos que Gombrich (1999) nos ensina a ter para olhar a vida, “olhos de novidade”, como diz o autor, ver a arte com novidade, com os olhos de criança, daqueles que criam curiosas formas de ver todas as coisas, esses olhos que olham para tudo e que tudo os olha⁶⁶.

Sabemos que um aprendiz está se iniciando na arte do *clown* quando percebemos que passa a entrar nesse estado de criação e de improviso, que enxerga a possibilidade de estabelecer, corajosamente, comunicação com o mundo público, provocando um certo estado de cumplicidade, estando disposto a jogar o jogo humano das situações vivas, provocar a vida do outro como a sua própria; esse é o cerne do instinto do jogo, porque o instinto permeia a vida de um *clown*.

Se o *clown* corta a comunicação com a vida, perde a atenção do público, perdendo o instinto do jogo. A comunicação imediata deixa o outro, o público, na sintonia e na mesma frequência, estando esse espectador, então, dentro e fora da cena, no jogo do ser ou não ser, pela primeira vez e de novo.

7.6.6 A cerimônia pública

O aprendiz inicia-se e, para introduzir-se na passagem para o segundo momento de seu aprendizado criativo, a exposição pública prepara a Criação, cenas, estuda a si mesmo, prepara o seu melhor e silenciosamente aguarda na boca da cena para realizar o jogo principal com mais um desconhecido.

O coração bate na boca; na barriga, bate o frio; pelo ouvido atento, ouve o chamado: “É a sua vez!” E o maior desafio está lançado; esperando sentado, e, à sua frente, o inesperado.

- Respeitável público é com grande honra, prazer e trã lá lá! Que nesse momento inicia-se mais um concurso para seleção ao Circo dos Envergonhados, apresentamos a vocês o maior, o grande, o mais brilhante e radiante clown da face da terra!”.

Nesse instante, o *clown* entrega-se de corpo e alma aos espectadores, completando a cerimônia pública que expressa a verdadeira razão da sua

⁶⁶ A regra número 1, que é combinada com os aprendizes de *clown* como sendo a regra principal descrita no capítulo 6.

existência, o ser clown. O fenômeno só acontece na relação, no encontro artístico do palhaço com o público. Compreendo que o ser do *clown* precisa vestir-se de coragem por meio da arte e da técnica para ficar exposto. Necessita utilizar o medo, mostrar o medo se o tiver como um aliado dentro e fora de si para perceber-se de outra maneira, sem forma, “desforme”, um *clown* que, do medo, faz a sua fé artística se transformar em técnica de atuação.

7.6.7 Corajosos criadores de seus próprios clowns

Quando falamos em iniciação de *clown*, não podemos deixar de relacionar a mesma com o ato da criação na sua pluralidade dentro desse processo porque existiram vários processos de seres criadores que criaram a si mesmos por diferentes atos criativos do mundo cênico. Os diversos *clowns*, com seus narizes vermelhos, iluminando a face da Terra no instante em que a risada ou o olhar atento do espectador manifesta-se.

A criação tem origem na ação humana de conceber, de inventar, de gerar, de dar existência ao que não existe ou de dar nova forma, novo uso a alguma coisa ou, ainda, de aperfeiçoar coisas já existentes, produção artesanal, artística e/ou intelectual: tudo aquilo que é fruto do trabalho e do talento humano, tudo que é produto da sua ação criadora, obra, produto realizado, obra mais conhecida e/ou mais característica da produção de um artista, reprodução, gestação, propagação da espécie humana (HOUAISS, 2012).

Albano (1998, p. 21) profere que o que merece atenção é que, apesar de a criatividade ser um atributo inerente ao ser humano, alguns poucos assumem o compromisso de criar um objeto artístico, independentemente da recompensa que possa advir desse ato. No curso de iniciação, embora exista o ato criativo, nem todos conseguem criar o seu *clown* de maneira singular e, muito menos, continuar a caminhada. No entanto, a escolha de conhecer aquele objeto do desejo que lhe despertou a busca continua valendo como uma vivência, uma lembrança, um começo para outro caminho, um aprendizado pessoal ou profissional para o resto da vida como um companheiro criativo. Criar o próprio clown nesses termos indica o ato artístico.

Para Lecoq (2001), tudo aquilo que criamos provém da nossa vivência, da nossa observação, da nossa imaginação. O ator necessita apropriar-se do material criado e esse fenômeno ocorre quando ele se aproxima do trabalho, realizando-o

com sua verdade, respondendo às suas paixões. Para tanto, Lecoq observa no *clown* “um dos fundamentos auxiliares à arte, pois ele é a prova transparente da ação verdadeira, da fé, ponte da concretização da paixão em ação” ao ato criador em arte.

7.6.7.1 Do coração e da coragem

A palavra “coragem”, etimologicamente, vem do francês *courage*, que na sua raiz *coeur* significa “coração”. A palavra indica a disposição nobre do coração, qualidade espiritual de bravura e de tenacidade, uma energia moral ante situações aflitivas. Isso me leva a compreender por que Puccetti⁶⁷ definia: “Clown é coração”. A dimensão do termo aponta-nos, dentro do processo, a essência da arte clownesca. A busca dessa essência levou-me ao aprofundamento da pesquisa no sentido de observar como as pessoas conseguiam aprender a expor a comicidade corpórea na sua totalidade, não como algo criado na cabeça, mas como uma exposição do lado ridículo de cada um, transcendendo uma essência mítica provinda de *coeur*. Campbell sintetiza em uma frase que o que advém do mito é uma qualidade de relação afetiva com o mesmo: “O que provém do coração é um mito!” (in: COUSINEAU, 2003, p. 105). Proponho aliar a frase do autor acima mais uma qualidade relacional, já que também o que provém do mito é um coração corajoso destinado a criar.

A coragem, proferiu May (1982, p. 11), “é necessária para que o homem possa ser e vir a ser”; ela é essencial ao ser humano e ao processo de criação. Concordo com a afirmação do autor de que a coragem é uma condição para o processo de criação. Percebo o termo “coragem” tendo outra intenção nessa pesquisa dentro do processo de criação do *clown*, como um atributo simbólico da máscara vermelha, a qual possibilita a exposição das pessoas que pretendem se iniciar, criando-se como *clowns*, enfrentando o seu lado sombrio e oculto de um modo consciente, exposto em cena.

O corpo clownesco dentro desse processo necessita se servir da máscara para expressar-se na presença do público. É claro que, num quadro, o pintor expressa o seu íntimo, a sua forma de ver, e, conforme o pintor Pollock profere no filme (POLLOCK, 2000): “a arte está no inconsciente, mas aquilo que está ali é o

⁶⁷ Entrevista concedida no ano de 2002 na sede do LUME-Campinas-SP.

pintor, pois é sua obra única e pessoal.” E, na arte de *clown*, o inconsciente tem sua presença na atuação corpórea, na exposição direta e imediata por meio da arte. O corpo que está ali exposto é a sua obra única e pessoal. Costumo pontuar aos aprendizes durante o processo de iniciação uma frase que contribui para entender a transição simbólica da máscara para o corpo do ator clownesco : “São vocês quem estão aqui no *clown*, expostos em corpo vivo, únicos e pessoais; a máscara artística é o símbolo que os transveste como um aliado corajoso do processo criador”.

Retomando o contato com o leitor para iniciarmos uma transição de território ritual, faremos agora a passagem da sombra em direção à saída da caverna da “desforma”. Caminhando mais um pouco, paramos na cena da fecundidade da pérola vermelha, em que o aprendiz recebe nova instrução: “Peça permissão ao guardião, pegue a pérola vermelha, sinta o seu calor, perceba como ela pulsa e aproxime-a do coração... Posicione na direção do nariz. Venha para cena final através do movimento das palavras do poema “Recado aos Ventos”, do *clown* Abundância:

Ainda ontem, sonhei acordada,
 Acreditei que mundo poderia ser melhor...
 Sonhei que nascia de um parto...
 Parto sem dor e com a cor do arco-íris,
 Era filha da luz e irmã do sol,
 Meu sorriso alcançava o mundo,
 Enlaçava o olhar e fazia brotar amor!
 Amor por aquilo que via nos olhos de cada pessoa.
 Amor pela dor e pela delícia de ser o que são!
 Descoberta do amor que habita em cada coração
 Fazendo brotar aos lábios e aos olhos a alegria de ser o que somos!
 Em suma, a descoberta de que, apesar dos caminhos, todos
 procuram a felicidade. Que corpo é este,
 Que sem avisar habita, Bate
 no fundo,
 Pedindo licença.
 Descobre-se Que
 existe sem ser,
 Quais dores traz?
 E rumores faz,
 Sorrisos enlaça,
 Afaga a alma
 Sem se importar a quem!
 Disfarça sua lembrança
 De que no corpo que jaz.
 Diz que errar não é permitido.
 Então... abraça seu erro,
 Abraça seu medo, Caminha
 com ele,

Faz-lhe importante.
E daí brota o sorriso singelo...
Sorriso difícil, sorriso de luz...
De cura interior.

Que corpo é este?
Que revela e oculta
Como corpo é este ? Que
não cabe no meu corpo
Qual como é este?
Que abraça seus medos.
E corre com eles atrás da felicidade! Por
que corpo é este?
Transformador da dor
Companheiro do amor artista da alegria.
Como e que corpo é este?
Que habita em mim.
Desperta meus sapatos,
Faz-me viver,
Caminhando,
Buscando a alegria
No rosto a cada dia
De todo companheiro Da
jornada desta vida!
Sobre aos ventos a alegria e viva todos
os dias como um dia.

8 Da Sombra à Luz

Não há dúvida de que os clowns têm vindo a aparecer e desaparecer desde o início dos tempos, e o seu grito tradicional de “Aqui estamos de volta!” evoca a chegada de todo o mundo dos clowns. (TOWSEN,1976).

Faremos agora a passagem pela sombra indo rumo à saída da caverna da “desforma”. Caminhando mais um pouco, paramos na cena da fecundidade da pérola vermelha, em que o aprendiz recebe nova instrução: “Peça permissão ao guardião, pegue a pérola vermelha, sinta o seu calor, perceba como ela pulsa e aproxime do coração... Posicione na direção do nariz. Fechem bem os olhos. Estejam a postos em frente ao portal. Prontos, colocaram a pérola? Podem passar...

8.1 A Cena Final

No decorrer dos anos, ministrando os cursos de *clown*, consegui perceber que o mesmo foi-se modificando, e, aos poucos, novas possibilidades começaram a surgir como forma de ensinar os aprendizes a buscar o *clown*. Um curso que, nos primeiros tempos, teve características muito próximas à metodologia de Burnier, mas que, hoje, começa a seguir um rumo paralelo, com características recriadoras pessoais e autorais inéditas, pois consegue desenvolver o princípio e desenvolvimento do conceito de “Desforma”. Um cenário autoral, povoado pelo trabalho técnico corporal que começa a ser mesclado e povoado pelo universo de identificação de imagens e símbolos, o qual edifica um caminho voltado para o encantamento e a fantasia, próximo ao mundo infantil, fantástico que sobrevive em nós, humanos, a qualquer custo. Essa é uma viagem autoral, uma invenção, uma perceptiva de jornada transgressora do anti-herói por meio de um ritual de iniciação reinventado pela iniciadora-pesquisadora. O ritual de iniciação começa para o aprendiz após sua escolha e ele segue sua busca pelo caminho da montanha, caminho esse que, progressivamente, e, por meio de tarefas realizadas durante o percurso, irá levá-lo à integração com o desconhecido, que sobe a montanha ao mesmo tempo em que o aprendiz está subindo; esse outro é o lado clownesco de cada pessoa.

Como cada *clown* é único e pessoal, nas palavras de Burnier, buscamos um caminho para penetrar na essência clownesca de cada aprendiz, com o intuito de compreender, especificamente, conteúdos que se relacionam e irão contribuir para o entendimento do processo criativo e de suas manifestações, como uma travessia, uma jornada do herói negativo em busca de sua integração e seus processos. Na busca do *clown*, somos os processos de nós conosco, tentando prosseguir o percurso com persistência para atravessar toda a jornada na integridade de nosso ser. Como no exercício da corda bamba⁶⁸: andar no caminho do meio, buscar o equilíbrio – é o que os budistas chamam de “andar no fio da navalha”, é o lugar onde você não é mais nem menos do que é, que é o lugar do santo (JOHNSON, 1989a, p. 61).

Em nossa possibilidade de criar *clowns*, vislumbramos as relações da proximidade do arquétipo sombra com a criação de *clown*, impulsos da criação que estão no mundo. Se deixamos de criar, cortamos a comunicação com a natureza universal. Os mitos estão em nós, como o nosso DNA.

8.2 A passagem

Penetremos, neste momento, em imagens do caminho da montanha que nos levará à caverna da “desforma”. Ao pisarmos esse mundo encantado, de realidades psíquicas, de forças criativas, não possuímos mais formas e nossa intuição evoca uma voz que dança uma corporeidade cômica nunca antes percebida. Quando, porém, advém a voz possuidora daquele cunho absoluto, não se percebe nela ou por trás dela nenhum ser. Ela é sem forma, é puramente uma voz que abruptamente irrompe dentro do evento do sonho (FRANZ, 1984, p. 243), movendo representações simbólicas e falando uma linguagem predominantemente arquetípica, proporcionando um espaço de estar presente no mundo de sombras e luzes. Vagamos diferentemente, burlando a nossa visão, não vemos *quem* somos nem *como* somos num tempo “onde as coisas não são tão reais ou permanentes, terríveis, importantes ou lógicas como parecem” (CAMPBELL, 1992). Elas são apenas um momento de descobrir o nosso corpo como um símbolo vivo de nossos antepassados por meio da reintegração com nossos arquétipos, trazendo para perto o que estava longe: “Os símbolos e os mitos vêm de longe: eles fazem parte do ser

⁶⁸ Exercício realizado durante a iniciação de *clown*.

humano, e é impossível não os reencontrar em qualquer situação existencial do homem no Cosmos” (CAMPBELL, 1992, p. 21).

8.2.1 O rito de passagem

O rito de passagem é a esperança de se transformar em *clown*, é o momento de se praticar, por meio dos procedimentos, o conhecimento, de se integrar os impulsos internos à criação da obra artística, qual seja, o clown.

O rito igualmente sugere e insinua a esperança de todos os homens na sua inesgotável vontade de passar e de ficar, de esconder e de mostrar, de controlar e de libertar, numa constante transformação do mundo e de si mesmo, que está inscrita no verbo “viver” (GENNEP, 1978,p.11). Os ritos de passagem, para Eliade (1959, p. 15), desempenham um papel importante na vida do homem religioso. Existem os ritos de passagem no nascimento, no casamento e na morte, e podemos dizer que, em cada um dos casos, trata-se sempre de uma iniciação, pois envolve sempre uma mudança radical de regime ontológico e de estatuto social. Quando acaba de nascer, a criança dispõe de uma existência física; não é ainda reconhecida pela família nem recebida pela comunidade. São os ritos realizados imediatamente após o parto que conferem ao recém-nascido o estatuto de “vivo” propriamente dito. É somente graças a esses ritos que ele se integra à comunidade dos vivos.

Segundo a concepção de Gennep (1978, p. 26), é o próprio fato de viver que exige passagens sucessivas de uma sociedade especial a outra e de uma situação social a outra, de tal modo que a vida individual consiste numa sucessão de etapas, relacionando as passagens humanas às passagens cósmicas. Gennep (1978, p. 27) definiu os ritos de passagem como “ritos que acompanham toda mudança de lugar, estado, posição social, de idade”. Ele mostrou que todos os ritos de passagem ou de transição caracterizam-se por três fases: separação, margem (liminar) e agregação. No período “liminar” intermediário, as características do sujeito ritual (transitante) são ambíguas. São entidades liminares que, segundo Turner (1974), não se situam nem aqui nem lá, estão em meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei. O rito não separa, integra. Iniciar o *clown* significa aprender a atuar artisticamente, integrar-se como um aprendiz de si mesmo na criação do *clown*.

Pretende-se demonstrar com toda a reflexão até aqui proferida que , na prática, quando falamos de iniciação de clown, falamos em iniciação artística.

É na iniciação artística que evoca-se no iniciado uma noção da comicidade física e psicológica de forma lúdica, provendo dessa forma o domínio do conhecimento clownesco por meio do uso de uma máscara como um veículo de transição. Durante o tempo em que o neófito vestir e transitar com a máscara vermelha, a mesma será o objeto de integração encantatória transicional em meio a atuação artística na cena em diferentes contextos.

8.3 A integração cômica

A comicidade é um atributo da corporalidade que emana como manifesto da quebra de regras, da transgressão do si mesmo, “desformando” o ser social e corporificando-se na arte como meio de proteção à expressão humana, a qual se perpetua como uma inata sabedoria cômica para que não se levem tão a sério todas as coisas da vida.

A comicidade permite que as regras não sejam seguidas, que o corpo social ria de si mesmo, não invalidando as regras e as normas, mas colocando-as em suspensão. A comicidade corpórea revela que o ser humano movimenta outros perfis de sua relação com o mundo. Mostra uma diversidade de condições e de oportunidades, desconsiderando a seriedade das relações, a rigidez de um corpo social, sendo necessário transgredir o limite do racional imposto, adquirido na vida, para brincar com a representação, deixar-se abandonar para poder fazer o jogo clownesco.

O *clown* é um corpo portador de uma aquisição artística que recupera os elementos perdidos dentro do processo social controlado, na busca de uma lógica pessoal para poder sentir, reagir e transgredir corporalmente, ficando na outra margem oposta aos padrões estabelecidos.

O sentimento sem o controle social torna-se uma fronteira entre o que foi esquecido e o que está realmente em qualquer ser humano, o que não se explica, mas sente-se, percebe-se pelas manifestações corporais. No entanto, dentro de um processo criativo secreto, que Jung (1991) considera como parte compreensiva de si mesmo, do eu, do indivíduo. Por mais que um processo de controle esteja agindo, existem complexidades atuando em contrapartida. Não é um sentimento olhado, mas um sentimento trespassado no espectador, aquele que transforma o sentido da relação, um sentimento antigo de amor entre os seres humanos, que mostra uma inter-relação entre os seres. É por isso que denominamos o *clown* artista da relação.

Isso traz sempre a recordação da presença do humano em nós, *clowns*, quando reconhecemos o humano no outro público.

Apresentando-nos no cotidiano, num espetáculo de forma artística, somos os mesmos seres humanos culturais primordiais e precisamos comunicar, mostrar e expressar o que queremos dizer para o mundo somente em aparição pública. O *clown* é uma arte dependente que só acontece com o outro e manifesta-se como quebra do gelo entre as pessoas, pois, quando se mostra no sentido literal do espetáculo, depende, de corpo inteiro, do corpo inteiro do outro, realizando o fenômeno mítico da empatia entre os corpos humanos por meio da situação humana cômica estabelecida na relação.

A comicidade está presente na corporeidade a partir de elementos contidos na nossa psique e na relação com o mundo, como uma forma de se relacionar com o mundo, transgredindo a séria lógica social estabelecida.

No *clown*, quando colocamos a máscara, retornamos as formas primitivas de ser, fazendo uma volta ao passado, à nossa mitologia cômica pessoal, à comicidade mostrada nas falhas humanas, como um espetáculo artístico de transgressão, como arte de viver.

O processo criativo na iniciação de *clown* retoma o caminho para um processo interior a ser desenvolvido nos iniciados, começando pelo entendimento de nossa constituição arcaica primordial. Para isso, reportamo-nos ao estudo do mito como tentativa de compreensão da manifestação clownesca em nossa vida, da figura do *clown*, e à manifestação atual de um renascimento de *clowns* no mundo inteiro e às trocas de conhecimento possíveis entre iniciantes, iniciador e espectador, formando uma relação triangular, a qual mantém viva a manifestação dessa figura como cúmplice e permissor da perpetuação do mito clownesco desenvolvido neste estudo.

O *clown* revela-nos, através dos tempos, uma função integradora dos seres humanos com os seres humanos. Ele está em todas as épocas e em todos os palcos, sendo contado pela história da comicidade humana por meio de imagens, vozes, figuras, sons, personagens e situações cômicas.

O caráter cômico da humanidade é representado por tipos em processo, desde os primórdios relativos à questão da essência burlesca do humano para o próprio humano numa força poderosa de criação. A evolução da humanidade, até a sua estrutura psíquica própria pode mostrar-nos que o inconsciente contém as

obscuras fontes do instinto e da intuição criativa. Conforme as palavras de Jung (1993), a imagem do homem, como sempre, foi, desde tempos imemoriais, além daquelas forças da mera racionalidade, a de despertar, para uma ação vital, aquelas forças criativas que sempre conseguem levar o homem a novos desdobramentos, novas formas e novos horizontes. Por isso, é e sempre foi necessário o emprego de artifícios para trazer à luz do dia a salutar colaboração das forças inconscientes.

8.3.1 O anseio criativo

O ser humano raramente compreende apenas com a cabeça, menos ainda se for primitivo. O mito, disse Jung (1984), graças à sua luminosidade, tem um efeito direto sobre o inconsciente, quer a consciência o compreenda, quer não.

As colocações junguianas permitem-nos o entendimento dessas questões levantadas em relação ao processo da criação artística. Jung (1991, p. 61) não está dizendo nada novo quando se refere ao outro gênero de obras de arte que saem, por assim dizer, do pensamento do autor, vindo à luz prontas e completas, inteiramente armadas, como Pallas Athena, que nasceu da cabeça de Zeus. Essas obras praticamente se impõem ao autor; sua mão é, de certo modo, assumida, sua pena escreve coisas que sua própria mente vê com espanto.

Uma das coisas mais importantes que vejo na interlocução com Jung é que ele nos aproxima da essência da obra de arte. A obra traz em si a sua própria forma: tudo aquilo que ele não gostaria de acrescentar lhe será recusado e tudo aquilo que ele gostaria de aceitar lhe será imposto. Enquanto seu consciente está perplexo e vazio diante do fenômeno, ele é inundado por uma torrente de pensamento e imagens que jamais pensou em criar e que sua própria vontade jamais quis trazer à tona.

As palavras mais profundas e importantes, em meu ponto de vista, para o processo de criação estão traduzidas nas palavras de Jung. Quando me propus fazer um trabalho sem pressupostos, lancei-me às profundezas e deixei um impulso criador movimentar o processo. O processo, nessa pesquisa, foi permeado pelos anseios criativos, inerentes a minha pessoa, plantados em território fértil. Vejo-me colhendo agora a teorização da práxis (WUO, 2004).

Voltando ao assunto anterior, o processo criativo toma conta, mesmo contra a vontade. Há de se reconhecer que, nisso tudo, sempre o seu “si mesmo” fala, que a sua natureza mais íntima se revela por si mesma, anunciando

abertamente aquilo que ele nunca teria coragem de falar. Ele apenas pode seguir esse impulso, aparentemente estranho; sentir que a sua obra é maior do que ele e exerce um domínio tal que ele nada lhe pode impor.

O anseio criativo, do qual Jung (1991) fala, vive e cresce dentro do homem como uma árvore no solo do qual extrai seu alimento. Por conseguinte, faríamos bem em considerar o processo criativo como uma essência viva implantada na alma do homem. Jung (1993, p. 31) disse: “Temos que ouvir a voz da natureza que nos fala do fundo do inconsciente.” O caráter projetivo do inconsciente possui propriedades valiosas, mas, algumas vezes, não percebidas através de análises dos obscuros e inexplicáveis sentimentos que conferem, como diz Jung (1993,p.31), uma incompreensível magia a certos lugares, certas nuances da natureza, certas obras de arte, certos pensamentos e certas pessoas. Ainda de acordo com Jung (1993,p.32), a fantasia criativa nada tem a ver com essa história, mas somente com aquela história remotíssima e natural que vem sendo transmitida de modo vivo desde tempos imemoriais, isto é, a história da estrutura do cérebro, que nos ajuda a refletir com a frase seguinte do autor:

A estrutura conta uma história, que é a história da humanidade: o mito interminável da morte e do renascimento e da multiplicidade de figuras que estão envolvidas neste mistério. (p.15)

O inconsciente é, para o pensador, o que revela sua presença viva apenas na fantasia criativa, sendo denominado de inconsciente suprapessoal, vivendo, segundo o autor, no indivíduo criativo e manifestando-se na visão do artista, na inspiração do pensador, na experiência interior da pessoa religiosa. Eliade (1996) expõe que o inconsciente é muito mais poético, filosófico e mítico que a vida consciente. Porém, nem sempre é necessário conhecer a mitologia para conhecer os grandes temas míticos. Os psicólogos sabem muito bem que descobrem as mais belas mitologias nos “devaneios” ou nos sonhos de seus pacientes. Também nos diz que o inconsciente é o lugar onde moram os deuses, deusas, heróis, fadas, onde, aliás, os “monstros do inconsciente também são mitológicos, uma vez que continuam a preencher as mesmas funções que tiveram em todas as mitologias”, ajudando o homem a se libertar e aperfeiçoar sua iniciação (ELIADE, 1996, p. 10).

Partindo dessa exposição teórica, acredita-se que o *clown* também possua sua morada no inconsciente, embora a imagem que nos venha à mente

quando falamos em *clown* seja aquela com a qual relacionamos a figura do trapalhão, do engraçado. Até mesmo uma situação confusa, num sentido negativo ou positivo, nomeamos como palhaçada ou, para a nomenclatura do *clown*, *clownice*. Mas o *clown*, mais do que imagem, faz parte do imaginário humano. Tratamos o assunto de forma a, nesse estudo, estar observando e relacionando tal significado simbólico presente na humanidade. A humanidade acredita no *clown* como em outras figuras importantes e representativas do imaginário: fadas, bruxas e outros seres encantados. No entanto, *clown* é uma figura mítica, que sempre esteve presente na humanidade e está relacionada a uma mitologia pessoal, como coloca Pucetti⁶⁹:

É mítico porque o clown tem o poder de mexer com o que está lá enterrado. Ele mexe com as pessoas de uma maneira que acaba provocando-as... É também uma coisa muito antiga que, de certa maneira, está na gente. Hoje, não temos mais isso, mas os índios têm o xamã, figura que nós não inventamos. Isso vem de longe, vem da pré-história, parece que sempre houve. Perdemos algumas raízes, perdemos no sentido de que está aqui, escondido mesmo, adormecido. Sue Morison fala isso. Não uso esses termos no meu trabalho, mas acho interessante como ela fala, que clown pode ser a construção ou a descoberta de uma mitologia pessoal. É interessante porque isso vai depois fazer contato com a mitologia pessoal desse universo que o clown traz; ele vai fazer as pessoas entrarem em contato com o delas, o público com o seu próprio promovendo uma integração mítica ancestral.

O inconsciente suprapessoal, como nos diz Jung (1993), é uma estrutura cerebral generalizada, “é um espírito “onipresente” e “onisciente” que tudo precede. Jung (1993, p. 15) proferia: “Conhece o ser humano como ele sempre foi e não como neste exato momento. Conhece-o como mito, pois no mesmo conserva-se a sabedoria ancestral da humanidade”.

No nosso corpo-estrutura, habita o mito em sua essência. Se o mito está sempre a morrer e a renascer, o habitat do mito segue as mesmas regras para dar continuidade a um processo natural dentro de um universo inconsciente. Jung (1993) profere que a relação do inconsciente suprapessoal ou inconsciente coletivo vem a ser uma expansão do ser humano para além de si mesmo, uma morte de seu ser pessoal e um renascer para uma nova dimensão, segundo nos informa a literatura de certos mistérios antigos.

⁶⁹ Entrevista concedida em 2002.

Eliade (2000) investiga as sociedades em que o mito está – ou estava até há pouco tempo – “vivo”, no sentido de que ele fornece modelos de comportamento humano e, por isso mesmo, confere significado e valor à existência. O modo de investigar de Eliade (2000) é também compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais em questão, não apenas para explicar uma etapa na história do pensamento humano, mas também para o autor compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos. Creio que o interesse em tecer relações ao estudo do *clown* nesses termos é uma forma de entender, em nós mesmos, nossos antecedentes míticos e atualizar a questão em nós, como aprendizes de uma essência que se manifesta de forma mítica a ser processada pelos iniciados.

Eliade (2000) faz uma tentativa de definir o mito de forma pessoal e menos imperfeita:

O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada em perspectivas múltiplas e complementares, em que o mito conta uma história sagrada e relata um acontecimento que teve lugar e num tempo primordial, o tempo fabuloso dos “começos”.

Sempre na narração de uma criação, descreve-se como uma coisa foi produzida, como passou a existir; só se fala daquilo que realmente aconteceu, daquilo que se manifestou plenamente: as suas manifestações. As personagens mitológicas que, num tempo prestigioso dos primórdios, tiveram seus feitos. Os mitos revelam, para o autor, a sua atividade criadora e mostram a sacralidade (ou, simplesmente, a sobrenaturalidade das suas obras). Os mitos relatam não só a origem do mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também os acontecimentos primordiais em que o homem se transformou no que é hoje, mortal, sexuado, um ser social que vive sob regras e trabalha para viver. Enfim, o homem, tal como é hoje, é resultado direto de acontecimentos e é constituído por acontecimentos míticos. Assim aponta Eliade (2000, p. 19):

Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Por outras palavras, aprende-se não só como as coisas passaram a existir, mas também onde as encontrar e como fazê-las ressurgir quando elas desaparecem.

A intenção de aprender com o mito e de buscar sua origem é poder entender como ensinar ao aprendiz que ele pode conhecer a origem do *clown* para obter um poder “mágico”, procurando guardar o segredo da criação e, assim, poder

dominá-la e multiplicá-la, como parte da essência secreta transmitida pelo conhecimento.

Campbell (1992) relata-nos que “o mito é o princípio da vida, a ordem eterna, a fórmula sagrada para a qual a vida flui quando esta projeta suas feições para fora do inconsciente”. No processo criativo, o olho do artista, nas palavras de Thomas Mann (in: CAMPBELL, 1992), tem um viés mítico sobre a vida. Por isso, precisamos abordar o mundo dos deuses e demônios – o carnaval de suas máscaras e o curioso jogo do “como se”, no qual o festival do mito vivo abole todas as leis do tempo, permitindo que os mortos voltem à vida e o “Era uma vez” torne-se o próprio presente como olho do artista, o seu processo criativo.

A relação que tentamos tecer ao buscar as origens da figura clownesca na mitologia vem como um princípio de compreender, neste estudo, que o aprendizado temático faz-nos enveredar por uma complexidade de conhecimentos em que o mito é uma forma de explicar os conteúdos subjetivos manifestados na pesquisa como forma de penetrar no processo de iniciação aos mistérios e aos segredos da mitologia clownesca pessoal, como um ser cósmico e universal que se corporifica na prática. Por isso, não se ensina com verbos, mas com os vários processos de criação da figura do *clown* no decorrer da vida, nas secretas cavernas interiores e nas montanhas reveladas, as quais são proporcionadas no curso de iniciação de *clown*. A prática revelou o conhecimento em forma de símbolos e seus significados estão sendo encontrados em meio às reflexões sobre o processo criativo.

8.3.2 O processo de individuação

A reflexão permeou o caminho do processo criativo do *clown* e seu aprendizado, tecendo um paralelo com o pensamento junguiano a respeito da relação do inconsciente e suas manifestações inerentes ao *clown* quanto à manifestação e à expressão de uma obra artística e integrante da personalidade do aprendiz como um processo de individuação.

Individuação é o termo que Jung usou para se referir ao processo que realizamos ao longo de nossa vida no sentido de nos tornarmos seres humanos mais completos. É o despertar para o ser total, que mostra como as características e as possibilidades humanas universais são combinadas em cada um de nós diferentemente, variando de indivíduo para indivíduo (JOHNSON, 1989a).

O caminho para nosso processo de individuação, *per definitionem*, é único e só pode ocorrer num só ser humano, que sempre tem uma forma única (FRANZ, 1984, p. 273).

Vamos, a seguir, tentar compreender em que sentido estamos nomeando de *clown* pessoal, o sujeito criado na pesquisa e como tal teorização poderá relacionar o processo criativo do *clown* ao conceito da sombra. Relacionando o arquétipo da sombra com a figura clownesca, podemos encontrar subitamente o espaço da relação com o outro, com o público, no sentido da projeção. Encontrando, no conceito da sombra, arquétipo do inconsciente pessoal a partir da figura do “trickster” para estabelecer tais relações com o *clown* pessoal, tendo a comicidade corpórea como elemento integrador da personalidade.

8.3.3 Sombra

O senhor acha que foi fácil para ele suportar o choque quando viu o rosto de sua própria sombra?... pessoalmente a escuridão está enterrada bem no fundo. Mas nós precisamos dela e de seu medo, caso contrário não sabemos o que é luz. (JUNG, 2001. p. 56-57).

A figura do “trickster”, tem seus princípios aliados a mitologia indiana, segundo Jung (2000). O autor em seu estudo sobre a figura tricksteriana tece uma analogia com a tradição europeia do carnaval na Roma medieval e sua inversão da ordem hierárquica social, a qual Jung (2000) anuncia se estender, até hoje em dia, as mesmas transgressões com aspectos tricksterianos às picardias promovidas no carnaval dos grêmios estudantis atuais. Na caracterização folclórica, a figura do diabo “logrado” e “bobo”, conforme Jung, é uma estranha combinação de motivos que estão ligados à simbologia alquímica, a qual Calvino (2001) representa como “espírito Mercúrio”, também o *principium individuationis*.

Towsen (1976) observa que a aberração mental atribuída a ambos, o louco e o “trickster”, é, muitas vezes, refletida, em certo aspecto, na sua atitude bizarra, na deformidade grotesca, o que os situa imediatamente à margem do restante de seus semelhantes. Muitos são loucos, de fato, anormais por natureza, mas a maioria dos anões, dos corcundas, dos bufões possuem a sua mentalidade bastante normal. Em muitas culturas, o espírito “trickster” é encarnado num animal – como a raposa dos contos tradicionais europeus ou o *clown*, astuto coioite dos índios da Califórnia.

As figuras “tricksterianas”, das quais Jung (2000) fala, tendem às travessuras astutas, em parte divertidas, em parte malignas (veneno), à sua mutabilidade, à sua dupla natureza animal-divina, à sua vulnerabilidade a todo tipo de tortura e à sua proximidade da figura de um salvador. Os traços “tricksterianos” de Mercúrio têm alguma relação, para Jung, com certas figuras folclóricas sobejamente conhecidas nos contos de fada: Dunga, o João Bobo e o palhaço, que são heróis negativos, conseguindo, pela estupidez, aquilo que os outros não conseguem com a maior habilidade.

As figuras míticas, segundo Jung (2000), correspondem a vivências anteriores, primitivas, tendo sido originariamente produzidas pelas últimas. Não é surpreendente que ocorram fenômenos no campo da parapsicologia, apresentando traços do “trickster”. Essas manifestações, na colocação de Jung, são reconhecidas como *poltergeist*, que acontecem sempre em todo tempo e lugar, principalmente onde há crianças e pré-adolescentes. As travessuras engraçadas ou maliciosas do espírito são conhecidas pelo baixo nível de inteligência, pela tolice notória de suas “comunicações”.

Esses traços mitológicos atingem até as mais elevadas esferas do desenvolvimento espiritual e religioso, segundo afirma o autor. A inversão do sem sentido para o pleno sentido mostra o que Jung (2000) chama de elevação compensatória do “trickster”, juntamente com o gradual em direção ao salvador e à humanização, na relação compensatória do “trickster” em direção ao “santo”.

Segundo Jung (2000) as festividades primitivas, como por exemplo as Saturnálias desencadeavam formas transgressoras, inversoras, religando traços de energias primitivas entre os membros da sociedade. As festas Saturnálias eram realizadas em homenagem a Saturno, o deus da Agricultura, um dos principais deuses do Panteon Romano. Os festejos se davam entre os dias 17 e 23 de dezembro à luz de velas e tochas, até o final do período mais escuro do ano e o nascimento do novo período de luz, ou o nascimento de Sol Invictus, 25 de dezembro, coincidindo com a entrada de sol no signo de Capricórnio (solstício de inverno). Provavelmente, as Saturnalias faziam parte da finalização dos trabalhos do campo realizado após a conclusão da semeadura para todas as famílias de camponeses, incluindo escravos domésticos.

O tempo festivo dedicado as Saturnálias seria para o descanso do trabalho cotidiano, celebradas com canto e dança. O nome Saturnalia (Latin Saturnalia) foi

uma das principais festas pagãs romana. A festa era celebrada com um sacrifício no Templo de Saturno, Fórum Romano, e um banquete público, seguido pela troca de presentes, celebração contínua, e uma atmosfera de carnaval que transgredia as regras sociais com a inversão de papéis sociais.

No decorrer do tempo essa festa com o prologamento do período da festa, também tem sua comemoração extensiva ao nascimento de Cristo de acordo com a Igreja Católica. Era o período festivo comemorado após o nascimento, tradição que Bakhtin (1987, p. 68) aponta como “riso de Natal”, com um repertório de danças e canções alegres de tipo carnavalesco sobre os mais leigos assuntos de rua, tendo influência da melodia bufa das ruas na partitura do hino religioso *Magnificat*.

Nas missas da igreja católica, segundo Jung (2000) como os papéis sociais eram invertíveis, crianças e adultos também invertiam a ordem, por meio de um concurso popular onde era escolhido um bispo das crianças no dia dos inocentes; assim instituído o bispo infantil, fazia-se uma visita ao arcebispo com “muita balbúrdia [o que] depois se degenerou com a festa dos loucos”, a qual dessacralizava o lugar com atos infames, com palavras sujas e com derramamento de sangue. A missa era participativa, as pessoas fantasiavam-se com máscaras grotescas, dançavam, faziam coros de canções indecentes, saltitando, queimando o couro dos sapatos “velhos” no sentido de libertar a Igreja de sua lógica voltada para uma herança antiga. Para Jung, os contos pitorescos, na alegria desenfreada do carnaval, em rituais de cura e magia, nas angústias e nas iluminações religiosas, o fantasma do “trickster” misturava-se às figuras ora inconfundíveis, ora vagas, na mitologia de todos os tempos e lugares, isto é, uma estrutura psíquica arquetípica antiquíssima. Jung (2000, p. 256) fala-nos sobre essas qualidades arcaicas ou a consciência primitiva, as quais têm uma autoimagem posicionada num nível anterior de desenvolvimento e continuam essa atividade psíquica através dos séculos e milênios.

Os níveis de consciência mais antigos que Jung (2000, p. 257) anuncia revelam que, se o mito fosse simplesmente um resíduo histórico, teríamos de indagar a razão pela qual não desapareceu há muito tempo.

No nosso nível cultural, ela é considerada por Jung como uma falha pessoal (“gafe, deslize”), sendo atribuída à personalidade consciente como um defeito. Jung atribui esses componentes de caráter à sombra. No carnaval, por exemplo, encontram-se remanescentes de uma sombra coletiva, pois existe uma

ação primitiva com traçado tricksteriano invertível de representação do ser humano durante as festividades carnavalescas preestabelecida em uma determinada sociedade, onde papéis e hierarquias tornam-se do avesso como forma de divertimento do grupo social .

O “trickster” é um ser originário “cósmico”, de natureza divino-animal, que Jung considera, por um lado, ser superior ao homem graças à sua qualidade sobre-humana e, por outro, inferior, devido à sua insensatez inconsciente, um misto do salvador, Deus, homem e *anima*, um teriomórfico e divino, característica principal que Jung diz ser da consciência.

A prevalência do louco na maioria das culturas humanas, escreve Towsen, (1976), tem um paralelo no mito universal do “trickster”. Embora frequentemente associada às lendas dos índios norte-americanos, a figura do “trickster” realiza um papel importante no folclore da maioria das sociedades. É uma criatura instintiva que, como o autêntico louco, é, muitas vezes, comparada a uma criança ou a um animal. Jung descreve a consciência do “trickster”, por exemplo, como “correspondendo à psique que mal deixou o nível animal.”⁷⁰

O “trickster”, segundo Jung (2000), continua a ser uma fonte de divertimento que se prolonga através das civilizações, sendo reconhecido nas figuras carnavalescas como um polichinelo e como um palhaço. Essa é a razão importante que Towsen (1976) nos coloca para que continue a manter sua função divertida.

Jung retratou isso como um “teatro simiesco em cujo palco nada dá certo e tudo é idiotice, não oferecendo a possibilidade de ocorrer algo inteligente ou, excepcionalmente, só no último momento.”

8.3.3.1 A sombra coletiva

O “trickster” é uma figura da sombra coletiva. Uma vez que a sombra individual é um componente nunca ausente da personalidade, a figura coletiva é gerada sempre de novo a partir dela. Nem sempre isso ocorre sob forma mitológica, mas, nos tempos mais recentes, e devido à depressão crescente dos mitologemas originários, ela é projetada sobre outros grupos sociais e outros povos.

⁷⁰ Tradução livre Ana Nuski. Aprendiz de *clown*. Portugal, 2003.

Quando o salvador se anuncia no final do mito do “trickster”, esse pressentimento ou esperança consoladora significa que uma calamidade ocorreu, ou seja, que foi reconhecida conscientemente. Esse desenvolvimento da consciência Jung (2000) menciona como o salvador, como um portador de luz ao caminho do processo de individuação.

8.3.3.2 O bobo de si mesmo

Quando Jung tece as colocações a respeito da busca de si mesmo, também nos coloca questões a respeito do arquétipo da sombra, das conexões do entendimento de nossas dimensões inconscientes com o consciente. Nós mesmos não nos damos conta do que nos acontece, porque não compreendemos, muitas vezes, o que nos conduz a uma determinada situação e, muito menos, como fomos salvos. É o mesmo que o bobo de Shakespeare dizia: “Um asno pode não saber quando a carroça puxa o cavalo? Upa, Jug! Eu te amo! Verdadeiramente aquele que olha o espelho da água, vê, em primeiro lugar, sua própria imagem”. Quem caminha em direção a si mesmo, corre o risco do encontro consigo mesmo. O espelho não lisonjeia, mostrando fielmente quem nele se olha, ou seja, aquela face que nunca mostramos ao mundo porque a encobrimos com a persona, máscara do ator. Mas o espelho é o bobo que está por trás da máscara e mostra a face verdadeira no diálogo entre o Bobo e o Rei Lear (SHAKESPEARE, 2000, p. 43):

Lear

Alguém me conhece aqui? Este não é Lear: Lear anda assim? Fala assim? Onde estão seus olhos? Sua vontade, suas percepções, tudo está apático. Estarei acordado? Não. Quem pode dizer quem eu sou?

Bobo

A sombra de Lear.

Foi o que Shakespeare fez: colocou o personagem do Bobo como interlocutor de Lear, aquele que lhe formulava perguntas para provocar a elaboração de respostas a fim de salvar o Rei. O bobo, para Johnson (2000, p. 54), é a figura-chave da história: ele alfineta constantemente o rei com a verdade, tentando romper a bolha da irrealdade. Para deflacionar a “pomposidade” usa de muito bom humor.

Podemos nos lembrar, também, do mito de Parsival⁷¹, o ingênuo, o bobo, o tolo que sacrifica sua vida pela compaixão em busca do Santo Graal (KELEMAN, 2001, p. 83) para salvar o Rei. Os bobos sempre estão em seus castelos para dar vida aos reis. O castelo do Santo Graal assemelha-se ao castelo do Rei Lear e ao castelo no rito de iniciação de nossa pesquisa⁷². É o lugar onde acontece a salvação do outro, que, em sua plenitude ingênua, espera atingir o “satori”, a iluminação, uma reconciliação consciente do interior com o exterior, outra vez, em harmoniosa totalidade (KELEMAN, 2001, p. 24).

Johnson (2000) elucida que pensamos num bobo como objeto de desprezo, mas, se prestamos mais atenção no nosso bobo interior, podemos poupar-nos de uma considerável quantidade de problemas. O bobo, para Johnson (2000), tem a permissão de exercer uma liberdade maior que a dos membros da corte. Ele pode brincar com praticamente qualquer coisa que queira porque todos sabem que, afinal de contas, ele é apenas um bobo. O bobo pode fazer gestos sem dignidade, dizer coisas desrespeitosas e até zombar do rei. Há um cantinho para a sabedoria de um bobo na vida interior de todos nós (JOHNSON, 2000, p. 54). O bobo assume o que faz, assumindo a sua sombra.

Conta Puccetti⁷³ que o mestre de Sue Morrison, Richard Puchenco, foi ao Canadá e entrou em contato com os índios que têm, na tradição dos nativos, o xamã. O xamã tem uma função cômica, engraçada, como um *clown*, que serve um pouco como espelho para a comunidade. Ele é talvez, como foi o bobo da corte, aquele que vai mostrar para as pessoas como elas estão ou como estão fazendo, reagindo e agindo em relação às coisas. Uma vez, o chefe começou a ficar muito autoritário na tribo. Ficava intrometido. Queria espezinhar os outros, fazendo ruindades. Então, o xamã, o *clown*, que era uma pessoa sagrada na tribo, ficava andando atrás do chefe, catando estrume e jogando nele, ridicularizando-o. As pessoas riam do chefe e, daí a pouco, o próprio chefe percebeu que estava com a “bola” alta demais e que devia se colocar no seu devido lugar. É isso o que o *clown* faz: as pessoas riem do palhaço que está fazendo algo, ou se emocionam, ou se assustam, ou se “tocam”. Isso acontece porque elas se identificam, elas se

⁷¹ O rei do Graal, o Fisher King, foi ferido. Como resultado desse ferimento, uma maldição foi lançada sobre a terra. Profetizara um bobo da corte que a ferida só cicatrizaria se chegasse à corte um tolo absolutamente ingênuo para solucionar o problema.

⁷² No exercício da subida da montanha e da entrada no castelo do Capítulo 6.

⁷³ Entrevista concedida em 2002.

reconhecem naquilo e, por ser um igual, nivelam-se, conforme disse Puccetti, libertando todo o lado ruim da história que, por fim, acaba em risos. E é esse modo de libertar o mal por meio do riso que se faz presente nas situações humanas como alarme que toca no momento mais crucial. A preservação da natureza cômica é a carta na manga da humanidade para se libertar das opressões silenciosas que operam no cotidiano pessoal de um ser, a diversão é propiciada pela inversão, em que o uso da máscara do palhaço por exemplo, permeada pela sua bobice é uma forma impune de se integrar com a sombra coletiva da plateia.

Os mimos, os bobos e os palhaços possuem uma sabedoria atemporal e à vontade em qualquer lugar do mundo. Demônio ou bobo, o artista mascarado podia estar seguro de sua impunidade para todo o sempre. No entanto, a liberdade dos bufões é a única que a humanidade tem preservado da pré-História até hoje (BERTHOLD, 2000, p. 248).

Dizem que um bobo torna-se sábio quando conquista a liberdade de ser um bobo. Um bobo pode saber de muitas coisas e continuar sendo um bobo, mas torna-se sábio quando tem a humildade de se aceitar tal como é (JOHNSON, 2000, p. 55). Um bobo é sempre bobo de si mesmo, acredito que a grande prova de coragem do ser *clown* é assumir as bobagens em si mesmo, é ser fraco para o outro que vê, mas forte para aquele que é.

8.3.3.3 Prova de coragem

Esta é a primeira prova de coragem no caminho interior: a busca da sombra, do lado escuro, uma prova que basta para afugentar a maioria, pois o encontro consigo mesmo pertence às coisas desagradáveis que evitamos, enquanto pudermos projetar o negativo à nossa volta. Se formos capazes de ver nossa própria sombra e suportá-la, sabendo que existe, só teremos resolvido uma pequena parte do problema. Teremos, pelo menos, trazido à tona o inconsciente pessoal. No processo de iniciação dentro do curso de *clown*, simbolizamos esse momento quando entramos na “Caverna da Desforma”⁷⁴. Encontramos a “desforma” quando penetramos no nosso inconsciente e mais nada se pede a não ser que vivamos o momento, deixando que a escuridão nos ensine o caminho de nos intermediarmos com a sombra.

⁷⁴ Capítulo 7.

Assim, processamos a “desforma” do corpo físico e psíquico para formar o corpo de sabedoria boba, o qual vai habitar a vida do *clown* na nossa relação com o mundo de uma maneira artística.

Lembro-me de um momento em aula com Burnier⁷⁵ em que o mesmo apagou a luz da sala e disse que procurássemos observar o mundo escuro e à noite. Isso instigou novas imagens, novas sensações, outras formas de olhar para os processos de criação. Lembro-me de sentir um desconforto naquele momento. Parecia que penetrávamos em outra dimensão ou mesmo numa caverna coberta de sombras e de escuridão, mas a sua voz dizia que refletíssemos sobre essa alteração sob o efeito da escuridão para a luz. Esse momento despertou outros sentimentos em relação à perspectiva de olhar o que não havia sido observado dessa forma e pudemos trabalhar dentro desta perspectiva: luz e falta de luz. No exercício da “Caverna da Desforma”⁷⁶, na qual penetramos no curso de iniciação de *clown*, também há a sombra como meio para o aprendizado. Sombra, num sentido figurado, pode ser uma pessoa ou coisa que perdeu seu antigo brilho, importância, poder e percebemos isso como parte das situações humanas. Quando uma pessoa está apagada, pode ser sinal de um aprofundamento em si. Existem momentos de profundas trevas, e, quando nos acostumamos com elas, nossos olhos conseguem enxergar a sombra, a qual é portal de passagem à luz.

8.3.3.4 Cavernas de nosso ser

Os iniciados em *clown* descobrem, no ventre de uma terra desconhecida, no silêncio da “desforma”, a possibilidade da constituição de uma corporeidade primitiva burlesca. O *clown* é uma constituição primária de nossos entendimentos, que tem, na lógica do conhecimento, relação com o desentendimento do mundo social para a descoberta do mundo pessoal, desentendendo tudo para que a “desforma” da arte da sombra se manifeste. Mergulhando na escuridão do fundo do mar, como dizia Lecoq, somos como mergulhadores das cavernas escuras, que Jung (1984, p. 13) considera como cavernas que simbolizam a natureza da psique, o inconsciente; penetramos, assim, na sombra.

No pensamento junguiano, a sombra, porém, é uma parte viva da personalidade e, por isso quer, comparecer de alguma forma. Não é possível

⁷⁵ Aula na disciplina de Mímica no Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, em 1992.

⁷⁶ Capítulo 6.

anunciá-la, argumentando, ou torná-la inofensiva por meio da racionalização. Esse problema é extremamente difícil, pois não desafia apenas o homem total, mas também o adverte acerca do seu desamparo e impotência: “Às naturezas fortes – ou deveríamos chamá-las fracas? – tal alusão não é agradável”, como diria Jung (2000). No entanto, poderemos encontrá-las nas mais diferenciadas representações simbólicas de tipos fortes e heroicos ou de tipos que encaram o fracasso como meio para sobreviver e enfrentar a vida, como os palhaços.

O *clown* é o avesso do herói, é o fracassado ou o herói negativo, alguém com pretensões além do que pode realizar na concepção de Campbell (1990):

Inventar o mundo heroico, além do bem e do mal, é cortar o nó górdio em quem vem desatá-lo. No entanto, mais cedo ou mais tarde, as contas terão que ser acertadas.

Temos, porém, de reconhecer: há problemas simplesmente insolúveis por nossos próprios meios. Admiti-lo tem a vantagem de tornar-nos verdadeiramente honestos e autênticos. Poderia dizer que praticamos com o *clown* a descoberta de um aspecto da sombra pessoal, mas não quero dizer que seja só isso, porque ele é uma expressão artística, embora possamos relacionar o *clown* à sombra só num aspecto da passagem, do processo de criação. A sombra envolve a pessoa do *clown* com seu manto, já o está descobrindo para a luz. Estar descoberto revela uma parte da integração consigo mesmo. O aprendiz criou possibilidades artísticas na procura. Portanto, a procura do *clown* não para por aí: ela é procura eterna de um processo criativo que envolve o arquétipo sombra, porque das sombras sempre surgirão outras sombras. Mas, a partir do momento em que estamos e somos o nosso próprio *clown*, ele não é só a sombra, mas o complemento do que somos, como luz, contextos complementares. Para se ver a sombra, precisamos da luz.

Nessa passagem, o *clown* ri das suas próprias sombras, rindo de si mesmo, dos seus fracassos e das suas projeções. Aceita sua condição humana de ser um aprendiz que não se esconde, posiciona-se na luz e representa sua própria sombra, assim, revelando-se.

Então, o *clown* está para a sombra assim como a sombra está para o inconsciente coletivo⁷⁷ da plateia. Para Jung (2000), a sombra é o centro do

⁷⁷ Segundo o conceito de psicologia analítica criado pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, é a camada mais profunda da psique. Ele é constituído pelos materiais que foram herdados,

Inconsciente pessoal, o núcleo do material que foi reprimido da consciência. A sombra inclui aquelas tendências, desejos, memórias e experiências que são rejeitadas pelo indivíduo como incompatíveis com a persona e contrárias aos padrões e ideais sociais, o que consideramos inferior em nossa personalidade, também aquilo que negligenciamos e nunca desenvolvemos em nós mesmos.

De tempos em tempos, ele aparece com mais força. É o momento em que uma centelha do ser humano precisa religá-lo com o universo cômico. O encontro com esse lado recôndito de si mesmo significa o encontro com a própria sombra. A sombra de si mesmo é a sombra de todos, do coletivo. Por isso, ela nunca morre, permanece no tempo e no espaço como manifestação de cada época, como necessidade de a evolução da psique firmar-se. A formação da psique é a complexidade da humanidade.

A sombra é, no entanto, um encontro, um portal estreito, cuja dolorosa exiguidade não poupa a quem desce ao poço profundo, à escuridão das cavernas, à ausência de luz no fundo do mar. Para baixar às profundezas, é preciso conhecer-se a si próprio, confrontando-se, pois aquele que se confronta (consigo mesmo, i.e., com seu inconsciente) é aquele que quer aprender. O confronto com a sombra, segundo Jung, é obra do aprendiz.

Fellini (1985) fala-nos, também, que o *clown* é a sombra. Ele é o rebelde a contestar a ordem superior que há em cada um de nós. O *clown* encarna os traços da criatura fantástica, que exprime o lado irracional do homem, a parte do instinto. É uma caricatura do homem como animal e criança, como enganado e enganador. É um espelho em que o homem se reflete de maneira grotesca, deformada, e vê a sua imagem torpe. O *clown* sempre existirá, pois está fora de cogitação indagar se a sombra morreu, se a sombra morre. Fellini (1985) explica que, para que ela morra, “o sol tem que estar a pique na cabeça”. A sombra desaparece e o homem, inteiramente iluminado, perde seus lados caricaturescos, grotescos, disformes.

Diante duma criatura tão realizada, o *clown*, entendido no aspecto disforme, perderá a razão de existir. O *clown*, é evidente, não teria sumido, apenas

e é nele que residem os traços funcionais, tais como imagens virtuais, que seriam comuns a todos os seres humanos. O inconsciente coletivo também tem sido compreendido como um arcabouço de arquétipos cujas influências se expandem para além da psique humana. [...] Jung chamou a atenção para o fato de que o inconsciente coletivo retém informações arquetípicas e impessoais, e seus conteúdos podem se manifestar nos indivíduos da mesma forma que também migraram dos indivíduos ao longo do processo de desenvolvimento da vida.(JUNG,2000)

sido assimilado como a sombra. Noutras palavras, o irracional, o infantil, o instintivo já seriam vistos com o olhar deformador que os torna informes.

A arte da exposição ridícula de si próprio é a arte do *clown*. A grande arte das manifestações humanas de sombra e luz observa, no olhar do *clown*, um algo a mais: para intermediar a sombra, é necessário conectar-se com o aspecto corajoso e expor a si mesmo como um mal-entendido. Essa coragem sobrepuja um olhar técnico, teórico, corporal, eleva-se a outros níveis da consciência, sobrepujando aspectos escondidos no inconsciente.

O *clown*, também, representa o nosso mal-entendido no inconsciente transformado em obra de arte pública para se rir, que é consciente. Representa a humanidade numa dança cômica do corpo e de seus emblemas e símbolos carnavalescos, as mascaradas, os sátiros seguidores de Dioniso, o divertimento, os bufos e burlescos bens cômicos, patrimônios da humanidade.

Contrariando a seriedade, a sisudez, a austeridade, a gravidade, a circunspeção, damos passagem, por meio de um rito, à mitologia cômica brincante das profundezas das coisas arcaicas insignificantes, permanecendo no tempo a se perder de rir como horas sombrias para alguns, e, para outros, a persona não social, junção de animus e *anima*. Mas o rito desmembrado pela passagem do *clown* no mundo é uma técnica social para burlar situações difíceis da vida, é o jogo cênico com o público, que é o princípio da aprendizagem da arte do *clown*. O *clown* destrói o monstro do egoísmo projetado em público por meio da relação artística. Destruir monstros é destruir coisas sombrias dentro de nós, disse Campbell (1990).

O *clown* lembra a imagem do nosso planeta, metade sombra e metade luz; nesse meio ocorre o fenômeno da criação de vida no mundo. A metade sombra faz-se necessária para a outra tornar-se luz. A sombra é a “desforma”. O *clown* é a manifestação da luz. O mito introduz a luz solar no mundo, estimula a tomada e a consciência, a plenitude da sua força, lá no fundo do ser (1990).

Gestação, sombra à luz. Com a sombra, fez-se a voz sem forma que, no rosto do outro, fala, “ilumina”, expressão de uma arte de lembrar os nossos aspectos primitivos religados junto ao espectador no espaço em que os *clowns* estão sempre de volta para resgatar a transgressão e a desobediência necessárias. Acredito que o processo criativo do *clown*, a iniciação, o processo de morte e o renascimento e a gestação por que passamos neste trabalho pode torná-los integrados, tornando habitado o cômodo sombrio de nossa morada humana. Na concepção junguiana, a

figura do *clown* é a sombra; porém, neste estudo, acrescento e relaciono a descoberta por um outro lado, que, neste processo de criação do *clown*, fez deixar de ser sombra para ser luz, que é quando um *clown* cria vida.

O *clown* pessoal torna-se luz. Quando o *clown* se manifesta vivo e iniciado, é descoberto na presença da luz. Quando a luz se “desforma” e expressa a face do mundo, de mais um humano que foi em busca de se individualizar, a representação sombra no rito de passagem é um canal de acesso à revelação de um novo ser, o *clown*. Ele se torna uma expressão projetada no espetáculo humano cômico mundial, obra artística única e pessoal. O *clown* torna-se para Machado⁷⁸, um novo companheiro eterno da sua jornada: “A descoberta da sombra como possibilidade de luz para mim e para as pessoas que passarem em minha vida.”

O “trickster” quer expressar-se por necessidade e por vocação. *Clown* é uma técnica, vocação e uma necessidade humana de uma forma boba e louca de atuação. Exemplos similares de cerimônias clownescas existiram, sem dúvida, em tempos pré-históricos, já que o *clown* aparece, de uma forma ou de outra, em todas as culturas. O *clown* não foi inventado por uma única pessoa e tampouco é um produto exclusivo da civilização ocidental. Ele tem sido perpetuamente redescoberto pela sociedade porque – como louco, bobo e “trickster” – satisfaz necessidades humanas. Historicamente, a figura do *clown* inclui muito mais do que o fato engraçado e a cara maquiada: representa uma visão do mundo a que ambas as culturas, a intelectual e a chamada primitiva, voltaram, ao sentido do humor, tão significativo tanto para crianças como para adultos, e uma forma dinâmica de atuar baseada numa técnica surpreendente e numa inspirada improvisação (TOWSEN, 1976).

Se a figura do “trickster” está associada à loucura, espertesa, transgressão, como afirmam alguns autores, ele é um complemento do clown na medida em que não é bobo, ele é o esperto, os dois juntos, essa noção ou ideia do clown compor aspectos paralelos a energia primitiva do trickster, compõem nesse ponto da iniciação proposta no trabalho aqui referenciado como Aprendiz de clown, também na sua concepção de dualidade, justamente a dupla o branco e o augusto (dupla clássica circense e teatral que atua com papéis opostos na relação de poder, o branco é o mandão e o augusto é o que recebe as ordens), onde um aspecto

⁷⁸ Aprendiz de *clown*, 2001.

complementa o outro. Embora, existam aspectos duais na existência humana, tanto o de ser o bobo como o de ser o esperto, na processo iniciático dissertado ao longo dessa pesquisa, os mesmos apresentam-se como complementares e integradores. Entende-se que a integração da sombra se associe a um ato de coragem porque a figura do *clown*, nesse processo, pode levar os iniciantes a perceberem-se em posições opostas, mas complementares. O iniciado pode exercer o papel de branco e augusto em diferentes momentos circunstanciais da aprendizagem.

O neófito palhaço é um bobo ou um esperto, é aquele que faz as bobagens, as picardias, sabendo que as faz com certo teor de encorajamento, de aceitação das suas idiotices, no aspecto de uma integração pessoal, no individualizar-se, que significa integrar o *clown* na experiência de vida como um aliado corajoso, superando o incomodo social pelo que passamos aos sermos inadequados perante uma sociedade. Pois, o aspeto inadequado revelado para a pessoa, pode encorajá-la a enfrentar a sombra (a qualidade de inadequação, desajuste), nesses termos, a que se vivenciar a esperteza do trickster, para assim encarar-se a si mesmo como um *clown*. Nesse sentido a dualidade palhacesca e tricksteriana formam uma unidade integradora e individual.

O trabalho e o processo de formação e desformação, revelou um momento de se encontrar, de se ver, de se descobrir, de se revelar e de se libertar da lógica social vigente durante a iniciação no momento em que a máscara de *clown* pode ser denominada como a “máscara da coragem”, a qual vestida, protege, revela e incomoda .

O *clown* tem um papel importante na sociedade, que é ao mesmo tempo interessante e incômodo. Assim no processo de iniciação existe algo interessante e incômodo que precisa ser despertado no neófito. É necessário despertar no neófito os incômodos que o torna inadequado no meio social, assim desperta-se o mais primitivo , o mais odioso, o mais antipático, o mais risível, o mais ridículo de si mesmo. Porque o que não aceitamos em nós mesmos são aspectos importantes para poder trabalhar os aspectos paralelos do outro e, para o outro poder trabalhar aspectos paralelos em si, graças ao clown esses pontos incomodantes são revelados ludicamente.

Assim a iniciação artística clownesca, evidencia uma meio paralelo para revelar os incômodos propiciados por uma sociedade controladora, punidora, preconceituosa. Na medida em que a sociedade é tão preconceituosa, tão punidora,

intolerante, “bulinesca”, promove bullying quase o tempo todo, é nessa medida que é preciso ajudar o ser humano a se desprender do incomodo, a se aceitar. Nesse sentido, aqui proposto, o que a máscara do clown propicia é desprender incômodos. No entanto, se o ser humano que vivencia o clownesco em si mesmo tiver se desprendido do seu incômodo, ele não vai mais sofrer tanto, assim dessa forma, não vamos acabar com o sofrimento, mas a ideia é de lograr coragem para amenizar o sofrimento.

Voltamos à imagem da iniciação, quando o aprendiz sai da caverna escura, passa pela floresta da “desforma”, sobe a montanha, integra-se com sua outra parte, entra no castelo, na arca e pega das mãos do guardião a pérola, chave para abrir a passagem para o mundo dos *clowns*, deixando para sempre a inscrição e o símbolo de morte e de renascimento, do esquecimento e da lembrança, da partida e do retorno às origens, um nariz vermelho como tatuagem, como corporificação da voz que nomeia o ato corajoso de se ver ridiculamente e se apresentar risível e expressivamente o artista que expõe a si mesmo sem se sentir incomodado o inadequado com isso, o palhaço iniciado nesse processo, prove um ato artístico de inversão e aceitação do ser humano, delineado em traço qualitativo desformador em *principium individuationis* do neófito em transito liminar ao território de criativo de passagem ao ineditismo autoral do clownesco .

Assim os aprendizes de clown após iniciados no princípio clownesco tecem comentários reflexivos sobre o processo em si e as relações com o mundo, consigo mesmo e com o outro, os quais propiciam fragmentos e recortes de recepção da vivência e da percepção do clown na sua relação com o mundo: *Os clowns de todo o mundo, em todos os tempos, têm a missão de lembrar aos outros que estão nas profundezas do coração, é o que vieram fazer no presente momento neste planeta. Devem lembrar que o clown é um mensageiro da verdade de cada um, que fala diretamente ao inconsciente, é a arte que fala sem palavras, com amor e respeito incondicional a todos os seres humanos. O clown traz a magia de volta para as pessoas, mostra que estamos vivos e que esse fato em si já é um milagre! O clown é tão necessário em todas as sociedades porque é um mago do amor. Transforma energia por onde passa, trazendo alegria e dúvidas, que são tão saudáveis para o crescimento de cada ser humano na busca de si mesmo (Viernes⁷⁹).*

Abram, agora, seus olhos bem devagar para que a luz não os ofusque.
Vou contar até 10...

⁷⁹ Aprendiz de *clown*, 2003.

O encontro com o próprio *clown* é um processo de criação, de individuação e da integração da sombra com a luz.

Que o processo ritual continue para cada participante do curso como uma recordação de uma experiência misteriosa e desconhecida que gerou a coragem para um aprendizado de si mesmo, transportando-se do desconhecido das sombras para a exposição na luz, colhendo das mãos de Mercúrio, o mestre da travessia, verdadeiras travessuras (Brenno, Aprendiz de *clown*, 2002).

9 Considerações Processológicas

Clown para esvaziar a mentira,
 Clown para descobrir que você olha
 Para tudo e tudo olha para você,
 Clown para aprender que nessa linda
 Dança de olhares já não existe mais
 Aquilo que vê e aquilo que é visto,
 Clown para se sentir junto com uma só coisa,
 Clown para arrasar com a relação palco plateia,
 Clown para revelar o tom da simplicidade,
 Clown para abraçar infinito,
 Clown para mostrar os olhos de Deus,
 Clown para apenas ser... (Aprendiz de Clown, 2004)

Você leitor, participou da narração de um processo ritual que é único e pessoal. Agora, é chegado o momento do seu retorno. Desvista sua máscara vermelha. Abra e ultrapasse a porta de seu coração e não jogue a chave fora. Poderá querer voltar a encontrar-se consigo mesmo, atravessando novamente este território ritual, tantas vezes quantas forem necessárias, de muitas outras “desformas”...

A fala dos participantes indicou conteúdos apreendidos durante o processo que revelam a desforma como exercício ou um estado livre, um estado de brincadeira, de desprendimento exemplificadas nas palavras do aprendiz Gusten, que foi iniciado em 2004: “Naquele momento me senti livre de qualquer compromisso com o mundo e comigo mesmo. Eu não precisava pensar o que fazer, eu fazia, brincava e descobria como é importante não possuir formas”. A iniciação clownesca começa mesmo a indicar possibilidades para um segundo momento de desenvolvimento técnico seguinte, a partir de uma investigação do que será necessário fazer com o estado original ou estado primitivo clownesco despertado em cada neófito.

É essa liberdade, acredito, que traz o germe do *clown* à tona. No entanto, esse tipo de observação do aprendiz e a minha observação daqueles corpos, criando novas maneiras de fazer um exercício, indicaram-me o que poderia ser a

base de meu trabalho: criar o *clown* a partir de um estado neutro. No geral, esse estado tem como objetivo encontrar uma maneira de proporcionar ao aluno um retorno a si mesmo, propondo coisas que ele nunca fez e como faria a partir daquele momento, uma brincadeira nunca antes brincada, inventar uma língua nunca antes falada, uma canção nunca antes cantada, recitar poesia nunca antes recitada. Esse é um momento de morrer para as formas de entendimento conhecidas pelo corpo pensante e deixar nascer a “desforma”.

No entanto, o desfazer, “desformar” o corpo atual vai criando, por meio do processo de iniciação, a penetração nos mistérios do próprio ser, atingindo a imaginação e a criatividade para recomençar, para trazer à vida, à luz um corpo novo num estado de encantamento. Descobrimos que, para a criatividade estar presente, é necessário um recomeço para a humanidade; nosso corpo precisa ser regenerado no sentido etimológico do termo: ser criado outra vez. O velho corpo terá de morrer se quiser preservar a vida de um novo. Temos de atravessar morte e ressurreição. É necessário nascer novamente. E é esse significado criativo que a “desforma” traz enquanto um processo de dissolução e de reconstrução de si mesmo para poder experimentar um corpo novo no corpo antigo; é o que vai tornar um corpo nunca antes corporificado “desformado”, em princípio individuado; e futuramente trazer à luz a inusitada corporeidade cômica, movimentação essa criada a partir do desprendimento do antigo corpo racional, permeado de regras e de normas, para o transporte do corpo “desformado” ao território ritual, à liminaridade, moradora temporária e suspensa de encantamento.

A “desforma” encaminha-nos ao fenômeno corporal cômico em criação, pois o fenômeno clownesco dá-se no imediato do aprendizado, na surpresa consigo mesmo, onde tudo se cria e tudo se perde, tudo se renova, tudo se transforma com a presença da novidade, sendo ensinado por meio da descoberta de uma lógica diferenciada, gerando um novo desafio: aprender com o inventado na hora, com o momento e com o improviso. Desde a sua gestação, seu nascimento e seu desenvolvimento, o *clown* estará enfrentando o inesperado e terá de estar pronto para o improviso. Quando vai a público, já desempenha esse papel dentro dessa outra lógica, a lógica criativa, sem formas prontas, “desforme”.

Em cada espetáculo, a obra do *clown* poderá estar aberta para as novidades que o público vai trazer, se houver permissão de ambas as partes, um novo jogo que, além de consigo mesmo, é jogado com o público. Em meu

espetáculo “Risos e lágrimas”⁸⁰, criado a partir de temas que foram desenvolvidos na prática diretamente com o público, eu tinha a ideia de fazer um número com uma corda e levava esse objeto para cena com a seguinte pergunta: como pular uma corda? Peço ajuda do público e cada pessoa vai ensinar do seu jeito, mas o *clown* precisa achar a sua forma pessoal. Então, descobri que, não sabendo pular corda dentro da convenção, o meu *clown* busca uma cadeira e pula a corda, dando um salto por cima da mesma. O *clown* pulou, mas do seu jeito, que foi encontrado durante a cena, “desformando” pateticamente o conhecimento pronto e acabado sobre o nosso entendimento de pular corda. Pergunto-lhe, agora, caro leitor: como você pularia uma corda?

Então, se a comicidade corporal é um caminho de exposição do lado patético, do ridículo, do fragilizado, o que leva as pessoas a escolherem expor esse estilo corporal? Isso tudo tem a ver com uma postura estética de expressão perante a vida? Não sabemos, pois, o que é *clown* antes de tomar contato com o inusitado.

O território da comicidade e do risível é inusitado. Essa descoberta do insólito risonho em si mesmo pode influenciar as pessoas a escolherem ser *clown*. Acredito que a escolha, o desejo de ser um *clown*, possa ser o primeiro passo para a iniciação em algo. Creio, porém, que o processo criativo e o aprendizado da comicidade corporal ou em corporalidade, ou o corpar clownesco, assunto abordado em apêndice, resultem do impulso criativo envolvido pelas situações humanas, sendo o *clown* uma expressão artística da própria comédia humana.

9.1 Dos cursos ministrados

Dos primeiros cursos ministrados por mim até os atuais, muita coisa mudou e adaptou-se à minha forma e à maneira como os aprendizes foram me ajudando a conduzir o processo, considerando a coautoria dos mesmos. O processo foi-se desenvolvendo ao ponto de tratar o elemento mágico e o encantamento como um princípio implícito à criação e ao aprendizado, o qual foi identificado – após o nascimento como *clown* – no discurso escrito e verbal dos iniciados participantes da pesquisa.

Aproximaram-se o processo desenvolvido pelos *clowns* e os conteúdos relacionados à formação de valores profissionais e pessoais. Formação é ato ou

⁸⁰ Espetáculo elaborado em 2003 .

efeito de constituir algo, criação, construção, constituição, conjunto de conhecimento ou habilidades específicas a um determinado campo de atividade prática ou intelectual. Há, na acepção da palavra, o radical *form-* como um elemento de composição, que vem do latim *forma*, dando origem à maneira como uma pessoa é criada, assim como “desforma” significa a desmodelagem de si mesmo. Então, “formar” é não modelar linearmente, mas uma ação processual que se leva ao si mesmo. Esse itinerário de “si mesmo” está para ser inventado, conquistado e criado.

As palavras dos depoimentos dos iniciados, em suas escolhas, auxiliaram o conhecimento e transformaram-se em base de formação implícita na prática, revelando conteúdos psicológicos, sociais e culturais. O processo criativo dos *clowns*, além do desenvolvimento de uma técnica, possibilitou a observação de parte do mundo das pessoas e da manifestação de suas próprias emoções: seus desejos, suas falhas, seus fracassos, suas conquistas. Enfim, as escolhas estão diretamente relacionadas ao impulso criativo e à aprendizagem de vida de cada um, no sentido do brincar, de criar e de reencontrar um tesouro adormecido dentro da memória criativa. É um processo de inventar a possibilidade de muitos *clowns* tornarem-se luz ao tornar o rosto do mundo risonho. A escolha está relacionada com o processo de criação até o momento em que os aprendizes iniciam-se como *clowns* – nem sempre chegando a continuar o trabalho. Porém, esse contato com o *clown* dá-se como uma passagem criativa e uma vivência apreendida. É um ensinamento que ficará guardado nas memórias dos relacionamentos, das lutas internas e externas, dos corpos sorridentes e chorosos, prazerosos, dos abraços, da determinação, da coragem de despir a si mesmo perante os outros companheiros de criação.

De tudo fica um pouco, conforme as palavras de Drummond. E de tudo ficou um pouco no meu caminho, cujos momentos mostram um turbilhão de relações daquele que busca o riso corpóreo nos espaços da solidão de si, tornando-se habitado pelo universo do espectador. Isso consolida uma grande lição apreendida. Desde já, de tudo que ficou, guardaram-se as relações humanas nas nossas saudades de um dia nos termos conhecido num meio tão prazeroso de descobrir-se, como há muito tempo não se fazia, criando livremente.

Esse processo desenvolvido com todos os aprendizes proporcionou-me o grande prazer de sentir o estado latente da criação do *clown* durante essas quase duas décadas de experiência preambular com os neófitos. Isso me aproximou da origem da vida clownesca, pois nos convidamos a explorar um mundo muito antigo

da tradição e da genealogia cômica perpassada pela humanidade – das cavernas aos castelos mais distantes onde moram as nossas surpresas, criações, encontros e sonhos.

A pesquisa em si é um processo de vida sem fim, uma história sem fim, que irá permear nossas ilusões. Assim como os *clowns* que se tornarão companheiros divertidos pelo resto de nossas vidas, guardados como um segredo sagrado e profano. Nas essências de criação dos corpos, os símbolos, as imagens, os sentimentos e as emoções ficarão presentes, na superfície e na profundidade, por meio de um processo ritual de viajantes sem fronteiras, na metamorfose do tempo.

Com relação aos aprendizes de *clown*, teço considerações pertinentes ao processo: nem todos os participantes conseguiram sentir e estar com seu estado de *clown* imediatamente ou a todo momento; alguns vivenciaram, mas não experimentaram a essência do ser em comicidade. Durante o curso, mas com muita persistência, ele foi-se processando e criando, despontando e aparecendo, ora num exercício, ora noutra, nas formas mais diferenciadas para cada um. Uns tinham muita dificuldade de expressar o *clown*, mas tinham muita facilidade de mostrar um personagem, representar papéis. Às vezes, isso se mostrava mais nítido nos participantes da área teatral do que nas pessoas que não tinham muito contato com a área. Mas sempre existiram momentos de reflexões particulares, que foram relevadas, no sentido de estimular um outro caminho. Porém, quando os mesmos se permitiam criar algo sem utilizar seus recursos profissionais implícitos, conseguiam compreender-se como participantes e “desformavam” o conhecimento implícito na carreira de ator. Como aprendizes, dominaram a técnica clownesca com maestria, gerando uma base de conhecimento auxiliar aos seus trabalhos de atores no contexto teatral ou aplicando, como *clowns*, o conhecimento em experimentos que requisitassem um embasamento cômico para brincar, para jogar, para encenar ou mesmo para quebrar a rigidez do cotidiano, ou, simplesmente, divertir-se.

O aprendiz, assumindo o seu *clown*, assume sua liberdade de atuar para processar descobertas, expor-se às fraquezas como um modo de aprender, de se libertar delas, desenvolvendo-as como uma arte.

Tenho plena convicção de que esta pesquisa seja uma homenagem ao renascimento de minha vida em meio à minha própria escuridão, aos meus anseios quando comecei a gestar as vidas dos *clowns* que vinham me pedir para nascer. Eu

me senti sendo a parteira de minha própria vida na possibilidade de gerar vida nos outros.

Por isso, confesso que o *clown* trouxe-me à luz, pois, no momento em que me sentia em carne viva na dor de perder-me sem vida, agarrei-me ao nariz do *clown* como quem se agarra a um salvador, ao Parsival. Aquele ser mítico que vem para desemaranhar o novelo do destino. Senti-me exposta à minha própria escolha e comecei a ouvir o chamado para buscar os *clowns* junto àqueles que desejavam esse encontro para brincar com suas próprias sombras.

Àqueles que não conseguiram encontrar o *clown* e ficaram ao pé da montanha, digo que são consequência do ater-se a outras escolhas em outras paragens da compreensão do processo. Alguns deles queriam *ser*, mas esqueceram o princípio que está em todas as coisas: *aprender a ser*. O *aprender a ser clown* é como aprender uma língua nova. Aprendemos de várias formas. A assimilação da essência clownesca é diferenciada para cada aprendiz. A língua do *clown* é, muitas vezes, complexa; cada pessoa tem a sua forma de compreendê-la e de reproduzi-la, pois é individual, assim como o impulso ao processo criativo.

Todavia, mesmo sendo individual a busca de cada *clown*, a pesquisa possibilitou a unificação de uma língua em comum, o encontro com várias áreas do conhecimento, criando uma nação de conhecimento, como o mestre Lecoq ensinou. O importante foi a abstração das lógicas sociais. Algumas pessoas têm essa predisposição e conseguem se abstrair da lógica social preestabelecida rumo à lógica do *clown* com alguma facilidade. Para outras, não é assim, mas, como leciono, é questão do processo, que é único e exclusivo, um aprendizado constante em cada pessoa.

A teorização sobre o *clown* realizada por Burnier assemelha-se à mesma linha poética inserida no discurso reflexivo e pedagógico de Jacques Lecoq, embora com procedimentos paralelos, pedagogicamente similares com teores particulares e complementares. Percebemos que aquilo que falamos e pensamos nessa tese está implícito no discurso corporal dos neófitos, não havendo a separação entre o conhecimento teórico-prático e o ensinamento que compreende uma ligação com a perpetuação da linhagem clownesca e das suas manifestações. As diferentes linhas de representação ao redor do mundo possibilitaram a elaboração dessa variedade de estilos em torno do assunto, como um eterno retorno aos recursos clownescos

que se movimentam entre situações divertidas nas relações humanas, entrecruzando-se pelas diversas áreas do conhecimento.

Para o teatro, a contribuição da técnica de *clown* não deve ser apenas físico-mecânica, mas humana, em vida, ou seja: algo que lhe permita estabelecer um elo comunicativo entre o humano em sua pessoa e o que seu corpo é e faz. Isso só existe, acredito, na medida em que abre caminho para um universo eminentemente humano e vivo, tanto para o ator quanto para o espectador

A pergunta inicial “como é possível?” está sendo respondida com a minha maneira particular de iniciar os *clowns* com as pessoas e com a pedagogia da criatividade de Lecoq, que me ensinou a buscar a criação de uma proposta inédita, tendo o processo ritual de iniciação e de passagem como ensinamento e aprendizagem da técnica ao território da comicidade.

O processo de teorização do mesmo confirmou algumas constatações e reflexões dos mestres Lecoq e Burnier, as quais me proporcionaram uma maneira particular de acrescentar e contribuir tecnicamente com outros profissionais que desenvolvem a formação de *clowns*.

A criatividade, implícita na pedagogia de Lecoq, demonstra uma atitude de prover a pesquisa uma forma inusitada de observar o palharesco em diferentes situações e contextos, já que não existem palhaços iguais e nem formas de inicia-los de forma parecida, mas sim uma forma pessoal de se apropriar do conhecimento para criar estratégias estruturas de atuação. Assim sempre me pauto como uma pesquisadora interessado no assunto sentetizando as palavras do mestre Puccetti⁸¹ em uma das primeiras orientações para me ajudar a elaborar um projeto de atuação no hospital e para um primeiro curso de clown que realizei sozinha: “ Crie e se aproprie”... “Você tem que se apropriar de uma cena e de seu trabalho como se apropria de sua vida”. Tais palavras fizeram-me mergulhar de diferentes maneiras na pesquisa, na vida profissional e pessoal para que obtivesse a noção das diferentes profundidades correntes do conhecimento.

Colocando a cabeça para fora da correnteza, percebo que as mesmas influências remeteram-me a “desformar” o meu conhecimento, abalando as minhas estruturas a fim de conhecer e ensinar, no curso de aprendiz de *clown*, um conhecimento de si mesmo dentro da sua capacidade cômica para, depois, buscar o

⁸¹ Orientação a criação do projeto Clown Visitador no ano de 1992 e na elaboração do curso de clown ministrado na UFSM no ano de 1997.

clown como uma técnica de representação. Na proposta de Lecoq de encontrar o próprio *clown*, o verbo “encontrar” quer dizer “deparar com”, “ficar frente a frente”. Difere-se, portanto, da minha proposta – a busca como ato ou efeito de buscar em que, na acepção da palavra, existe um esforço no sentido de achar ou descobrir algo, investigação ou pesquisa minuciosa de uma sabedoria cômica no corpo. Sendo a proposta de Lecoq um meio de ensinar um teatro criativo relacionado ao termo poético no sentido da virtude de fazer, de criar, de produzir, elevando-se ao espírito próprio da poesia explícita nos corpos que ele observou durante a sua vida pessoal e profissional, influenciou-me na investigação de um estilo pessoal e criativo. O termo “criativo”, em inglês e francês, está relacionado ao termo “poético”.

Lecoq transforma o criativo em poesia. Lecoq torna-se um professor poeta, aquele que se fez artista, autor, criador de uma forma poética de ensinar e de olhar para os corpos em vida, deixando o caminho aberto para cada um encontrar a sua forma de fazer poesia, a qual parece ter sido uma das exaltações ao corpo de conhecimento em vida que Burnier produziu durante todo o tempo em que gerou a pesquisa relacionada à arte de ator. É aquele mestre afetivo que um dia abraçou em sonho a sua aprendiz, a qual, por sua vez, abraçou a continuidade da sua pesquisa, que leva a concluir que o ritual de iniciação é um processo pedagógico e criativo de *clowns*, evidenciando a pesquisa como uma possibilidade de sonhar.

A correnteza de vida implícita no conhecimento do *clown* também influenciou o meu trabalho a ponto de gerar uma pesquisa em relação ao processo de criação e de observação de um movimento cômico no corpo, gestando a busca da corporeidade cômica fundamentada por uma pedagogia do movimento clownesco. Nela, podemos compreender o significado do termo “pedagogia” como direção, que, na origem latina, pode ser dita como a “lei que serve de guia”. Se pedagogia é direção na busca do *clown*, ela indicou um caminho repleto de desafios àqueles aprendizes que não desistiram da escolha atrás das portas, mas que cruzaram a porta no sentido de se individuarem como *clowns*.

Aos aprendizes – que me desafiaram e foram desafiados, escolheram buscar o que não sabiam, o que eu também não sabia, que escreveram em forma de poesia o que não puderam dizer em prosa, mostrando que foram influenciados por um movimento criativo, só me resta homenageá-los pelo ato corajoso de confiança e de entrega ao desconhecido, conduzindo-me ao encontro da definição de que quem pratica o *clown*, pratica-o como um corpo de conhecimento.

Contrariamente à lógica de raciocínio para solucionar e acertar, a “desforma” como um corpo de conhecimento, propõe a quebra do laço da lógica concreta por meio de aventuras em caminhos não convencionais, nos quais o erro, o fracasso e a ausência de inteligência são princípios norteadores que mobilizam a percepção de si; são princípios que possibilitam a desconstrução da lógica concreta do cotidiano propondo um esvaziamento do sujeito em face a essa lógica, tendo como base o significado do fenômeno cômico bergsoniano, trazendo uma quebra do laço das convenções sociais ao ator e sua práxis, a morte simbólica de um corpo cotidiano como um convite à vida.

Referências

Documentos escritos

ALBANO, A. A. *Tuneu, Tarsila e outros mestres: o aprendizado da arte como um rito de iniciação*. São Paulo: Plexus, 1998. 181p.

ALVES, R. *A gestação do futuro*. Campinas: Papirus, 1986.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. 2. ed. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987. 150p.

BAIOCCHI, M. *Butoh: dança veredas d'alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995. 129p.

BAKHTIN, M. M. *A cultura na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARSALINI, G. *Mazzaropi: O Jeca do Brasil*. Campinas: Átomo, 2002. 157p.

BERGSON, H. *Ensaio sobre a significação do cômico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. 105p.

BERTHOLD, M. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski. São Paulo: Perspectiva, 2000. 578p.

BURNIER, L. O. *A arte de ator. da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. 313p.

CALVINO, I. *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 112p.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 141p.

CAMPBELL, J. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990. 242p.

_____. *As máscaras de Deus*. Trad. Carmem Fischer. São Paulo: Palas Athena, 1992. 4v.

_____. *O herói de mil faces*. 4. ed. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1994. 414p.

CARDOSO, R. S. *O jogo clownesco e suas significações no cotidiano asilar*. 2001. 176p. Dissertação (Mestrado em Ciência do Movimento Humano)–Centro de Educação Física, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2001.

CASTRO, Rita de Almeida. *Ser em cena, flor ao vento: etnografia de olhares híbridos*. Brasília, Editora da UNB, 2012.

COUSINEAU, Phil (Org.). *A jornada do herói: Joseph Campbell – vida e obra*. Trad. Cecília Prada. São Paulo: Agora, 2003.

DETHLEFSEN, T; DAHLKE, R. *A doença como caminho*. São Paulo: Cultrix, 1998. 198p.

DORNELLES, J. *Clown, o avesso de si: uma análise do clownesco na pósmodernidade*. 2003. 113f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social)–Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

DRUMMOND, C. *Resíduo*. In: _____. *Antologia Poética*. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. 263p. p. 225.

ELIADE, M. *Aspectos do mito*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2000. 174p. (Coleção Perspectivas do homem).

_____. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. Trad. Beatriz Perroni Moisés e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 554p.

_____. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 178p.

_____. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 191p.

_____. *Initiation, rites, sociétés secrètes: Naissances mystiques – essai sur quelque types d'initiation*. [Paris]: Galimard, 1959. 282p.

ELIAS, N. *O processo civilizador: Uma história dos costumes*. 2. ed. Trad. Ruy Jungman. Rev. e apres. Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. v. 1.

ENDE, M. *A história sem fim*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1985. 392p.

FELLINI, F. *Fellini por Fellini: Entrevista de Giovanni Grazzini*. Lisboa: Dom Quixote, 1985. 143p.

_____. *Fellini por Fellini*. 3. ed. Trad. José Antônio Pinheiro Machado. Porto Alegre: L&PM, 1986. 160p.

FERRACINI, R. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. 300p.

FO, D. 1998. *Manual Mínimo do ator*. Org. Franca Rame. Trad. Lucas Baldovino, Carlos David Szlak. São Paulo: Editora Senac, 1998. 384p.

FRANZ, M. L. V. *A individuação nos contos de fada*. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 1984. 275p.

GAULIER, P. School and workshops. *École Philippe Gaulier*, London, n. 3, p. 1-6, jan. 1999.

GENNEP, A. V. *Os ritos de passagem*. Trad. Mariano Ferreira. Apres. Roberto da Matta. Petrópolis: Vozes, 1978. 161p. (Antropologia, 11).

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: LTC, 1999. 688p.

HILLMAN, J. *O código do ser: uma busca do caráter e da vocação do ser*. 6. ed. Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. versão.1.0.5.A. São Paulo: Objetiva, nov. 2012.

JARA, J. *El clown, un navegante de las emociones*. Sevilla: Proexdra, 2000. 189p. (Coleção Temas de Educación Artística, n. 2).

JOHNSON, R. A. *Sonhos, fantasia e imaginação ativa: a chave do reino interior*. Tradução Dilma Gelli. São Paulo: Mercúrio, 1989a. 244p.

JOHNSON, R. A. *HE: a chave do entendimento da psicologia masculina. Uma interpretação baseada no mito de Parsival e a procura do Santo Graal, usando conceitos psicológicos junguianos*. São Paulo: Mercúrio, 1989b. 110 p.

JOHNSON, R. A.; RUHL, J. *Contentamento*. Trad. Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Mercúrio, 2000. 121p.

JUNG, C. G. *A natureza da psique*. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1984. 402p.

_____. *Sincronicidade*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1990. 3v. 109p.

_____. *O espírito na arte e na ciência*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1991. 15v. 140p.

_____. *Civilização em Transição*. Trad. Lúcia Matilde Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 1993. 3v. 242p.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2000. 447p.

_____. *Cartas*. Trad. Edgar Orth. Petrópolis: Vozes, 2001. v.1. 439p.

KELEMAN, S. *Mito e corpo*. Trad. Denise Maria Bolanho. São Paulo: Summus, 2001. 115p.

LARROSA, J. *Pedagogia profana: Danças, piruetas e mascaradas*. 4. ed. Trad. Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. 207p.

LECOQ, J. *Em busca de seu próprio clown*. 1987. Trad. Roberto Mallet. Disponível em: <http://www.grupotempo.com.br/tex_busca.html>. Acesso em: 14 de maio de 2015.

LECOQ, J. *The moving body: The teaching creative theatre*. [Le corps Poétique] Trad. David Bradby. New York: Routledge, 2001. 169p.

MAY, Rollo. *A coragem de criar*. 4. ed. Trad. Aulyde Soares Rodrigues Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.143.p.

MAST, G. *The comic mind: Comedy and the Movies*. 2. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1979. 369p.

MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Trad. Gerardo Dantas Barreto. Rio de Janeiro: Grifo, 1969. 111p.

MILLER, H. *O sorriso ao pé da escada*. 2. ed. Trad. Vera Teixeira Soares. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989. 47p.

MINAYO, C. S. *O desafio do conhecimento*. 6. ed. Rio de Janeiro: Hucitec, 1999.

MURARO, R. M.; BOFF, L. *Feminino e masculino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2002. 287p.

OSTETO, L. E; LEITE, M. I. *Arte, infância e formação de professores*. Campinas: Papyrus, 2004. 128p.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. 483p.

PUCCETTI, Ricardo. *Ricardo Puccetti: depoimento incorporado a tese [2002]*. Entrevistadora: Ana Elvira Wu. (inédito)

PROPP, V. *Comicidade e Riso*. Trad. Autora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RILKE, R. M. *Cartas sobre Cézanne*. 4. ed. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

RILKE, R. M. *Cartas a um jovem poeta: a canção de amor e morte do portaestandarte Cristóvão Rilke*. Trad. Paulo Ronai e Cecília Meireles. São Paulo: Globo, 2001. 110p.

RUIZ, R. *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Inacen/Minc, 1987.

SAMPEDRO, J. L. *O sorriso etrusco*. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 363p.

SARAMAGO, J. *O conto da ilha desconhecida*. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 62p.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 18. ed. São Paulo: Autores Associados, 1992.

SHAKESPEARE, W. *Rei Lear*. Trad. Maryland Moraes. São Paulo: Círculo do Livro, 2000. 186p.

SIMIONI, Carlos. *Carlos Simioni: depoimento incorporado a tese [jul. 2002]*. Entrevistadora: Ana Elvira Wu. (inédito)

SOARES, C. *Imagens da educação no corpo: Estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. Campinas: Autores Associados, 1998. 145p.

TELLES, Narciso & FLORENTINO, Adilson (org). *Cartografias do ensino do teatro*. Uberlândia: EDUFU, 2009.125.p

TOWSEN, John. H. *Clowns*. New York: Hawthorn, 1976. 400p.

TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974. 158p.

WUO, A. E. *O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas*. Campinas, 1999. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Unicamp, 1999. 207p.

_____. *Caderno de notas do Curso de Clown: Arte da Bobagem, ministrado por Angela de Castro*. João Pessoa, Paraíba, 2001. [não publicado].

_____. *Caderno diário de notas*. 2001. [não publicado].

_____. *Caderno diário de notas*. 2002. [não publicado].

_____. *Caderno diário de notas*. 2003. [não publicado].

_____. *Caderno diário de notas*. 2004. [não publicado].

_____. Clown. In: GOMES, Christianne Luce (Org.). *Dicionário crítico de lazer*. São Paulo: Autêntica, 2004. p. 40-44. 238p.

YOURCENAR, Marguerite. *O tempo, esse grande escultor*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 170p.

Documentos sonoros

BEETHOVEN, L. *Sonatas de Beethoven*. São Paulo: Sigla Editora, [1995]. v. 1. (Audio News Collection Gold).

BOLLING, Claude. *Suite for Flute and Jazz Piano*. Rio de Janeiro: Columbia, Sony Music, 1975.

BUARQUE, C.; Lobo, E. Valsa do Palhaço. In: *O grande circo místico: Trilha sonora do ballet Guaíra*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1983.

CHARLENE et al. *The adventures of Priscilla, Queen of the desert: Original Motion Picture Soundtrack*. [S.I.]: Polygram, 1994.

DUPÉRÉ, René. *Alegria*. In: CIRQUE DU SOLEIL. *Alegria*. [S.I.]: RCA, 1994.

FARRÉS, O. Quizás, Quizás, Quizás. In: BUENA VISTA SOCIAL CLUB. *Buena Vista Social Club At Carnegie Hall*. Nova York: Nonesuch, 2008. CD 1.

GISMONTI, E.; CARNEIRO, G. E. Circense. In: GISMONTI, E. *Palhaço*. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon, 1979.

MALCOM, Arnold. A Ponte do Rio Kwai. In: ISTO É (Org.) *Os maiores sucessos musicais do cinema: Orquestra da BBC de Londres*. São Editora Três, 1995.

MANCINI, Henry. *The pink panther theme*. [S.I.]: RCA-Victor, 1963.

NAÇÃO ZUMBI. *Afrociberdelia*. São Paulo; Rio de Janeiro: Sony Music/Chaos, 1996.

PITTMAN, Eliana. *Mistura de Carimbó*. [S.I.]: RCA-Victor, 1975. 1 LP.

RED HOT CHILI PEPPERS. *Blood sugar sex magik*. [S.I.]: Warner, 1991.

SIBELIUS. *Festival Clássico*. Espanha: Ediciones del Prado, 1995.

WANDERLEI, E.; CELESTINO, V. *Lágrimas e Risos*. [S.L.]: RCA-Victor, [1952].

Produções cinematográficas

COLEÇÃO Carlitos. Santana de Parnaíba: Frontlog. 3v.

EM BUSCA DO OURO. Direção e produção: Charles Chaplin. Los Angeles: Charles Chaplin Productions, 1916. (19:29 min).

O PATINADOR. Direção e produção: Charles Chaplin.
<https://www.youtube.com/watch?v=e4TwKgGUiqM>

JANGO EDWARDS - *Death defying dive headfirst into a glass of water*. dez. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l3FMaAu-Umw>>. Acesso em: 19 de maio de 2015.

OS PALHAÇOS [I Clowns]. Direção: Federico Fellini. Produção: Ugo Guerra, Elio Scardamaglia. [S.I.]: RAI Radiotelevisione Italiana, Compagnia Leone Cinematografica, Office de Radiodiffusion Télévision Française, Bavaria Film, 1970. (92 min).

POLLOCK. Direção: Ed Harris. Produção: Fred Berner et al. [S.I.]: Brant-Allen, Fred Berner Films, Pollock Films, Zeke Productions, 2000. (122 min).

SLAVA'S Snowshow. Direção: Slava Poulanin. Théâtre Le Trianon, Paris, 2011. Disponível em: <<http://www.nouveau-paris-ile-de-france.fr/evenementsparis/festivals-et-spectacles/sorties-pour-les-enfants/slava-s-snowshow282932.html>>. Acesso em: 18 maio 2015.

THE STRONG MAN. Direção: Frank Capra. Produção: Harry Langdon. [S.I.]: The Harry Langdon Corporation, 1926. (75 min).

Apêndice 1: “Risos e Lágrimas”

Apresenta a trajetória de dois *clowns* na tentativa de uma vaga no circo dos Homens Poderosos. A jornada clownesca começa e termina no dia em que Gergelim e Caixinha participam de um concurso final para seleção no “circo”. Entre atrapalhões e brincadeiras, apresentam seus números: cantam, dançam e tocam instrumentos. O espetáculo é uma divertida surpresa permeada pela ingenuidade e brincadeira gerada pela interação calorosa entre os *clowns* e o público.

Salientamos que ofertamos o crédito de direção à plateia, pois a mesma, com seu olhar atento e participativo, dirigiu e contribuiu com a elaboração dos números apresentados, como um ato de comunhão, o qual norteou o processo de criação do espetáculo. Com a aparição do trezinho, o qual traz os *clowns* para dentro da cena, a qual foi inspirada na cena do filme “I Clowns”, de Fellini, e a canção “Lágrimas e Risos”, interpretada por Vicente Celestino, remeteu-nos ao nome do espetáculo. Você que está lendo pode cantar junto com os *clowns*:

Lágrimas e Risos -Canção

(Eustorgio Wanderley)

Interpretada por Vicente Celestino

A vida é toda feita assim
De riso e dor um mar sem fim
Alegre um dia o riso vem
E o pranto seguirá também

A criancinha assim que nasce
Conhece a dor, põe-se a chorar
No entanto o riso em sua face
Só muito após vem aflorar

Sorrir, chorar e assim vai-se a vida a passar
Cantar, gemer, a mágoa vem junto ao prazer
É louco também quem os diz, que se considera feliz
Que a sorte aos seus braços lhe atira, mentira

Pois breve ao invés de cantar
Chorar, chorar

Eu que cantando estou hoje aqui
Enquanto o público sorri
Quem sabe se em vez de cantar
Tenho vontade de chorar

Num circo, vê-se sobre a arena
Ri o palhaço a se perder
E em casa a filha assim pequena
Talvez deixasse-lhe a morrer

Sorrir, chorar e assim vai-se a vida a passar
Cantar, gemer, a mágoa vem junto ao prazer
Palhaço que ri sem cessar
Não deve não pode chorar (risos)
Pois quem é pago pra rir pra chalaça
Desgraça, desgraça
Se em pranto tens alma de par
Sorrir, cantar

Homenagem ao mestre fraterno Luís Otávio Burnier, a Jacques Lecoq e a Federico Fellini pela inspiração. E a todos os clowns iniciados no decorrer do processo que acolheram o trabalho com muita coragem no coração.

Elenco

Ana Wuo – **Caixinha**

Luciano Pfeifer – **Gergelim**

Criação: Caixinha e Gergelim

Direção: O público

Concepção: Ana Wuo

Bom espetáculo!



