



HAL
open science

Le clown, un être du contraire : une trajectoire en formation

Marisa Ribeiro Soares

► To cite this version:

Marisa Ribeiro Soares. Le clown, un être du contraire : une trajectoire en formation. Art et histoire de l'art. Université Paul Valéry - Montpellier III; Universidade estadual de Campinas (Brésil), 2019. Français. NNT : 2019MON30110 . tel-03252544

HAL Id: tel-03252544

<https://theses.hal.science/tel-03252544>

Submitted on 7 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par **L'UNIVERSITE PAUL-VALÉRY
MONTPELLIER**

Préparée au sein de l'école doctorale **ED58**
Et de l'unité de recherche **Représenter, Inventer la
Réalité du Romantisme au XXI^e siècle - RIRRA21 – EA
4209**

Spécialité : **Arts et Études Théâtrales**

Présentée par **MARISA RIBEIRO SOARES**

LE CLOWN COMME UN ÊTRE DU CONTRAIRE : UNE TRAJECTOIRE EN FORMATION

Soutenue le 17 Décembre 2019 devant le jury composé de

M. GOUDARD Philippe, Professeur en Etudes théâtrales, Université Paul-Valéry Montpellier	Directeur de thèse
M. FERRACINI Renato, Professeur, docteur, directeur de thèses, UNICAMP	Directeur de thèse en cotutelle
Mme SIVA Erminia, Professeure docteur invitée du Programme de Pós-Graduação en Arts, UNESP	Membre
M. BORTOLETO Marco, Professeur, post-docteur, directeur de thèses, UNICAMP	Membre
M. DUPRAT Rodrigo Mallet, Docteur, UNICAMP	Membre





UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

MARISA RIBEIRO SOARES

PALHAÇO/A COMO SER DO CONTRÁRIO E PROVOCADOR/A DO RISO:
UMA TRAJETÓRIA EM FORMAÇÃO

*CLOWN COMME ÊTRE DU CONTRAIRE ET PROVOCATEUR DU RIRE:
UNE TRAJECTOIRE EN FORMATION*

CAMPINAS

2019

MARISA RIBEIRO SOARES

PALHAÇO/A COMO SER DO CONTRÁRIO E PROVOCADOR/A DO RISO:
UMA TRAJETÓRIA EM FORMAÇÃO

*CLOWN COMME ÊTRE DU CONTRAIRE ET PROVOCATEUR DU RIRE:
UNE TRAJECTOIRE EN FORMATION*

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Artes da Cena, na Área de Teatro, Dança e Performance.

Thèse présentée à l'Institut d'Arts de l'Université de l'État de Campinas dans le cadre des conditions d'obtention du titre de Docteur en Arts de la scène, dans le domaine du Théâtre, de la Danse et de la Performance.

“Tese desenvolvida no âmbito do acordo de cotutela firmado entre a Unicamp e a Université Paul-Valéry Montpellier (França)”

ORIENTADORES: PROF. DR. RENATO FERRACINI E PROF. DR. PHILIPPE GÉRARD CHARLES SYMPHORIEN GOUDARD

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA MARISA RIBEIRO SOARES E ORIENTADA PELO PROF. DR. RENATO FERRACINI E PELO PROF. DR. PHILIPPE GÉRARD CHARLES SYMPHORIEN GOUDARD

CAMPINAS

2019

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

So11p Soares, Marisa Ribeiro, 1982-
Palhaço/a como ser do contrário e provocador/a do riso : Uma trajetória em formação / Marisa Ribeiro Soares. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientadores: Renato Ferracini e Philippe Gérard Charles Symphorien Goudard.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.
Em cotutela com: Université Paul-Valéry Montpellier.

1. Palhaços. 2. Palhaçaria. 3. Provocação. 4. Riso. I. Ferracini, Renato, 1970-. II. Goudard, Philippe Gérard Charles Symphorien. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. V. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Clown comme être du contraire et provocateur du rire : Une trajectoire en formation

Palavras-chave em inglês:

Clowns

Clowning

Teasing

Laughter

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Doutora em Artes da Cena

Banca examinadora:

Renato Ferracini [Orientador]

Erminia Silva

Marco Antonio Coelho Bortoleto

Rodrigo Mallet Duprat

Philippe Gérard Charles Symphorien Goudard

Data de defesa: 17-12-2019

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-3384-3154>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/7368084639672159>

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

MARISA RIBEIRO SOARES

ORIENTADORES: PROF. DR. RENATO FERRACINI E PROF. DR. PHILIPPE GÉRARD
CHARLES SYMPHORIEN GOUDARD

MEMBROS:

1. PROF. DR. RENATO FERRACINI
2. PROF. DR. PHILIPPE GÉRARD CHARLES SYMPHORIEN GOUDARD
3. PROFA. DRA. ERMINIA SILVA
4. PROF. DR. MARCO ANTONIO COELHO BORTOLETO
5. PROF. DR. RODRIGO MALLET DUPRAT

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade”

DATA DA DEFESA: 17.12.2019

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho aos provocadores do riso, sobretudo aos índios, Heyokas e Hotxuás.

Também a todos e todas aqueles e aquelas que atravessam os caminhos em sentido contrário, com seu desequilíbrio desmedido, aos mestres da desordem.

Dedico também ao meu irmão (in memoriam) de quem os passos eu acompanhei.

AGRADECIMENTOS

Desenho as letras numa caligrafia de afetos para fazer o agrado ser... Para que meu traço se transforme em abraço. Então, agradeço:

À minha mãe, por sempre apoiar minhas “artes”;

Ao parceiro de vida e de cena, Rafael, sem seu apoio e seu incentivo não seria possível;

Ao meu filho, Gael, por saltitar sua alegria e me lembrar da inocência perante o mundo;

Ao Philippe Goudard, que como orientador das terras estrangeiras, me impulsiona e acredita nas minhas palhaçadas;

Ao Renato Ferracini, também meu orientador, porém nos trópicos brasileiros. Agradeço pela potencialidade dos encontros;

Ao Marco Bortoleto, por me reconectar ao universo circense brasileiro e por todo o apoio ao longo da pesquisa;

Ao amor gigantesco de Françoise Thirionet, sua presença é presente em meu caminho;

Às observações bem-humoradas de José Bourrier em minha escrita francesa;

Às amigas palhaças Camille Mathys, Karyne Wattieux, que também nos acolheram em Bruxelas, e à Julie Chardez, Françoise Deppe, Isabelle Raemdonck, Christine Race, Sylvie Pierart, Dorothée Hazebrouck pelas bobagens, traquinagens e maluquices;

Aos “padrinhos” palhaços Adriana Morales e Tiago Mafra, do grupo Trampulim;

Aos mestres e artistas com carinho: Alberto Gaus e Vanderli Santos, Esio Magalhães e Tiche Vianna, Gardi Hutter, Tristan Lettelier (in memoriam), Sue Morrison, Jesús Jara, Tortell Poltrona, Annie Fratellini (in memoriam), Valérie Fratellini, Cédric Paga, Jango Edwards, Slava Polonin, Ricardo Puccetti, Pierre Etaix (in memoriam);

Aos olhares atentos e cuidadosos de Françoise Danno, Marie Frignani e Valério Apiche;

À hospitalidade de Emilie Marin, Philipp Vöhringer, ambos do CollectiHiHiHif e de Marine Bonnardot;

Aos espaços criativos e calorosos das residências artísticas, recheados de belos encontros e amizades: Espace Catastrophe, Brocoli Théâtre, Maisons Pour Tous (Joseph Ricôme/Théâtre Gerard Philippe, Mélina Mércuri, Rosa-Lee Parks), Les Ar(t)ceaux, École de Cirque Zepetra, Théâtre La Vista, Théâtre Pierre Tabard, Lume Teatro.

Aos incentivos culturais do Crous Culture-action do Crous de Montpellier, do FSDIE, do Prêmio Funarte Carequinha Estímulo ao Circo e de Intercâmbio Cultural do extinto Ministério da Cultura;

À Josie Leão pelo apoio emocional e pela escuta;

À Luciene Maeno pela grande acolhida e abraços em Campinas;

À Letícia Cardoso, pela prontidão e disponibilidade;

À Mariana Baruco, por auxiliar nas burocracias da cotutela;

Aos funcionários e professores que direta ou indiretamente contribuíram para a concretização da cotutela e da defesa da tese;

Enfim, aos deuses palhaços e às deusas palhaças!

“Fou, fou, fou”¹!

¹ Em homenagem aos três “Fus” dados na oficina de Alberto Gaus antes de colocar o nariz e que foram apropriados dentro do contexto da criação de uma pedagogia própria em Bruxelas (2010-2015).

RESUMO

Esta pesquisa propõe de ir além das manifestações clownescas dos nossos conhecimentos prévios, ou seja, do que concebemos e entendemos como palhaço/a, com uma introdução ao “palhaço sagrado” (SIMON, 1988) e desenvolvimento dessa figura como um ser do contrário. A pesquisa parte da hipótese de que essas manifestações podem existir além do universo circense considerando o/a palhaço/a como provocador/a do riso e transgressor/a da ordem através do comportamento às avessas. Nesse recorte, interessa pesquisar de que maneira a incorporação desse comportamento como parte fundamental da manifestação contribui para construir e reforçar a composição e a função do/da palhaço/a. Para isso, é feita uma viagem através das construções de sentido de estudiosos e artistas em torno do significado do que é ser palhaço/a. Junto a isso, na qualidade de investigação clownesca traço esta escrita através de uma narrativa que busca se aproximar da potência desse ser do contrário. Assim, estabeleço um diálogo entre as manifestações clownescas, com a exploração dos universos dos índios provocadores do riso, como os *Heyokas* e os *Hotxuás*, considerados como “palhaços sagrados”, em relação à palhaçaria contemporânea. Também desenvolvo um aprofundamento das experimentações clownescas, propriamente as vivenciadas através da Cia da Bobagem, em seus doze anos de existência, e me dedico ao compartilhamento desses conhecimentos graças a um estudo autobiográfico e transversal. Apoiada, de um lado, por um material empírico enriquecido pelas experiências artísticas e, por outro lado, por uma metodologia cartográfica, essa trajetória busca ir ao encontro da palhaçaria como a arte de provocar o riso. Uma paisagem de aventura clownesca começa assim a se estabelecer no horizonte. No campo teórico, a pesquisa pretende abordar autores que investigam as coincidências formais no espaço, no tempo, nas culturas e nas formas de expressão entre esses e outros exemplos. O projeto busca, ainda, vincular as construções de sentido, dos significados de palhaço/a extraídas de diversos teóricos com os provocadores do riso citados. Os desdobramentos dessas investigações e suas possibilidades serão analisados a partir do cruzamento entre a pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental, com foco na hipótese levantada neste projeto.

Palavras-chave: palhaço, palhaça, clown, sagrado, contrário, riso, provocador

ABSTRACT

This research proposes to go beyond the clown manifestations of our previous knowledge, that is, what we conceive and understand about the clown, with an introduction to the “sacred clown” (SIMON, 1988) and developing this figure as a being of the contrary. The research starts from the hypothesis that these manifestations may exist beyond the circus universe considering the clown as a provocative of laughter and a transgressor of order through the reverse behavior. In this context, it is interesting to investigate the incorporation of this behavior as an essential part of the manifestation contributes to build and reinforce the composition and function of the clown. For this, an etymological journey will be made through the meaning constructions of scholars and artists around the meaning of being a clown. Along with this, in the quality of this clown research, the trace of my writings is through a narrative that seeks to approach the power of the clown. So, i make a dialogue between the clown manifestations, with the exploration of the laugh-provoking Indians universe, such as the *Heyokas* and the *Hotxuás*, considered as sacred clowns, in relation with the contemporary clowning. I also go deep in the clown experiments through Cia da Bobagem, wiht twelve years of existence, and dedicate myself to share this knowledge by an autobiographical and transversal study. Supported, in one side, by an empirical material enriched by artistic experiences and, in the other side, by a cartographic methodology, this trajectory seeks to meet clownery like the art of provoking laughter. A clownish adventure landscape begins to settle on the horizon. In the theoretical field, the research intends to approach authors who investigate the formal coincidences in space, time, cultures and forms of expression between these and other examples. The project also intends to link the constructions of meaning and signification of clown extracted from various theorists with the provocateurs of laughter cited. The unfolding of these investigations and their possibilities will be analyzed from the intersection between bibliographical research and documentary research, focusing on the hypothesis raised in this project.

Keywords: clown, *palhaça*, sacred, contrary, laughter, provocative

RÉSUMÉ

Cette recherche propose d'aller au-delà des manifestations de clown de nos connaissances préalables, c'est-à-dire de ce que nous concevons et comprenons comme un clown, avec une introduction au «clown sacré» (SIMON, 1988) et au développant cette figure comme un être du contraire. La recherche part de l'hypothèse que ces manifestations peuvent exister au-delà de l'univers du cirque, considérant le clown en tant que provocateur du rire et transgresseur de l'ordre à travers le comportement à l'envers. Dans ce contexte, l'incorporation de ce comportement comme partie essentielle de la manifestation devient la base de la recherche et contribue à construire et renforcer la figure et la fonction du clown. Pour cela, un voyage étymologique se fera à travers les constructions de sens des théoriciens et des artistes autour de la signification de clown. Parallèlement à cela, en tant que recherche clownesque, cette écriture est une narration qui cherche à s'approcher de l'essence du clown. Ainsi, j'établis un dialogue entre les manifestations clownesques, avec l'exploration des univers des indiens provocateurs du rire, tels que les *Heyokas* et les *Hotxuás*, considérés comme des clowns sacrés, en relation avec des clowns contemporains. Je développe également un approfondissement des expériences clownesques, principalement celles vécues à travers la Cia da Bobagem, au cours de ses douze années d'existence, et me consacre au partage de ces connaissances grâce à une étude autobiographique et transversale. Soutenue, d'une part, par un matériau empirique enrichi par des expériences artistiques et, d'autre part, par une méthodologie cartographique, cette trajectoire cherche aller à la rencontre de la clownerie comme l'art de provoquer le rire. Un paysage de l'aventure clownesque commence donc à s'installer à l'horizon. Concernant les sources théoriques, l'étude cherche des auteurs qui analysent les coïncidences formelles dans l'espace, le temps, les cultures et les formes d'expression entre les exemples cités. La recherche prétend encore à relier les constructions de sens et de significations de clown extraites de divers théoriciens aux provocateurs du rire cités. Le déroulement de ces investigations et leurs possibilités seront analysés à partir du croisement de la recherche bibliographique et de la recherche documentaire, en se concentrant sur l'hypothèse soulevée dans ce projet.

Mots-clés: *palhaço, palhaça*, clown, sacré, contraire, rire, provocateur

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1 - “Albert Fratellini e seu filho” (C. 1950)	22
Fotografia 2 - “Os turistas”	30
Fotografia 3 - “Pierre Etaix e Annie Fratellini em uma esquete”	43
Fotografia 4 - “ A saga dos Fratellini”	51
Fotografia 5 - <i>Hotxuá</i> carregando um pedaço de carne.....	74
Fotografia 6 - <i>Hotxuá</i> levando um pedaço de carne para a aldeia	74
Fotografia 7 - Ismael Aprac Krahô, um <i>hotxuá</i> , se pintando e com folhas na cabeça.....	81
Fotografia 8 - “ <i>Kills Two (Sioux)</i> ”	82
Fotografia 9 - Atuação dos <i>hotxuás</i> ao centro e público sentado observando ao fundo.....	83
Fotografia 10 - <i>Hotxuás</i> representando mulheres diante dos observadores ao fundo	83
Fotografia 11 - Ismael Aprack Krahô representando as dores do parto.....	85
Fotografia 12 - Desfecho inusitado com o nascimento	85
Fotografia 13 - Ricardo Puccetti vestido e maquiado de Teotônio chega para encontrar os Krahô	88
Fotografia 14 - Palhaço e <i>hotxuá</i> se encontram no meio da aldeia enquanto todos em torno assistem e riem.	89
Fotografia 15 - Os dois atores levam o foco da cena até a mala	90
Fotografia 16 - Os observadores se posicionam ao redor da ação	90
Fotografia 17 - Exercício de cena.....	122
Fotografia 18 - Sue Morrison faz um feedback com relação ao exercício que acabou de ser realizado	123
Fotografia 19 - Desenhando a cor violeta.....	129
Fotografia 20 - Desenho da cor vermelha	130
Fotografia 21 - Cenografia da oficina	130
Fotografia 22 - - Base lisa e oval pronta para ser moldada	133
Fotografia 23 - Argila moldada com os olhos fechados	133
Fotografia 24 - Pintura da máscara	135
Fotografia 25 - Toque na máscara para criar o som.....	139
Fotografia 26 - Som e movimento da máscara. 2 Sul andando pelo espaço	139
Fotografia 27 - Experiência 2 (Sul).....	141
Fotografia 28 - Inocência 2 (Sul)	141
Fotografia 29 - Figurino e maquiagem.....	151
Fotografia 30 - Jeanne ensaboa o macarrão.....	153
Fotografia 31 - Jeanne esfrega o macarrão	153
Fotografia 32 - Jeanne penteia o macarrão	154
Fotografia 33 - Jeanne corta o macarrão.....	154
Fotografia 34 - Apresentação na frente da igreja	156
Fotografia 35 - Chegada à cavalo.....	156

Fotografia 36 - Apresentação com a plateia	157
Fotografia 37 - Cachorro de óculos.....	160
Fotografia 38 - Ao lado da van de Gardi Hutter	165
Fotografia 39 - Encontro com a Gardi Hutter no camarim	165
Fotografia 40 - Vivência para colocar o nariz.....	174
Fotografia 41 - Vivência: abrir os olhos	175
Fotografia 42 - Vivência: descobrir o mundo.....	175
Fotografia 43 - Vivência: interagir	176
Fotografia 44 - Jogo: vestir roupas	177
Fotografia 45 - Fila para escolher as peças de roupa	177
Fotografia 46 - Exercício da foto, todos de costas	178
Fotografia 47 - Exercício foto, posição final.....	178
Fotografia 48 - “Hipnotismo colombiano”	182
Fotografia 49 - “Hipnotismo colombiano”	182
Fotografia 50 - Exercício “o cego e o condutor”	183
Fotografia 51 - Sensibilização e confiança	183
Fotografia 52 - Exercício irmão maior e irmão menor: massagem.....	184
Fotografia 53 - Irmão maior e irmão menor: duplas.....	185
Fotografia 54 - Irmão maior e irmão menor: em grupo	185
Fotografia 55 - Exercício do sanduíche	186
Fotografia 56 - “Re-vivência”	187
Fotografia 57 - Exercício “amigo confidente”	188
Fotografia 58 - Exercício “amigo confidente”	188
Fotografia 59 - Exercício do colibri	189
Fotografia 60 - Colibri e a flor: abraço	190
Fotografia 61 - Jogo das emoções contrárias.....	191
Fotografia 62 - Cenas espontâneas	194
Fotografia 63 - Pequenas cenas.....	194
Fotografia 64 - Desenvolvimento de cenas.....	194
Fotografia 65 - Tortada	195
Fotografia 66 - Tortada na cara	195
Fotografia 67 - Partilha com o público após a mostra das cenas	199
Fotografia 68 - Encontro com Pierre Etaix	206
Fotografia 69 - Slava em seu espetáculo “Slava’s snow show”	209
Fotografia 70 - Encontro com Slava no camarim	210
Fotografia 71 - Composição clownesca: Zuleico e Florisa	221
Fotografia 72 - Os palhaços com suas composições em busca de uma identidade	222
Fotografia 73 - Escolha de figurinos através da máscara	225

Fotografia 74 - Transformações nas composições clownescas.....	228
Fotografia 75 - Casamento ao contrário.....	229
Fotografia 76 - Composições clownescas	233
Gravura 1 - Joseph Grimaldi.....	33
Gravura 2 - “Os Fratellini: flor do amor”	35
Gravura 3 - “O palhaço Albert Fratellini”	50
Gravura 4 - <i>Heyoka</i> montado ao contrário.....	67
Gravura 5 - Mulá Nasrudin montando o burro de forma invertida.....	69
Gravura 6 - Tira de Moebius.....	100
Gravura 7 - “Mãos desenhando”	101
Gravura 8 - “ <i>The fool</i> ”	144
Ilustração 1 - Evolução Humana Diagrama	53
Ilustração 2 - Como construir uma tira de Moebius	100
Ilustração 3 - Esquema para ilustrar que o/a palhaço/a é resultado do encontro entre a palateia e o artista	115
Ilustração 4 - Exercício da triangulação: “tic-tac”	192
Ilustração 5 - O/a palhaço/a e seus múltiplos	237

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: QUEBRA DE PARADIGMAS.....	17
CAPÍTULO 1: PALHAÇO/A.....	28
1.1 O/a palhaço/a e suas referências	28
1.1.1 Do clown ao augusto e do augusto ao clown.....	37
1.2 “E o/a palhaço/a o que é?”	40
1.2.1 Não se pode escrever sobre palhaço/a: uma experimentação do contrário	41
1.2.2 Sentidos/Significações.....	43
1.3 O que é ser palhaço/a?	46
1.4 Provocador/a do riso	49
1.4.1 Corpo cômico	52
1.4.2 A arte do desequilíbrio.....	54
1.4.2.1 A escuta	56
1.5 Qual é sua graça sua palhaça?.....	58
CAPÍTULO 2 –“ PALHAÇO SAGRADO”	64
2.1 Heyokas	65
2.2 Hotxuás.....	71
2.3 Seres do contrário: Heyokas e Hotxuás. Trangredir pelo e no riso	78
2.4 O que tem de palhaço/a nesses provocadores do riso ancestrais?.....	79
2.5 O que tem de sagrado nos/as palhaços/as?.....	92
2.6 Riso, risco, rito, mito	97
CAPÍTULO 3 - EXPERIMENTAÇÕES	99
3.1 No início era o princípio: a entrada do/da palhaço/a!	102
3.1.1 Da minha caminhada.....	103
3.1.2 Em com o outro, encontro	107
3.2 O/a palhaço/a através da máscara	109
3.2.1 Sue Morrison.....	110
3.2.2 Metodologia e sua origem, Richard Pochinko	112
3.2.3 A oficina.....	113
3.2.4 Exercícios.....	116
3.2.4.1 Aquecimento	117
3.2.4.2 Sensibilização.....	119

3.2.4.3 Exercícios Fundamentais Para o/a Palhaço/a	120
3.2.4.4 Exercícios de cena	121
3.2.4.5 Apresente-se	122
3.2.4.6 Obra-prima e Criador	124
3.2.4.6.1 Toque	124
3.2.4.6.2 Som	124
3.2.4.6.3 Movimento	125
3.2.4.7 Espaço Fantástico	126
3.2.4.8 As cores.....	127
3.2.4.9 Confecção/criação das máscaras.....	131
3.2.4.9.1 A pintura da máscara	135
3.2.4.10 Experiência e inocência	136
3.2.4.11 Vestir a máscara	138
3.2.4.12 Os “turns”	142
3.2.5 Processo em partes	145
3.3 Laboratório clownesco.....	146
3.3.1 Nascimentos.....	148
3.3.1.1 O “primeiro” número-espetáculo.....	150
3.3.1.1.1 Terras estrangeiras	157
3.3.1.1.2 Narigadas	164
3.3.2 Criação da oficina, em busca de uma pedagogia própria	168
3.3.2.1 Sobre o como.....	168
3.4 Aos mestres com carinho	201
3.4.1 Com Annie Fratellini.....	202
3.4.2 Com Slava	208
3.4.3 Com Cédric Paga.....	211
3.5 Da nascença da flor e ser para o brotar materno.	213
3.5.1 Nascença	216
3.6 Diálogos com a prática.....	219
3.6.1 A composição clownesca	220
3.6.2 Residências Artísticas	223
3.6.2.1 A fome de palhaço/a	224
3.6.2.2 Espetáculo “A2”	226
3.6.2.3 O espetáculo “Turning Point: os burócratas”	230
CONCLUSÃO – O/A PALHAÇO/A E SEUS MÚLTIPLOS.....	235
REFERÊNCIAS.....	238

ANEXOS	253
ANEXO 1 - ENTREVISTA SUE MORRISON	254
ANEXO 2- ENTREVISTA CÉDRIC PAGA	265

INTRODUÇÃO: QUEBRA DE PARADIGMAS

Caro/cara leitor/leitora, assim me refiro diretamente à sua pessoa para quebrar as fronteiras entre minha escrita e sua leitura. Tento aproximar essa narrativa do universo que vou apresentar: a palhaçaria! Te convido para passear nas minhas palavras à procura de uma conexão, de um olhar direto entre a cena, ou seja, o meu texto e a plateia, ou seja, você. Essa relação é fundamental para o/a palhaço/a, pois ele/ela vive não somente *pelo*, mas ainda *para* o público. Essa conexão se alimenta dos outros para existir. Além disso, o/a palhaço/a se coloca geralmente em diálogo com os seus observadores, fazendo-os participar, de maneira aberta, do fenômeno palhacístico. Então, esse ser estabelece pelo jogo uma reciprocidade e mesmo uma cumplicidade com os espectadores.

Aqui, apesar de ser uma palhaça, opto pelo substantivo marcado por uma dupla terminação “o/a”, para que você, leitor ou leitora, possa escolher o gênero que mais se enquadra ao seu. Essa escolha se desenvolve de acordo com uma escrita em camadas, pois cada vez que ela se desenvolve me aproximo cada vez mais da potência clownesca e percorro uma trajetória em direção à minha bagagem artística. Então, acredito que ao mencionar “o/a palhaço/a” procuro trazer toda a multiplicidade que a palavra carrega e considero que, mesmo sem evocar um nome em um determinado gênero, essa referência engloba diversas manifestações cômicas e provocadoras do riso como “a palhaça”.

O/a palhaço/a também mostra a queda, a ruptura, o fracasso... se permite estar na horizontal quando os outros estão na vertical, transgride, mostra o outro lado da moeda e se puder vai no sentido contrário da dança. Então, caro/cara leitor/leitora, tento seguir as pegadas e traços tortos desse ser cômico que faz parte fundamental do *corpus* desta narrativa, deste corpo escrita, deste “*corp’a’screver*”. Essa expressão aparece como um princípio bastante importante na obra de Maria Gabriela Llansol, escritora portuguesa.

[...] o *corp’a’ screver* no texto que abre *O Livro das Comunidades* – é composto por um corte que retira vogais de *corpo* e de *escrever* e, pela inscrição no lugar esvaziado de um ‘a’ que une as palavras, indicando a ideia de movimento. O *corp’*, desfeito na sua forma inteiriça, abre-se à escrita enquanto verbo, e *corp’a’ screver* torna-se não um corpo que escreve, mas lança corpo e escrita em simultaneidade, numa vizinhança criativa. Ou ainda, trata-se de uma dupla captura: escrita e corpo são desapossados das formas e, metamorfoseados, passam a devir em simultaneidade, fazendo nascer um *corp’a’ screver*. (FENATI, 2015, p.68, grifo do autor).

Traçar essa ponte em forma de letra até você com o coração, uma caligrafia de afetos e, ao mesmo tempo, fazer reverberar reflexões, pensamentos e ideias. Uma busca de

conexão entre coração e mente, entre o fazer e a imaginação, já que, segundo Tortell Poltrona², um grande palhaço, fundador dos “palhaços sem fronteiras”, o/a palhaço/a está exatamente nesse lugar entre a mente e o coração.

Tal maneira de compor essa escrita se distancia, por um lado, de formatos mais acadêmicos, mas não deixa de possuir fundamentos e de construir conhecimentos ligados às artes cênicas. Por outro lado, essa maneira de escrever se aproxima da história da palhaçaria, já que ela ganhou grande parte de sua repercussão através da oralidade ao passar de geração em geração como uma forma de herança, principalmente, dentro do âmbito circense. Essa trajetória é significativa e será aprofundada no decorrer deste texto.

Ao mesmo tempo, apesar de estar intrinsecamente ligado/a ao riso, o/a palhaço/a é assunto sério. É por isso que sua presença é notada desde a antiguidade e ressalta a importância de sua existência e sua atuação dentro da humanidade. “Mas não é preciso ser um pouco louco para empreender, sem rir, uma história sobre [o/a palhaço/a]?” (MINOIS, 2003, p.17).

Então, me apresento:

Antes de tudo sou mulher, mãe e artista. Sou palhaça e pesquisadora. Tudo isso em conjunto estabelece um diálogo entre o fazer artístico, a vida e as investigações. Essa trajetória alimenta as criações, métodos, pedagogias, questionamentos e análises vivenciados.

Dessa forma, vou em direção de uma estrutura autobiográfica que valoriza o percurso ao narrar os acontecimentos e exerço “a faculdade de intercambiar experiências”. (BENJAMIN, 1987, p. 198). Além disso, aumento a possibilidade de construir pontes para que você alcance as explorações e as interrogações que provooco e tenha acesso aos caminhos que tomei.

A narrativa [...] é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. [...] Assim seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na

² Tortell Poltrona atua como palhaço desde 1975 e já se apresentou em vários lugares do mundo. Presença marcante e frequente nos festivais internacionais brasileiros, Tortell é um dos pioneiros na renovação do palhaço europeu. Criador do Circ Cric, na Catalunha e reconhecido mundialmente como fundador dos “Palhaços sem Fronteiras”. Esse projeto segue a mesma linha dos “médicos sem fronteiras” indo até zonas de vulnerabilidade, especialmente atingidas por catástrofes (naturais e/ou humanas), fazendo apresentações. Para saber um pouco mais sobre Tortell Poltrona acesse o site <<https://tortellpoltrona.com/>> e sobre os Palhaços sem fronteiras <<http://palhacossemfronteiras.org.br/>> .

qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata. (Ibid., p.205).

Nesse caminho narrativo busco compartilhar, então, as marcas que o universo da palhaçaria imprimiu e ainda imprime em meu percurso de formação. É exatamente esse conjunto de conhecimentos que me levou a realizar o trabalho de pesquisa no doutorado. Antes dessa busca um pouco mais aprofundada, revelo o ponto de partida dessa pesquisa que comunga com a criação do grupo do qual faço parte atualmente: a Companhia da Bobagem.

A Cia da Bobagem surgiu, em 2007, a partir do meu encontro com o Rafael Marques, meu companheiro de vida e de cena, durante a oficina “*clown throug the mask*”, o/a palhaço/a através da máscara³, ministrada por Sue Morrison⁴ e proposta durante o IMPETO (Invasão Mundial de Palhaços e todos os outros)⁵, organizada pelo grupo Trampulim⁶, em Belo Horizonte, no Brasil.

A partir dessa primeira faísca, alguns questionamentos começaram a surgir. Um dos primeiros foi em relação ao/à próprio/a palhaço/a: “e o/a palhaço/a o que é?” Essa pergunta vem à tona desde o momento que coloco o nariz de palhaço/a até quando dou um passo para dentro do aprendizado e da cena palhaçística. Tal interrogação também é, normalmente, a primeira a ser feita nas entrevistas com artistas e pedagogos que realizei em parceria com o Rafael. Mais do que categorizar, o significado dessa palavra revela universos repletos de sentido, de transformação das/dos palhaças/os ao longo do tempo e de suas presenças nos mais diferentes âmbitos desde o circo até as ruas, cinema, televisão, hospitais e diversos espaços.

³ Aqui, opto por traduzir “*the clown*” pelo substantivo marcado com a dupla terminação “palhaço/a”, pois o mesmo em inglês pode ser traduzido nos dois gêneros. Então, da mesma forma que proponho essa opção no decorrer desta narrativa, apresento a possibilidade de englobar os dois “o” e “a” na tradução.

⁴ Sue Morrison é uma pedagoga canadense e atual diretora artística do Theatre Resource Centre (TRC) / Centro de Recursos do Teatro, em Toronto, no Canadá. Nesse espaço, Sue Morrison é professora de clown voltada para a performance e para o bufão. Ela também oferece oficinas em diversos países sem estar obrigatoriamente vinculada ao centro (TRC). (THE THEATRE RESOURCE CENTRE, tradução nossa). Disponível em: < <http://canadianclowning.com/>>.

⁵ “O IMPETO – Invasão Mundial de Palhaços e Todos os Outros é uma iniciativa do Grupo Trampulim que se concretiza como um grande encontro de artistas e um espaço de formação, capacitação e aperfeiçoamento artístico para os palhaços locais, democratizando o acesso ao conhecimento de novos caminhos e fortalecendo a cena circense de Minas.” (TRAMPULIM, 2007).

⁶ O Grupo Trampulim é reconhecido por sua maneira autêntica de se comunicar com o público. Criado em 1994 dentro da Spasso – Escola Popular de circo, o grupo passou por diversas fases, mantendo-se sempre leal ao compromisso com a criação e o riso. Seus espetáculos revelam uma relação direta e verdadeira com a plateia e refletem a diversidade da formação dos seus integrantes que, ao trazerem questões comuns ao circo, teatro, música e improvisação, desenvolvem uma linguagem genuína, cujo foco é a pesquisa incansável do ofício do palhaço e suas diversas linhas de trabalho. (MAPACULTURAL BH). Disponível em: <<http://mapaculturalbh.pbh.gov.br/agente/1437/>>. Acesso em : 01 nov. 2019.

Além disso, uma das primeiras indicações que os pedagogos dão para os/as aprendizes é: “Esqueçam tudo o que vocês já viram até aqui. Tudo o que vocês sabem sobre palhaço/a deixem de lado e se abram para o novo.” Mas como esquecer de algo que me atravessa e faz parte de minha potência? Esse movimento se revela, de certa forma, contraditório, pois, mesmo diante dessa sugestão, as vivências anteriores habitam, fortalecem a composição artística e movimentam a criatividade e as possibilidades cômicas. Então, ser palhaço/a é esquecer? É aí que a curiosidade aumenta mais: “o que é então ser palhaço/a?” Aqui, nesse lugar, nesses questionamentos assumo o risco, pois é isso que os/as palhaços/as fazem! Teorizar sobre o/a palhaço/a é uma atitude palhaçística. E se posso dizer clownesca.

Palhaço/a ou clown? Quanto a isso, adotarei os dois, pois ao meu ver as duas palavras podem ser consideradas como sinônimas. Apesar de seus diferentes percursos, de suas diferentes viagens etimológicas, de suas apropriações, esses vocábulos trazem em sua diversidade e sua função a provocação do riso. “Na verdade, palhaço e *clown* são termos distintos para se designar a mesma coisa. Existem, sim, diferenças quanto às linhas de trabalho.” (BURNIER, 2001, p.2015). Essas palavras, enquanto conceito, serão abordadas e aprofundadas como expressão flexível na sua aplicação e sua linguagem que cada artista utiliza de acordo com os pontos de vista artísticos que lhe são próprios, políticos e pertinentes. Com isso, esses provocadores se transformam diante dos encontros, e, nessa arte de despertar afetos, cada artista e cada pessoa encontra sua maneira de nomear esse acontecimento, esse ser que age ao contrário e suscita o riso em sua potencialidade.

Ao olhar, portanto, mais de perto esse ser, outra interrogação emerge: “qual é sua graça sua palhaça?” Também fruto das investigações clownescas e base da pesquisa de mestrado, a palhaçaria feminina se desenvolve como uma temática fundamental e presente no fazer artístico, desde a composição através de figurino, maquiagem até as atitudes, os comportamentos, as cenas e os espetáculos criados e trabalhados na Cia da Bobagem. A questão da existência de uma linguagem e mesmo de um repertório ligado ao universo feminino deriva dessas experimentações.

Assim, ao aprofundar cada vez mais, volto no ponto de partida, na oficina da Sue Morrison. Esse processo se desenha como um dos principais suportes dessa narrativa, já que a proposta traz elementos da cultura indígena, principalmente a norte americana, ligados à arte do/da palhaço/a. O curso se desenvolve através do intercâmbio entre as influências de pedagogias europeias, a formação de Sue Morrison e a chamada “palhaçaria sagrada”: os/as índios/as do contrário, provocadores/as do riso e “mestres da desordem”.

Diante dessa maneira de ver o/a palhaço/a fiquei instigada a investigar um lado desconhecido dessa história que não foi contada e suas origens. E por consequência, me deparei com o documentário “*Hotxuá*”(2009):

Um registro poético sobre a tribo indígena Krahô, um povo sorridente que designa um sacerdote do riso, o *hotxuá*, para fortalecer e unir o grupo através da alegria, do abraço e da conversa. Por meio de depoimentos dos indígenas, conhecemos sobre suas crenças e estilo de vida que sustentam e mantêm a felicidade na aldeia.(sinopse filme Sabatella e Cardia, 2009)

Então, outras perguntas inevitavelmente surgem: O que são “palhaços sagrados”? Por que eles são chamados assim? Por que eles são considerados palhaços/as? Por que eles são sagrados? Essas indagações ganham corpo em forma de pesquisa a ser aprofundada e apresentada nos desdobramentos desse texto.

Na história dos personagens cômicos participantes do ritual, os etnólogos descobriram nas sociedades tribais da América do Norte, mas também na África e na Oceania, personagens cômicos provocando risos durante as cerimônias rituais. Eles os chamavam de "clowns" em referência aos clowns europeus que eles conheciam.⁷ (VELASQUEZ, 2013, p. 106, tradução nossa).

Como então chamar esses provocadores do riso? “Eles são chamados de *heyoka*, *chifone*, *koshare*, [*hotxuá*], ‘amadurecedor de banana’, *kwirana*, ‘brincalhão azul’ e muitos outros nomes.”⁸(BECK; WALTERS, 1996, p 291, tradução nossa). Alguns etnólogos, como Laura Levi Makarius (2003), os chamam de “clowns rituais”, outros os chamam de “bufões sagrados”, “sacerdotes do riso” e “palhaços sagrados”, como o estudioso Alfred Simon (1988). Aqui, nesta narrativa, opto por nomeá-los como eles são chamados por suas culturas. Também os denomino, em certos momentos, como provocadores do riso, pois é uma maneira que encontrei de fazer uma referência mais próxima do contexto cultural ao qual ela se aplica. Acredito que a expressão “palhaço sagrado”, bastante utilizada, e “clown ritual” merecem novas abordagens e relações, pois ambas as expressões, “palhaço” e “clown”, trazem um aspecto institucionalizado e eurocêntrico. Em consequência, ao definir os provocadores do riso através dessas nomações, a abrangência, a multiplicidade e a potencialidade das manifestações desses seres do contrário são fechadas e cristalizadas.

⁷ *Dans l’histoire des personnages comiques participants au rituel, les ethnologues ont découvert au sein des sociétés tribales d’Amérique du Nord mais aussi d’Afrique et d’Océanie, des personnages comiques provoquant le rire au cours de cérémonies rituelles. Ils les ont appelés ‘clowns’ en référence aux clowns européens qu’ils connaissaient.* (VELASQUEZ, 2013, p. 106).

⁸ “*They are called heyoka, chifone, koshare, ‘banana ripener’, kwirana, ‘blue jay’, and many other names.*” (BECK; WALTERS, 1996, p 291).

Junto a essa diretriz, a proposta é de ir além das manifestações clownescas dos nossos conhecimentos prévios, ou seja, do que é apresentado e definido como palhaço/a através de imagens, livros, filmes, espetáculos e etc., com uma introdução à “palhaçaria sagrada”, ou melhor, aos provocadores do riso e o seu desenvolvimento como seres do contrário. Essa ampliação é uma importante abertura para novos pontos de vista, pois, apesar de existir uma diversidade de abordagens, o/a palhaço/a permanece, em geral, associado/a e, por vezes, preso/a à uma imagem mais próxima do *augusto/a*⁹, com um nariz vermelho, uma maquiagem exorbitante, um figurino irrisório e grandes sapatos, como pode ser observado da imagem de Albert Fratellini a seguir.

Fotografia 1 - “Albert Fratellini e seu filho”
(C. 1950)



Fonte: ADRIAN (1982 , p.185)

Um outro ponto relevante e a ser apontado é a questão da fluidez e continuidade das propostas apresentadas nos cursos e oficinas vivenciados. A proposta da Sue Morrison, como a grande parte das formações, cursos e oficinas em torno da palhaçaria nas cidades brasileiras foram realizadas através de festivais, encontros, seminários e outros eventos maiores devido à falta de instituições, especificamente escolas, de circo e de palhaçaria. Dessa forma, a grande parte das experimentações guiadas dos últimos anos, a contar de 2007,

⁹ Conhecido como “*clown rouge*”, aquele que encarna a besteira. Esse tipo de palhaço/a será contextualizado juntamente com a exploração do significado do/a palhaço/a.

acontecem de forma pontual e tornam o trabalho proposto, de certa forma, em um conhecimento efêmero lançando o desafio de retomar, manter e perpetuar o que foi vivenciado.

Em busca de responder essas perguntas traço essa narrativa e estabeleço um diálogo entre as experimentações clownescas, propriamente as vivenciadas através da Cia da Bobagem, em seus doze anos de existência, e me dedico ao compartilhamento desses conhecimentos graças a um estudo autobiográfico e transversal.

Ao trabalhar com [a memória] e fontes dessa natureza o pesquisador conscientemente adota uma tradição em pesquisa que reconhece ser a realidade social multifacetária, socialmente construída por seres humanos que vivenciam a experiência de modo holístico e integrado [...]. Nesta tradição de pesquisa, o pesquisador não pretende estabelecer generalizações estatísticas, mas, sim, compreender o fenômeno em estudo. (ABRAHÃO, 2003, p.80).

Assim, tento trazer você, caro/cara leitor/leitora, para o lado de cá: o de quem passa por processos de criação, o de quem se olha no espelho e se maqueia, o de quem se prepara para entrar em cena e o de quem busca colocar em prática a arte em que acredita, o/a palhaço/a. Considero o conjunto de encontros como experiência, de vivências que me atravessam e me afetam... Por isso, olhe mais de perto, quero te dar a sensação de estar comigo no momento de colocar o nariz, de olhar por dentro dessa pequena bola vermelha que aponta e mostra um universo que, mesmo para mim, é completamente novo.

Você sabe que minha trajetória está inserida no universo [do/da palhaço/a]. Por este motivo muitas vezes [ele/ela] será "nosso porto seguro" nesta narrativa. Não acredite, porém, que por este motivo nosso compartilhamento será sobre [ele/ela]. [Ele/ela] estará presente como ponto de partida, não de chegada. Confesso a você que de fato não considero o que possa ter sido [o/a palhaço/a] em todos os lugares por onde [ele/elaa] passou, exceto, por mim. Tampouco me dedicarei a falar sobre todas e todos que escreveram, estudaram, trabalharam e trabalham com este [ser]. Relevo, neste momento, o que [o/a palhaço/a] fez comigo, onde me trouxe e o que fará conosco a partir de agora. (ROSA, 2017, p.16).

Ao mesmo tempo, é preciso destacar o contexto histórico e cultural no qual se apresentam os “palhaços sagrados”. Essa contextualização ocorre, sobretudo, através dos exemplos dos *Heyokas* e dos *Hotxuás*. Os *heyokas* são índios norte americanos em risco de extinção e que existem desde o século XVIII sobretudo no povo Lakota, no sul de Dakota, nos Estados Unidos. Os *hotxuás* são índios da tribo Krahô, no norte do Brasil, são encontrados há vários séculos e possuem ainda uma existência contemporânea.

Para completar essa abordagem evoco conceitos e noções em torno do/da palhaço/a definidos por praticantes, artistas e teóricos. Nesse percurso palavras como palhaço, palhaça, riso, sagrado, cômico, contrário e circo apontam direções por onde meus passos de pesquisadora e palhaça caminham. Em meio a esses vocábulos, os dados relativos às diferentes manifestações e produções clownescas (espetáculos, performances, encontros, oficinas, cursos, entrevistas, livros, filmes e vídeos que são explicitados ao longo desta narrativa) se mostram presentes para alimentar as reflexões propostas. Tal material será elucidado ao longo da pesquisa.

Nessa perspectiva, este estudo visa compreender não somente a trajetória histórica do/da palhaço/a, especialmente os chamados “palhaços sagrados”, mas igualmente o seu funcionamento empírico, sua composição e sua manifestação enquanto ser do contrário. Tudo isso em diálogo com suas formas do presente e do passado transversalmente.

Quanto a isso, encontro e considero a cartografia como o método de investigação que mais se sintoniza com o âmbito das artes cênicas e dialoga com a proposta de produção de conhecimento através de uma narrativa autobiográfica e do intercâmbio entre as experiências de pesquisa mencionadas anteriormente. Além disso,

No contexto da ciência moderna, as etapas da pesquisa – coleta, análise e discussão de dados – constituem uma série sucessiva de momentos separados. Terminada uma tarefa, passa-se à próxima. Diferentemente, o caminho da pesquisa cartográfica é constituído de passos que se sucedem sem se separar. Como o próprio ato de caminhar, onde um passo segue o outro num movimento contínuo, cada momento da pesquisa traz consigo o anterior e se prolonga nos momentos seguintes. (KASTRUP; POZZANA, 2015, p.59).

A trajetória, portanto, se mostra mais uma vez uma importante ferramenta na construção desta narrativa e a cartografia me aproxima do papel do etnógrafo. “Conforme aponta Aaron Cicourel (1980), além de observar, o etnógrafo participa, [...]ao mesmo tempo modificando e sendo modificado pela experiência etnográfica.” (Ibid., p.56). Essa participação se manifesta, principalmente, através dos múltiplos e potentes encontros que compõem tanto esta narrativa como fazem parte da constituição de quem a escreve. Enquanto parte dessa construção de sentido e de conhecimento, cada encontro revela sua importância e particularidade como acontecimento, pois muitos foram inesperados, alguns planejados, outros comuns e poucos infrutíferos.

Então, eu te convido a caminhar comigo nesta aventura clownesca cheia de percalços, desafios e adaptações. Aqui compartilho os passos que dei, as direções que tomei,

mas ressalto que nesse percurso não há certo ou errado, há o desejo de praticar a arte do encontro: a palhaçaria. Como diz Jango Edwards¹⁰, um cômico americano, os/as palhaços/as estão subindo uma montanha para chegar ao topo, às vezes encontramos com um/uma ou outro/a palhaço/a que nos diz: “- É melhor ir por ali!” ou “- Ali é o caminho certo”. Mas, na verdade, o mais importante é a trajetória até o alto da montanha. Nesse caso: “- Te vejo no topo!” (informação verbal¹¹).

Para enriquecer ainda mais a pesquisa e apoiar-me na cartografia, trago à tona o diário de bordo que está presente de forma destacada, sempre em itálico, não para separá-lo da escritura, mas para realçar sua importância narrativa e reforçar esse olhar que retoma a experiência a partir do seu interior.

Podemos dizer que para a cartografia essas anotações colaboram na produção de dados de uma pesquisa e têm a função de transformar observações e frases captadas na experiência de campo em conhecimento e modos de fazer. Há transformação de experiência em conhecimento e de conhecimento em experiência, numa circularidade aberta ao tempo que passa. Há coprodução. (KASTRUP; POZZANA, 2015, p.70).

Assim, as anotações de cursos, os poemas e as cartas sobre o percurso e o processo de pesquisa em torno da palhaçaria, enfim esses “relatos são exemplos de como a escrita, ancorada na experiência, performatizando os acontecimentos, pode contribuir para a produção de dados numa pesquisa.” (Ibid., p.73). Ao trazer essa escrita através de imagens, sensações, paisagens, abro a possibilidade de resgatar as vivências a partir do seu interior e de trabalhar uma narrativa que também está em processo. Nesse contexto, “um processo aparentemente individual ganha uma dimensão claramente coletiva quando o texto traz à cena falas e diálogos que emergem nas sessões ou visitas ao campo.” (Ibid., p. 71).

Diante de tal composição e em diálogo com a cartografia, meus passos não conseguem mais demarcar os contornos do/da palhaço/a. Nós, a pesquisadora, palhaça, mãe, mulher, artista e a palhaçaria, o ser do contrário, os provocadores dos risos, caminhamos juntos. E cada etapa dessa pesquisa-narrativa é um corpo que se constrói ao ser escrito, um

¹⁰ Jango Edwards é um artista, um palhaço americano que atuou em diferentes países, sobretudo na Europa (França e Espanha). Fundador do « *Festival of Fools* » (1975 à 1984), Jango propõe uma sátira de números clássicos de mímica e mágica além de ser considerado como um palhaço mais subversivo, devido às suas propostas surpreendentes. Politicamente incorreto, esse artista se apresenta em vários festivais internacionais e leva sua identidade meio louca para o público em geral. Apesar de ser considerado como um artista, por vezes, polêmico, Jango também procura a transformação de seus espectadores e busca estimular nos artistas aspirantes a palhaço a formar uma espécie de “milícia de clowns”, numa coletividade clownesca com o objetivo de mudar o mundo ou, pelo menos, de despertar a consciência das pessoas.

¹¹ Fala fornecida por Jango Edwards durante a oficina ministrada através do Festival Anjos do Picadeiro, organizado pelo grupo Teatro de Anônimo, no Rio de Janeiro, em dez. 2008.

“*corp’a’screver*” e posso dizer que é como acabar de participar de um espetáculo, seja como público ou como artista, quando as sensações ainda estão misturadas e um espaço se abre para que o espectador e o artista possam ali deixar suas leituras e impressões.

Nesse exercício, a palhaçaria aponta um caminho em direção a uma escritura que se constrói no seu próprio processo de escrita. Um olhar curioso e à escuta do mundo, como se tivesse acabado de abrir os olhos. Uma qualidade que nos remete a liberdade de pensar, onde a imaginação tece novas formas, transforma e reinventa os objetos, as pessoas, as situações. Uma disponibilidade que deixa a espontaneidade surgir e viver o momento presente, descobrindo sua própria lógica.

A partir desse modo de composição, essas linhas aqui escritas estão divididas em algumas etapas que se conectam entre si, sendo apresentadas através de duas partes principais: uma exploração/investigação/abordagem mais profunda das interrogações aqui propostas através dos capítulos I e II; e outra mais experimental, no decorrer do capítulo III. E, no interior de cada uma, busco estabelecer uma conexão com as etapas que procuro seguir nas composições de números e espetáculos.

Assim, num primeiro momento proponho uma viagem em busca das construções de sentido em torno do/da palhaço/a. Essa exploração vai desde as transformações da palavra até as interpretações que ela assume nas diferentes línguas, épocas e imagens. Então, um diálogo entre o termo “palhaço/a” e a aparição de suas interpretações na pele de diversos artistas se estabelece. Junto a essa relação se desenham as possíveis leituras de teóricos e artistas sobre o que é ser palhaço/a.

Nessa trajetória, apresento o/a palhaço/a como ser do contrário através do aprofundamento dos significados em torno das definições e das noções sobre o contrário. De tal forma que esse caminho me aponta as associações iminentes entre o/a palhaço/a e o contrário. Como ao explorar seu próprio ridículo, seu próprio fracasso, o/a palhaço/a segue na contramão do sucesso e provoca suas quedas, seus desequilíbrios não somente físicos como comportamentais e sociais. Dessa maneira, nessa transgressão o risível se opera, por um lado, através de um corpo cômico e, por outro lado, por meio do jogo e do estado clownesco. Tais elementos são detalhados e aprofundados.

Entre ser e estar, esse/essa provocador/a do riso ultrapassa, portanto, as fronteiras e, através dos olhares de pensadores e pesquisadores, é associado/a ao sagrado através dos denominados “palhaços sagrados”. Diante disso, consagro uma parte dedicada à reflexão em torno dos índios provocadores do riso, especialmente os *heyokas* e os *hotxuás*. Essa investigação busca compreender porque há essa associação entre “palhaço e sagrado”. Tal

procura entra em conexão com as explicações e as mitologias como parte de uma necessidade do ser humano de entender, de conceber e nomear o mundo que o cerca. Isso se dá em relação, principalmente, aos mitos de origem e surgimento dos seres e do universo.

Ao percorrer essa conexão com o sagrado construo aos poucos, através desta narrativa, a minha própria mitologia num ritual interior para me conectar com o/a palhaço/a. Estabeleço, então, um segundo momento enriquecido pelas experiências em torno da palhaçaria. Essa experimentação se compõe, principalmente, de práticas clownescas. Nesse experimento combino, testo, analiso as relações entre as reflexões levantadas e a pesquisa empírica.

Enfim, da mesma maneira que o/a palhaço/a passa a existir no encontro com o público, esta narrativa somente ganha vida através da conexão com os modos de interpretação, em outras palavras, entre a minha mitologia pessoal e sua leitura!

Então, nos vemos no topo?

CAPÍTULO 1: PALHAÇO/A

1.1 O/a palhaço/a e suas referências

A língua é viva, dinâmica e está em constante transformação. Esse conjunto de signos é usado para se comunicar e, nessa troca, a língua acompanha um povo ao longo dos tempos, muda e reinventa-se com as pessoas. Então, como um ser provocador do riso pode ser definido, constituído como o/a palhaço/a por algo que também está em constante transformação?

A palavra começa na respiração, o ar expirado passa por um movimento e pode ser contornado por inúmeras variações de abertura da boca, da ação da língua e movimento dos lábios. A cada desenho são formadas as vogais, consoantes, sílabas, palavras... Essas tomam forma e permanecem nas bocas, nos ouvidos e nos traços enquanto identificação, enquanto o contexto justifica a sua existência. Como troca viva e mutável, as palavras se transformam nas ruas, em casas, em prédios, em grandes instituições, nos discursos, nos sermões, nas relações. Esses vocábulos passeiam e se modificam, não só na boca que os proferem, mas também nos desenhos do lápis, nas impressões das teclas da máquina de escrever e nos toques digitais do computador.

O mesmo acontece com o/a palhaço/a, esse/a provocador/a do riso toma formas diferenciadas de acordo com o/a artista que o/a interpreta através de uma composição pessoal que vai desde a escolha do figurino e da maquiagem até a maneira de agir e se comportar. O/a palhaço/a então se configura num corpo dinâmico que, de acordo com o contexto que ele se insere (ruas, palcos, circos, cinema, televisão, hospital, etc.) se manifesta de uma certa maneira expressando uma mobilidade e uma abertura de leituras e de interpretações em torno dessa composição.

Nesse movimento diversificado, a palavra palhaço/a como a conhecemos é fruto de uma grande trajetória dessa sonoridade em forma de riso que passa por diferentes culturas, espaços e maneiras de ver esse/a provocador/a de risos.

Uma das grandes dificuldades que a maioria dos autores encontra ao estudar a origem dos palhaços está na profusão de nomes que essa figura assume em cada momento e lugar. *Clown, grotesco, truão, bobo, excêntrico, tony, augusto, jogral*, são apenas alguns dos nomes mais comuns que usamos para nos referir a essa figura louca, capaz de provocar gargalhadas ao primeiro olhar. (CASTRO, 2005, p.11, grifo do autor).

Mesmo na prática, às vezes as fronteiras entre o que pode ser ou não chamado de palhaço/a não são muito claras. Destaco aqui uma experiência que vivenciei enquanto morava na França:

Em 2013, depois de dois anos do mestrado e de pesquisas em torno da palhaçaria, eu e o Rafael, meu companheiro de cena e vida, estávamos começando um processo de criação através de uma residência artística em Montpellier, tudo isso está mais detalhado na parte experimental desta narrativa. O que eu gostaria de trazer à tona é uma situação de surpresa com relação aos nomes e como fui reconhecida como palhaça. Assim, compartilho uma parte do diário de bordo:

Estava estrangeira, estranha a tudo, pois, apesar dos dois anos habitando em outras terras, eu ainda não fazia e, de certa forma, não me sentia parte daquela paisagem...tudo ainda é novo, inclusive o território que meus pés e olhos de palhaça captam. Entre risos e frustrações, as experimentações em torno das figuras continuam sem cessar.

Como nos vestimos? Colocar ou não o nariz? Então, eis que surge uma oportunidade de em com o outro, de se deparar com o público e testar, provar.... Nos inscrevemos em um encontro “La Rencontre du Mineur”¹², promovido por estudantes da universidade Paris 8 e apoiado pelo FSDIE (Fundos de Solidariedade e de desenvolvimento de iniciativas estudantis)¹³, uma ajuda financeira aos projetos estudantis disponível nas universidades francesas. Diante dessa possibilidade de investigação e descoberta, resolvemos propor uma interação itinerante com figurinos diferentes daqueles que estávamos acostumados e sem nariz.

Chamamos a intervenção de “os turistas”, pois realmente podemos agir como tais...estranhos e estrangeiros, curiosos e sem falar a língua local, um ótimo diálogo com a nossa condição nesse momento. Vestidos, maquiados e dispostos a

¹² Alunos de Paris 8, por iniciativa autônoma, lançam uma chamada de participação para todos os alunos que desejam participar do evento « Rencontre du mineur dans l'expérimentation artistique », com o tema “Revelar espaços, despertar o encontro”. Este evento tem como objetivo incentivar os alunos a apresentarem seus projetos artísticos, além de investir no espaço universitário como local de criação e aplicação de conhecimento. (RENCONTRE DU MINEUR, tradução nossa).

¹³ *Fonds de solidarité et de développement des initiatives étudiantes (FSDIE)*. Para saber mais sobre o FSDIE: consulte a circular do Ministério do Ensino Superior e Pesquisa sobre o desenvolvimento do envolvimento da comunidade e iniciativas estudantis. Disponível em: <http://www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/pid20536/bulletin-officiel.html?cid_bo=58373&cbo=1>.

interagir fomos! Várias pessoas começaram a nos acompanhar e como fomos andando pela universidade, por vezes, desencontrávamos de algumas pessoas e as encontrávamos novamente em outro ponto.

Para minha surpresa, quando estávamos ausentes, alguns espectadores perguntaram: -E os palhaços, cadê? Para mim, foi um pouco inesperado ser reconhecida e chamada como palhaça... A partir de agora, abri o leque de possibilidades e percebi que o/a palhaço/a é bem maior do que a palavra e seu conceito. Trata-se mais de uma interação, de comportamentos, da leitura e da interpretação de quem vê e recebe isso tudo. (Diário de bordo).

Fotografia 2 - “Os turistas”



Fonte: SILVA; SOARES (2013)¹⁴

Nesse caso, o meu modo de ver o/a palhaço/a e como eu o/a concebia foram colocados em questão diante de uma situação em que fui reconhecida como tal por causa do comportamento, das atitudes e da interação com o público e não somente pelo fato de utilizar o nariz. Acreditava que essa seria uma premissa para que os espectadores me identificassem como palhaça.

Por isso, volto ao percurso da palavra e o seu deslocamento. Tanto o termo quanto a figura do/da palhaço/a viajaram através de diferentes culturas, civilizações e épocas ganhando sentidos variados de acordo com sua aplicação e sua prática. Diante disso, aqui apresento o percurso etimológico da palavra, pois ele revela uma derivação rica em

¹⁴ Fotografia capturada durante a residência artística na *Maison Pour Tous Joseph Ricôme*, maio 2013, Montpellier/ França.

influências culturais e históricas que o vocábulo carrega. É muito interessante perceber como, em algumas línguas, as construções de sentido em torno do/da provocador/a do riso tomam a forma de expressões e vocébulos com significados próximos à comicidade.

Por exemplo, para os italianos, a palavra “palhaço” se transforma em “*pagliaccio*”, para os franceses “*paillasse*”, palavra derivada da palha e quer dizer “confeccionado com palha”. (MICHAELIS DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa, 2019)¹⁵. Por quê? Parece que, associados aos movimentos acrobáticos, os artistas usavam a palha por debaixo de suas roupas para proteger seus corpos durante as apresentações. Assim, há essa hipótese dessa possível associação entre a utilização da palha com a palavra “palhaço”. Além dessa função, esse preenchimento dos trajes produz uma deformação das formas do acrobata tornando-o ridículo e incitando o riso. Isso já pode ser, de certa forma, um movimento contrário reforçando a ideia de quebra de paradigmas associada aos provocadores do riso, pois, geralmente, o acrobata possui e demonstra um corpo esbelto, ágil, coordenado. Esse movimento de contradição será aprofundado mais adiante.

Já no inglês, com a mesma significação, a palavra aparece como “*clown*”, cuja tradução para o português é palhaço/a. Dentro desse contexto e nessa variação linguística há uma grande associação do clown ao teatro. Alguns autores até sugerem que o nascimento desse ser provocador de riso se deu nesse universo, pois se associa diretamente aos artistas que praticam a comicidade: segundo Philippe Goudard (2013, p.130, grifo nosso e do autor, tradução nossa), “A palavra *clown* aparece em torno de 1550 [...] e nomeia a figura e o artista cômicos, sínteses do bufão, do *Vice* e do do bobo da corte.¹⁶” Mesmo diante dessas relações e tentativas de encontrar uma possível origem do palhaço/a, nesse caso, do “*clown*”, esse ser do contrário ainda escapa, brinca com os sentidos e aparece sob diferentes vestes e formas transparecendo sua multiplicidade e sua maleabilidade.

Na idade média, os bufões e bobos da corte divertiam os reis e senhores. Essas criaturas apresentavam suas excentricidades e poderiam dizer a verdade¹⁷, desde que essa fosse tratada de forma cômica, audácia que provocava o prazer do riso. Com essa potência transgressiva, o bufão assume, de maneira figurativa, o lado subversivo que proporciona ao

¹⁵ Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/palha%C3%A7o/>>.

¹⁶ « *Le clown est né au théâtre. Le mot clown apparaît autour de 1550 [...] et nomme la figure et l'artiste comiques, synthèses du bouffon, du Vice et du fou de cour.* » (GOUDARD, 2013, p.130).

¹⁷ Aqui entende-se por verdade aquilo que de fato acontece e, na maioria das vezes, ninguém tem coragem de dizer. O bufão tinha um papel fundamental na sociedade de revelar e denunciar o que estava, em geral, desagradando a todos. Porém, essa liberdade vai até um certo limite, pois se o bufão desagradasse ou ofendesse a corte real ele corria o risco de perder sua cabeça.

rei a consciência dos limites do seu poder. Papel, por um lado, equivalente ao do/da palhaço/a, cuja presença provoca rupturas com a ordem estabelecida, e assim o divertimento do povo.

O *Vice* é um personagem que foi inserido nos espetáculos de Mistérios e Moralidades, “que baseavam-se na vida dos Santos e em histórias livremente adaptadas da Bíblia [...]. Até mais ou menos 1550, a comicidade desse tipo de espetáculo estava a cargo do Diabo e do Vice, personagem recorrente que representava todas as fraquezas humanas.” (CASTRO, 2005, p. 44). Associado ao rústico, esse personagem evoca o significado do camponês.

A palavra [*clown*] viria de *clod*, do torrão, do monte de terra; o termo designa então um “jeca”, campesino que chega na cidade com os pés enlameados. Londres é então, de fato, [...] a destinação de muitos camponeses que buscam fortuna na cidade, cujo cidadão debocha a fala e o comportamento grosseiros, inadaptados, desordenados.¹⁸ (GOUDARD, 2013, p.130, grifo do autor, tradução nossa).

Em 1784, na França, aparece a expressão “*clown*” em uma gravura representando Grimaldi: “*Grimaldi as clown*” (RÉMY, 2002, p. 445). Apesar da palavra aparecer na França, ela vem do germânico “*klönne*” pronunciado em inglês “*colon*” torna-se “*clown*”. Quanto à sua significação, o termo evolui de acordo com suas utilizações e a língua que o empresta. Em um dos seus sentidos quer dizer campesino, rústico. Esse vocábulo também ganha conotações ligadas ao campo artístico, como em inglês, no qual é utilizado “para designar um artista maquiado e grotescamente vestido”¹⁹ (JACOB, 2002, p. 224, tradução nossa), reforçando a referência campesina de um de seus significados.

A história de Joseph Grimaldi se mescla com a dos “*clowns*” ingleses e do circo europeu no século XVIII. Esse

célebre clown de pantomima ou arlequinada da cena londrina, é convidado nos programas de variedades do anfiteatro equestre, no momento onde esse muda de nome para se chamar “circo” (em 1784, Charles Hugues e Charles Dibdin chamam de *Royal circus* [circo real] seu anfiteatro londrino, seguidos por Franconi em 1804, em Paris, com o “Teatro do circo olímpico”).²⁰ (GOUDARD, 2013, p.130-131, grifo do autor, tradução nossa).

¹⁸ *Le mot [clown] viendrait de clod, la motte de terre ; le terme désigne donc un « bouseux », paysan arrivant à la ville avec les pieds crottés. Londres est alors, en effet, [...] la destination de nombreux paysans venant chercher fortune à la ville, dont le citadin moque le parler et le comportement mal polis, inadaptés, désordonnés.* (GOUDARD, 2013, p.130, grifo do autor).

¹⁹ « pour désigner un artiste maquillé et grotesquement accoutré. » (JACOB, 2002, p. 224).

²⁰ *célebre clown de pantomime ou harlequinade de la scène londonienne, est invité dans les programmes de variétés de l’amphithéâtre équestre, au moment où celui-ci change de nom pour s’appeler « cirque » (en 1784, Charles Hugues et Charles*

Gravura 1 - Joseph Grimaldi



Fonte: FABBRI; SALLÉ (1984, p.61)²¹

Então, o clown passa a ser associado ao circo e, de certa forma, à imagem que Grimaldi constrói em torno de suas pantomimas, sua maquiagem e seu figurino. Tal conjunto se configura, geralmente, como uma inspiração na criação e na composição de cenas e de figuras cômicas ao longo da história, principalmente europeia. Ao mesmo tempo, é importante considerar que há uma multiplicidade de cômicos e artistas das mais variadas origens com divesas maneiras de se vestir e se pintar.

O vocábulo, então, atravessa fronteiras e se adapta, “transformado na França em ‘*claune*’, anglicizado no mesmo território a partir de 1823, tornando-se genérico no século XX para identificar tudo o que faz rir”.²²(JACOB, 2002, p. 224, tradução nossa, grifo do autor). Isso mostra que, tanto a figura quanto sua expressão oral, viajam através das épocas e das gerações para chegar aos dias de hoje com uma grande abertura de leituras e, ao mesmo tempo, perduram sua potência.

Enquanto essas transformações percorrem culturas e atravessam fronteiras sujeitas aos encontros, vários autores como Tristan Remy, Pascal Jacob, Pierre Robert Levy e mesmo

Dibdin nomment Royal circus leur amphithéâtre londonien, suivis par Franconi en 1804, à Paris, avec le « Théâtre du cirque olympique »). (GOUDARD, 2013, p.130-131).

²¹ Joseph Grimaldi, associado ao clown em seu apogeu durante o século XVIII com seu figurino e maquiagens marcantes e motivo de inspiração para muitos artistas. Gravura anônima. © Mary Evans Picture Library, foto tirada do livro « *Clowns et Farceurs* » (FABBRI; SALLÉ, 1984, p.61)

²² « *transformé en France en ‘claune’, anglicisé sur ce même territoire à partir de 1823, devenu générique au XXe siècle pour identifier tout ce qui fait rire.*» (JACOB, 2002, p.224).

praticantes como Annie Fratellini tentam traçar uma evolução, por vezes fechada, do percurso clownesco. Assim, esses pensadores tentam captar e organizar esse ser provocador do riso que escapa e se multiplica nas diversas vozes e corpos. Essa linha

começa com o palhaço acrobata - o imitador dos números de destreza –, segue com o *clown-branco* – reduzido a um mímico de picadeiro – e termina na chegada do augusto, a figura cômica dominante, mistura de grande idiota e vagabundo, que toma conta da cena para todo o sempre. (CASTRO, 2005, p.64).

Dessa forma, Pierre Robert Levy (1991), em seu livro “O palhaço e a tradição clownesca”²³ (tradução nossa), capta a imagem clownesca como o “personagem mais atraente e o mais extraordinário.”²⁴ (p. 12, tradução nossa). Esse autor desenha um retrato dessa figura no picadeiro de maneira magistral e descreve sua evolução. Segundo Levy, o ser do contrário é considerado como um “personagem” se desenvolve a partir da pantomima acrobática, para passar em seguida pelo duo clássico clownesco, isto é, o branco e o augusto e chegar enfim aos cômicos falantes. Tudo isso apoiado em repertórios do circo e de palhaços/as famosos/as. Essa análise limita, de certa forma, os atravessamentos e as adaptações dos artistas e cômicos diante desse ser provocador do riso. Levy busca determinar o caminho clownesco e então demonstra um determinado percurso com um ponto de vista localizado e delimitado. Apesar de reconhecer “a origem um pouco deformada da palavra palhaço”²⁵ (p.13, tradução nossa), o autor não valoriza a sua mutação linguística e a evolução de sua manifestação na pele dos artistas.

Outro teórico que reforça essa reflexão é Tristan Rémy (1975), principalmente no seu livro “Os palhaços”²⁶ (tradução nossa). Rémy expõe o percurso clownesco sob o mesmo viés que Levy, pois ele também segue a evolução dessa figura a partir da proibição da palavra e da exploração da acrobacia para, então, falar de sua adaptação e evolução através de grandes figuras, como Foottit e Chocolat, Antonet e Beby, Les Fratellini, Alex e Zavatta, Grock, etc. O autor chega até a uma suposta “decadência e grandeza dos palhaços”²⁷ (p.459, tradução nossa) e aborda uma ameaça de desaparecimento dos palhaços. Essa trajetória é igualmente ligada ao mundo do circo.

²³ « *Les clowns et la tradition clownesque.* » (LEVY, 1991).

²⁴ « *personnage le plus attachant et le plus extraordinaire.* » (Ibid., p.12).

²⁵ « *l'origine un peu déformée du mot clown* » (Ibid., p.13).

²⁶ « *Les clowns* » (RÉMY, 1945).

²⁷ « *décadence et [une] grandeur des clowns* » (Ibid., p.459).

Diante desses olhares, a potência clownesca e subversiva dos/das provocadores/as do riso se curva para uma determinada trajetória, se prende a um olhar mais voltado para uma história europeia e se limita ao espaço circense desse continente.

Em contraponto, a grande mobilidade do vocábulo se manifesta através de grandes artistas, como no percurso dos Fratellini, o trio célebre de palhaços composto por Paul, François e Albert, já que o “*clown* - ou o *pagliaccio* ou o *paillasse* ou o *palhaço*” - tornou-se uma expressão corrente e tradicional e ganha sua eternidade graças à vida no picadeiro dessa família.

Annie Fratellini (1989), cuja imagem permanece inesquecível como uma das primeiras mulheres a se tornar o clown augusto no circo, em seu livro “Destino de palhaço”²⁸ (tradução nossa), percorre a história dos seus ilustres antepassados até chegar no seu próprio percurso clownesco. Com um passado rico, repleto de heranças, tradições e exigências do aprendizado circense, Annie abandonou esse legado para entrar no mundo do *music-hall* e do jazz para, depois, voltar ao picadeiro vestida de “Fratellini”.

Gravura 2 - “Os Fratellini: flor do amor”



Fonte: GACHET (2004, p.33, tradução nossa)²⁹.

Através de Annie nos aproximamos do percurso tanto da palavra quanto da artista que o vive. Por um lado, ela percorre a transformação de um repertório, o repertório dos

²⁸ « *Destin de clown* » (FRATELLINI, 1989).

²⁹ « *Les Fratellini : fleur d'amour* » (GACHET, 2004, p.33).

Fratellini, que passa do italiano ao francês. Por outro lado, o conceito de palhaço/a passa por evoluções e interpretações em diálogo permanente com o trabalho dos artistas que vestem e habitam esse universo. Esse desenvolvimento é a tal ponto inerente à figura clownesca que, por vezes, não se sabe se a prática constrói o conceito ou ao contrário, se a noção define as linhas que enquadram a constituição do/da palhaço/a.

A primeira referência dessa dinastia é a de Gustave Fratellini que iniciou, como artista, a aventura circense. Foi ele que transmitiu os seus conhecimentos para os seus filhos: Louis, Paul, François e Albert. Esses três últimos são mais conhecidos como os “Irmãos Fratellini”. Gustave é, então, o pai-professor oriundo de uma cultura italiana nutrida por várias influências culturais e artísticas. A partir de Gustave Fratellini as acrobacias são a base e a ferramenta mais frequentes para desenvolver o/a palhaço/a. Segundo Annie, essa técnica traz mais poder, pois é preciso “saber cascatear, cair”³⁰ (1989, p. 171, tradução nossa) e assim ter consciência do espaço e do jogo ou da cena. É através do trabalho de Paul, François e Albert, filhos de Gustave, que o mundo conhece os “Fratellini”, palavra italiana que significa irmãozinhos.

Nesse contexto, Annie Fratellini, depois de se distanciar do universo circense, retorna ao picadeiro ressaltando a importância dos conhecimentos passados de geração em geração. Então, Annie cria uma imagem clownesca que atravessa o picadeiro deixando suas pegadas de augusto e seu gosto pelas piadas, mas ela desenvolve, ao mesmo tempo, um humor próprio e inovador. De fato, mantendo um processo cômico, levando ao riso, Annie preservou um certo anonimato para manter o mistério em torno do seu rosto. O conjunto do seu figurino, suas atitudes e seus acessórios revelam, de início, o aspecto cômico. E matem, ao mesmo tempo, o mistério e a incerteza quanto à idade, ao sexo e até à comida “come o quê, um palhaço?”³¹ (FRATELLINI, 1989, p.161, tradução nossa).

Por esse ângulo, o/a palhaço/a é, então, associado ao circo, pois graças a essa arena, a figura clownesca atinge seu apogeu durante vários séculos. O picadeiro se torna um campo fértil para as transgressões e comportamentos inversos. Essa forma de organizar o desenvolvimento do/da palhaço/a segue um pensamento mais eurocentrista e busca tentar entender a história dessa figura, mas é preciso lembrar que na prática as fronteiras entre os acontecimentos são, na maioria das vezes, quase invisíveis e se mesclam junto com os modos de expressão e de manifestação clownescos. É o mesmo que ocorre com a língua, o/a palhaço/a se transforma no corpo do artista que o veste e o encarna.

³⁰ « *savoir cascader, tomber* » (Ibid., p.171).

³¹ « *Ça mange quoi, un clown ?* » (Ibid., p.161)

Dessa forma, esse ser possui um passado que ultrapassa os limites do território circense e cuja origem permanece incerta e obscura. A imagem do/da palhaço/a se construiu através de épocas e civilizações endossando diferentes formas e cuja função central é a incitação do riso.

1.1.1 Do clown ao augusto e do augusto ao clown

Ao considerar a evolução da palavra em suas metamorfoses, juntamente com as representações e os sentidos que ela encarna, várias formas e origens são desenhadas para tentar explicar esse fenômeno cômico: o/a palhaço/a. Ainda, dentro da construção de sentido e da mobilidade que esse ser apresenta algumas hipóteses, teorias e lendas ganham corpo na tentativa de desvendar esse ser provocador do riso e se aproximar de sua potência. Dessa forma, o percurso do/da palhaço/a se mescla novamente com o universo circense através da história do augusto.

As origens desse novo tipo dentro da palhaçaria são imprecisas, pois estudiosos, praticantes e teóricos tecem diversas hipóteses em torno do “surgimento” do augusto. Uma das lendas conta a história desse provocador do riso através de pequeno acidente, no circo Renz, por volta de 1864.

Um cavaleiro inglês, Tom Belling, chamado Augusto, trabalhando em um circo de Berlim, tropeça saindo do picadeiro. O público, acreditando nesse incidente proposital, ri e pede: “Augusto! Dum!”. *Dum* quer dizer idiota em alemão. No dia seguinte, Tom Belling exagerou sua silhueta, se maquiou e pegou emprestado um terno muito grande. Ele recomeçou voluntariamente a cair e a receber tapas.³² (Ibid., tradução nossa).

Essa mesma história

é relatada em vários livros e estudos sobre o circo, tanto [...] no “Os clowns e a tradição clownesca”³³ de Pierre Robert Levi [quanto no] “O planeta dos palhaços”³⁴ de Alfred Simon [ou no “Destino de palhaço”³⁵ de Annie Fratellini]. Entretanto, várias versões são construídas em torno desse augusto

³² *Un écuyer anglais, Tom Belling, dit Auguste, engagé dans un cirque berlinois, trébucha en sortant de piste. Le public, croyant cet incident voulu, rit et réclama : « Auguste ! Dum ! ». Dum veut dire idiot en allemand. Le lendemain, Tom Belling exagéra son allure, se maquilla et emprunta un costume de garçon de piste trop grand. Il recommença volontairement à tomber et à recevoir des gifles. (Ibid.)*

³³ « *Les clowns et la tradition clownesque* » (LEVY, 1991)

³⁴ « *La planète des clowns* » (SIMON, 1988)

³⁵ « *Destin de clown* » (FRATELLINI, 1989)

que se tornou um verdadeiro mito.³⁶ (VELASQUEZ, 2013, p.128, tradução nossa).

Nesse contexto, apesar das imprecisões em torno da maneira como esse episódio ocorreu, o Augusto existe como provocador do riso. Apesar de ser uma marca que muitos autores insistem em definir como uma “possível” origem, essa lenda em torno do *augusto* revela seu caráter desmedido e inverso. “Ele é mal-educado e transgressivo, dificilmente controlável, e se reconecta com a herança do cômico popular: a efervescência da desordem.”³⁷(GOUDARD, 2013, p.131, tradução nossa). Então, o *augusto* escapa, quebra os paradigmas, exerce seu papel de provocador do riso, reforça ainda mais a potência desse ser cômico e intensifica a dificuldade em defini-lo.

Mesmo diante desse rompimento com os paradigmas, o *augusto*, para muitos artistas, estudiosos e espectadores se torna sinônimo de palhaço e subordina, por muitas vezes, a imagem clownesca a sua composição exagerada e marcante:

A celebridade popular ajudando, o *augusto* substitui sem demora o palhaço. De personagem secundário, ele se torna uma estrela, e pela adaptação semântica, ele também se torna O clown na cabeça do público. Clowns por completo, os *augustos* são a partir de então solistas: Grock, Popov, Karandache, Joe Jakson, Achille Zavatta, Dimitri, são alguns ilustres representantes, no século XX, desses clowns solitários oriundos da comédia clownesca do século XIX.³⁸(GOUDARD, 2013, p.132, tradução nossa).

Então, como manifestação artística, a figura clownesca se prende a uma imagem, na qual o palhaço com o nariz vermelho e provocador do riso é reconhecido como tal pelos espectadores, artistas, estudiosos. Além disso, para tentar captar essa figura, o Augusto é colocado por muitos estudiosos em contraposição ao “*clown*” inspirado na imagem de Grimaldi, chamado de “*clown branco*”, ou somente de branco. Uma dicotomia é assim criada para poder representar as diferentes classes sociais e explicar os papéis na criação de cenas cômicas em forma de “entradas”: de um lado, o branco entra no picadeiro como aquele que

³⁶ *est relatée dans plusieurs recueils et études sur le cirque, aussi bien dans [...] « Les clowns et la tradition clownesque » de Pierre Robert Levi [que dans] « La planète des clowns » d'Alfred Simon [ou dans « Destin de clown » d'Annie Fratellini]. Cependant, plusieurs versions se sont construites autour de cet auguste qui est devenu un véritable mythe.* (VELASQUEZ, 2013, p.128)

³⁷ « *Il est mal éduqué et transgressif, difficilement contrôlable, et renoue avec l'héritage du comique populaire : l'effervescence du désordre.* » (GOUDARD, 2013, p.131).

³⁸ *La faveur populaire aidant, l'auguste supplante bientôt le clown. De faire valoir, il devient vedette, et par un glissement sémantique, lui aussi devient LE clown dans l'esprit du public. Devenus clowns à part entière, les augustes sont désormais solistes : Grock, Popov, Karandache, Joe Jakson, Achille Zavatta, Dimitri, sont quelques illustres représentants au XXe siècle, de ces clowns solitaires issus de la comédie clownesque du XIXe siècle.* (GOUDARD, 2013, p.132).

representa a ordem, a elegância com suas belas roupas brilhantes, com inteligência em relação à sua dupla. É a representação da aristocracia, do modelo, da autoridade e do exemplo que o Augusto vai romper. O branco é quem estabelece os limites, é como uma espécie de trampolim para os saltos e estripulias do outro, de escada para as subidas e descidas atrapalhadas do tolo e caótico Augusto.

Por outro lado, os princípios do Augusto são da ordem da desordem e, com sua inocência, ele se aproveita das situações ao colocar o jogo a seu favor. Turbulento, ele pode brincar com os limites da exageração e ganhar o público com o riso ao dar sua imagem empática e sua liberdade surpreendente diante do clown branco.

Entretanto, segundo Alice Viveiros de Castro³⁹(p. 66, 2005),

esse esquema simplifica [...] uma complexa alternância e mistura de tipos, figurinos e comportamentos, que repetem esquemas milenares e transformam, com talento e imaginação, antiquíssimas piadas e situações, renovando-as e deixando-as vivas como se novas fossem.

Dessa forma, Alice reforça a maleabilidade das fronteiras entre tipologias e significados em sua prática, nas interpretações dos artistas e na recepção dos espectadores.

Alice Viveiros de Castro, em sua “acrobacia mental”, tece reflexões em torno da palhaçaria, principalmente a palhaçaria brasileira. Importante referência no universo circense atual, Alice explora, através de seu livro “O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo”(2005), um panorama da história clownesca sob uma perspectiva mais próxima do fazer artístico brasileiro. Assim, ela percorre uma trajetória que passa pelas principais influências na construção da figura clownesca apoiada pela história do riso e de sua importância. Nessa abordagem, a autora questiona a origem da palhaçaria, revisita reflexões e teorias sobre o seu desenvolvimento dentro de diversos contextos (como a Idade Média, o Renascimento e o Circo) e dá ênfase à palhaçaria brasileira explorando exemplo de figuras renomadas como Benjamin de Oliveira, Piolin, Carequinha e outros. Ao abordar essa possível origem, Alice também se aprofunda na história do circo e seus princípios. E, ao lado dessa habilidade e destreza intelectuais, o livro está recheado de imagens, cheias de vida, registrando personagens que colorem e povoam o olhar atento do “respeitável público”.

³⁹ Atriz, diretora de teatro, especialista em circo – se autodefinindo como acrobata mental. De acordo com sua apresentação, foi também: vedete de teatro de revista com Luiz Mendonça, contra-mestra do Pastoril, comediantes de televisão. Abraçou o circo em 1979 quando conheceu Gugu Olimecha, Oscar Polydoro e Labanca. (CIRCONTEÚDO). Disponível em: <<https://www.circonteudo.com/>>.

Através do riso, o/a palhaço/a, o/a provocador/a de risos, então, transpõe as barreiras, transgride e vai além dos universos aos quais ele é associado. Nessa fluidez de movimento e nessa mutação de significados, defini-lo/la se torna um desafio e, ao mesmo tempo, uma atitude clownesca. Assim, exerço essa provocação, mesmo que ao compor esta narrativa eu tenha, às vezes, a impressão de querer segurar a água com as mãos.

1.2 “E o/a palhaço/a o que é?”

Essa interrogação é uma parte fundamental no percurso da palhaçaria brasileira, pois ela já habita o jogo de perguntas e respostas da “chula”⁴⁰, uma cantiga popular que é passada de geração em geração. Se interrogar sobre o que é ser palhaço/a é uma atividade constante de quem o estuda e o pratica. Mas,

toda vez que você tenta definir o que é o palhaço/a, limitá-lo/la, [...] isso é a prova de que você está completamente errado. Os/as palhaços/as sempre lidam com a potencialidade, com a possibilidade, mas eles/elas são anarquistas pela própria natureza. Por isso é tão difícil escrever sobre palhaço/a, porque no momento em que eu escrevo uma coisa, logo em seguida, isso cai por terra.(informação verbal)⁴¹.

Dessa forma, eu direi, sem exagero, que o mais importante é o ponto de interrogação. Isso atesta minha hesitação, minha dúvida quanto à potência clownesca desse ser provocador do riso. Por sorte, as definições são tão diversificadas e múltiplas que uma hábil conexão entre elas me permite passear por diferentes lugares e pontos de vista. Então, apresento o/a palhaço/a, com a ressalva dessa interrogação, bem como seu contexto, para deixar a você, caro/cara leitor/leitora, em conclusão o cuidado de decidir o é um/uma palhaço/a ou não.

⁴⁰ O termo Chula é utilizado para diferentes estilos de música. Pode ser sinônimo de fandango, no sul do Brasil, dança e canto acompanhado de guitarra e percussão, no norte de Portugal, e ainda um dos nomes do samba. Esta definição de João da Bahiana, em entrevista a José Ramos Tinhorão, em 1971, faz uma interessante ligação entre a chula, o samba, os palhaços do carnaval e os de circo: “antes de falá samba, a gente falava chula. Chula era qualquer verso cantado. Por exemplo: os versos que os palhaços cantava era chula de palhaço. Os que saía vestido de palhaço nos cordão-de-velho (grupos carnavalescos em que os participantes fantasiavam-se de velhos, com enormes cabeças de papelão) tinha chula de palhaço de guizo. Agora tinha a chula raiada, que era o samba de partido alto. Podia chamá chula raiada ou samba raiado. Era a mesma coisa.” (CASTRO, 2005, p.104).

⁴¹ Fala fornecida por Sue Morrison durante sua conferência, “Porque eu odeio palhaços”, no Fórum de debates do Encontro Mundial das Artes Cênicas 2004 (ECUM 2004), no Teatro Sesiminas, em Belo Horizonte, em 20 jul. 2004.

Entretanto, diante dessa pergunta, a maioria dos artistas se manifesta dizendo que a partir do momento no qual definimos o/a palhaço/a ele/ela desaparece. “Não conseguimos pegá-lo, agarrá-lo, ele é algo que nos escapa entre os dedos e cria sua própria forma. Como podemos definir e explicar algo que nos escapa e sai saltitando por aí?” (informação verbal, tradução nossa).⁴²

Corremos o risco de “se o [nomearmos] o matamos”⁴³ (PAGA, 2012, tradução nossa, informação verbal), mas como a palhaça que sou, faço aqui um exercício do contrário: teorizo, argumento, especulo e arrisco. Nesse ponto, faço o inverso da prática e vou em direção a um outro lado, virando do avesso, pois o/a palhaço/a, ao meu ver, é um ser do contrário, revirado, ele/ela chacoalha, bagunça, traz o caos e transgride a ordem das coisas.

1.2.1 Não se pode escrever sobre palhaço/a: uma experimentação do contrário

O que é, portanto, o contrário?

Mais uma vez definições, conceitos...Você, caro leitor, cara leitora, deve estar se perguntando de novo? É nesse movimento infinito, de perguntas e de ideias que se dá esta narrativa, esta pesquisa. No dicionário (MICHAELIS DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa, 2019)⁴⁴, contrário é um adjetivo, ou seja, uma qualidade que modifica o substantivo ao qual foi associada, nesse caso, o/a palhaço/a. É determinado como aquilo, algo ou alguém “que é contra, que se opõe, antagônico”. Nesse caso, o/a palhaço/a, em seu jogo, no lugar de buscar o sucesso, persegue o fracasso, vai na contramão e mostra sua humanidade.

Aqui, me refiro à humanidade como as características peculiares do ser humano. Ao olhar para o/a palhaço/a há, por um lado, uma certa aproximação, pois diante dos seus fracassos e erros é possível perceber que “errar é humano”, assim criando uma identificação e um corpo comum, como numa coletividade. Trata-se de algo que nos diz respeito, se refere a nós, importa e nos afeta. Por outro lado, ao mesmo tempo que existe esse reconhecimento de aspectos e características próprias do ser humano, há também um distanciamento. Essa distância se revela através de uma sensação de superioridade: “isso não acontece

⁴² Fala fornecida por Valérie Fratellini, diretora pedagógica da Académie Fratellini, durante a « *Une semaine du cirque: femmes du cirque* », na Université Paul-Valéry Montpellier, em Montpellier, do 15 ao 21 fev. 2014.

⁴³ « *dès qu'on le nomme on le tue.* » (PAGA, informação verbal). Fala fornecida durante a entrevista realizada pelos doutorandos Marisa Ribeiro Soares e Rafael Resende Marques da Silva, em fevereiro de 2012, durante a formação permanente *Clown : le joueur affranchi à l'assaut du présent*, no Centro Nacional de Artes do Circo (CNAC), Châlons-en-Champagne, França.

⁴⁴ Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/contr%C3%A1rio/>>.

conosco.”⁴⁵(HOUBEN, informação verbal⁴⁶, tradução nossa). Então, o riso acontece, pois, em seu desequilíbrio, o/a palhaço/a também revela uma conexão profunda com as relações sociais, culturais e com a construção de valores. Ele/ela representa algo que nos concerne e que, por vezes, é motivo de vergonha ou de humilhação. É algo que qualquer ser humano deseja, por vezes, esconder e se afastar, mesmo que isso seja parte de sua constituição, de sua humanidade.

Nesse sentido, em busca do riso, esse ser, cômico em sua potência, se coloca diante da possibilidade do erro, do desequilíbrio e da queda. Ele se permite estar na horizontal, persegue a queda, enquanto a maioria caminha com êxito na vertical. Para Pavis (2008, p. 58), o cômico também se estabelece a partir de uma relação de “superioridade intelectual do observador [, pois] ‘nos parece cômico aquele que, em comparação conosco, despende demais em sua atividade corporal e de menos na atividade espiritual [...]’(FREUD, 1969, vol. 4: 182).”

Retorno, então, meu olhar para dicionário Michaelis (2019): o contrário é aquilo ou aquele que é “oposto em natureza, caráter, [que é] naturalmente oposto”. O/a palhaço/a é aquele que rompe as barreiras e testa a autoridade. Por vezes “impróprio/a, inadequado/a, inconveniente, inoportuno/a”, quebra os paradigmas. A ele/ à ela é dada a permissão, o direito ao ridículo, ao derrisório, à loucura, pois ele/ela tem como modelo o ser humano e suas atitudes. A tal ponto que esse ser provocador do riso expõe, através de suas ações as fraquezas humanas, um reflexo exagerado e nos convida a rir de nós mesmos.

“Adverso/a, incompatível, infenso/a”, erra, falha, perde várias tentativas de realização de um ato para trazer uma solução inesperada e inovadora. Por exemplo, quando o/a palhaço/a cai várias vezes, tentando se sentar em uma cadeira... Ele/ela encontra como solução uma maneira diferente de realizar essa ação: suspenso/a no ar, sem apoio, sentado/a em uma cadeira invisível. O efeito cômico assim alcançado, naturalmente, provoca o divertimento e o riso. Como pode ser visto no vídeo “Pierre Etaix e Annie Fratellini numa esquete”⁴⁷ (1970, tradução nossa) numa entrada clownesca circense de 1970.

Os problemas, para o/a palhaço/a, são uma porta aberta para inúmeras possibilidades, eles se tornam, na maioria das vezes, as soluções. Nesse antagonismo, esse ser provocador do riso se concentra nos pequenos obstáculos, enxerga o mundo como um/uma

⁴⁵ « *Cela ne nous arrive pas.* » (HOUBEN, informação verbal)

⁴⁶ Fala fornecida por Jos Houben, durante a entrevista concedida à Philippe Jousserand no DVD « *L'art du rire* », em abril de 2011.

⁴⁷ « *Pierre Etaix et Annie Fratellini dans un sketch* » (1970. Disponível em : <<https://www.ina.fr/video/I11103753/pierre-etaix-et-annie-fratellini-dans-un-sketch-video.html>>.

grande desbravador/a diante de uma descoberta, se abre para outras formas de se relacionar e acaba por construir diferentes lógicas. Diante, então, desse caminho aponto o/a palhaço/a como ser do contrário.

Fotografia 3 - “Pierre Etaix e Annie Fratellini em uma esquete”



Fonte: Ina (Institut National de l’Audiovisuel)⁴⁸

Nessa dinâmica do avesso, de frente para trás, vou no sentido oposto, inverso e começo a traçar o que é o/a palhaço/a a partir de algumas significações desenhadas por artistas e teóricos. Permanentemente acompanhada do privilégio da dúvida, da possibilidade de tomar o contrário de tudo, mesmo o inverso da categorização, do dogma. Se o/a palhaço/a é um ser do contrário, então não pode haver dogma do/da palhaço/a.

1.2.2 Sentidos/Significações

Diante dessa perspectiva, a interrogação volta a se fazer presente: E o/a palhaço/a o que é?

No que diz respeito ao universo clownesco, há, por um lado, artistas que buscam vivê-lo e lhe dar uma representação cômica própria na dinâmica de um processo empírico; e, por outro lado, teóricos e estudiosos procuram definir e apresentar esse ser através de significantes, valores e atores/artistas célebres da palhaçaria.

⁴⁸ Fotografia capturada a partir do vídeo de 1970. Disponível em : < <https://www.ina.fr/video/I11103753/pierre-etaix-et-annie-fratellini-dans-un-sketch-video.html>>.

Através do caminho da palavra, suas mutações e da lógica ao contrário, percebo que, em grande parte, a composição do/da palhaço/a está intrinsecamente ligada ao seu/sua intérprete, “porque esse está no centro da encenação e tende a trazer com ele o resto da representação.”⁴⁹(PAVIS, 1996, p. 53, tradução nossa). Além disso, diferentemente do trabalho do ator, na palhaçaria o/a intérprete geralmente traça uma silhueta única, como uma assinatura que pode atravessar vários espetáculos e números e marcar a vida clownesca do artista. Esse ser instaura, assim, sua própria lógica e pede uma abordagem que possa responder a essa forma de processo.

Nesse sentido, o/a palhaço/a é visto/a muitas vezes como um estado a ser vivenciado: “ser [palhaço/a] é um estado, não é uma função.”⁵⁰ (ETAIX, 2002, p.VIII, tradução nossa). Essa maneira de ser e estar passa, dependendo da abordagem, por diferentes lugares e faz um diálogo com novas perspectivas propostas na segunda metade do século XX. Tais maneiras de se relacionar com o/a palhaço/a tratam sobre o caminho para se chegar a esse ser e como concebê-lo. É o caso, por exemplo de Jacques Lecoq⁵¹, grande artista, pesquisador e pedagogo, que propõe “a busca de seu próprio palhaço” (2010, p.214), na qual “o clown não existe fora do ator que o interpreta” (Ibid., p.213). Nesse processo de descoberta, o/a palhaço/a está constantemente ligado/a ao riso, mas é papel do/da intérprete de encontrar seu próprio ridículo no interior da parte clownesca que o/a habita. Trata-se, então, de uma vida que está no interior de seu/sua criador/a. Assim, o nariz vermelho, como uma lupa, permite ampliar as características escondidas, os aspectos ridículos da pessoa que escolhe seguir esse caminho cômico em direção ao fracasso, em direção ao/à palhaço/a.

[O/a palhaço/a] é amoral, inocente. Está ligado ao anárquico, ao pequeno, ao minoritário, ao que escapa e foge em uma sociedade. Aqueles aspectos seus que cada um aprendeu a esconder, aprenderá agora a mostrar. Irá explorar e criar novas maneiras de fazer as coisas, explorar seu corpo no contato com outros corpos, com o mundo, indo — no nosso ponto de vista — muito além de sua história pessoal. (KASPER, 2009, p. 206).

⁴⁹ « *car celui-ci est au centre de la mise en scène et il tend à ramener à lui le reste de la représentation.* » (PAVIS, 1996, p. 53)

⁵⁰ « *être un clown est un état, ce n'est pas une fonction.* » (ETAIX, 2002, p.VIII).

⁵¹ Jacques Lecoq (1921-1999) foi ator, mímico e professor de arte dramática. Partindo da experiência corporal que adquiriu como ginasta, esportista e professor de educação física, atividades que desempenhou no início de sua carreira profissional, interessou-se mais tarde pelo corpo como instrumento da interpretação e expressão do ator e investigou maneiras para predispor-lo a assumir diferentes atitudes cênicas. Em 1956, fundou a Escola Internacional de teatro Jacques Lecoq, onde sistematizou suas pesquisas, criando um dos métodos mais inovadores e eficientes de treino de atores ainda em voga. (LECOQ, 2010).

Esse trabalho explora o fracasso, o fiasco e se aproxima do íntimo de cada um, no qual “o ator deve jogar o jogo da verdade: quanto mais for ele mesmo, pego em flagrante delito de fraqueza, mais engraçado ele será.” (LECOQ, 2010, p.215). Para aprofundar ainda mais esse aspecto, o corpo de cada ator/atriz é utilizado como base para provocar o riso, pois a partir de movimentos naturais, como uma caminhada, um movimento é ampliado aos poucos até ser transformado em uma composição a favor da comicidade. Tudo isso é pontuado pelo nariz vermelho, considerado nesse caso como uma pequena máscara. Essa pequena bola vermelha sobre o rosto que, ao mesmo tempo protege e revela, pois no lugar de esconder, amplia e faz surgir esse ser cômico, o/a palhaço/a. “É então uma ferramenta de trabalho extraordinária”⁵² (GUY, 2001, p.106, tradução nossa), bem como uma marca simbólica da imagem do/da palhaço/a.

A verdade, nesse sentido, está diretamente ligada ao jogo, às relações que o ator constrói através do olhar do/da palhaço/a, bem como relacionada às suas atitudes e aos seus comportamentos. Trata-se de ser verdadeiro com o que acontece no momento em que é modificado ampliando sua atuação por meio do nariz vermelho do/da palhaço/a. Lecoq faz um paralelo do exercício e da prática dessa verdade através da sua pesquisa, da sua busca em torno do/da palhaço/a. Essa relação veio através de um processo de tentativas, pois para Lecoq a pedagogia clownesca também era uma descoberta. A tal ponto que “uma pergunta simples: o clown faz rir, mas como?” e um exercício deram início a esse processo de busca de um clown mais pessoal, mais próximo daquele/daquela que o interpreta:

Solicitei um dia aos alunos que se pusesse em círculo - lembrança [do picadeiro] - e nos fizessem rir. Um após o outro, eles tentaram umas palhaçadas, umas cambalhotas, uns jogos de palavras fantasiosos, tudo em vão! O resultado foi catastrófico. [...] Quando se deram conta desse fracasso, pararam com a improvisação e foram sentar-se, desapontados, confusos, perturbados. Foi então, vendo-se naquele estado de fraqueza, que todos se puseram a rir, não do personagem que pretendiam apresentar, mas da própria pessoa, assim despida. Encontramos! (LECOQ, 2010, p.213).

Dessa forma, ao assumir o fracasso e ao reconhecer a situação presente, Lecoq, junto com seus estudantes, encontrou a inspiração para o desenvolvimento da abordagem que propõe a “busca de seu próprio clown”.

Além desse precursor da pedagogia clownesca, o estado do/da palhaço/a é fundamental no percurso de muitos artistas, como o de Pierre Etaix, desenhista, palhaço, autor de diversas reflexões em torno da palhaçaria e sobre quem eu falarei na parte experimental

⁵² « *c'est donc un outil de travail extraordinaire* » (GUY, 2001, p.106)

desta narrativa. Etaix também estabelece uma relação profunda entre o/a palhaço/a e sua verdade. A ideia de deixar esse ser existir em sua autenticidade sem negar sua potência e assim permitir essa ligação entre o/a palhaço/a e o ser profundo. “Nada é inútil nos palhaços, não há códigos, apenas uma verdade.”⁵³ (FRATELLINI, 1989, p.172, tradução nossa).

É dessa maneira que tanto Pierre Etaix, como Annie Fratellini, sua dupla nos picadeiros e na vida, enfatizam a diferença entre “fazer” e “ser” palhaço/a, uma vez que o/a artista pode evoluir para um estado com características mais ou menos fortes de acordo com suas escolhas tanto estéticas quanto comportamentais e espaciais. Por esse ângulo, Pierre e Annie distinguem o/a ator/atriz do/da palhaço/a, pois no teatro, o/a ator/atriz representa um papel, está sujeito/a às direções de um personagem preestabelecido por uma dramaturgia. Enquanto que o/a palhaço/a segue sua potência, serve-se de seus próprios defeitos e qualidades para compor suas ações: “Eu controlo não quem eu sou, mas o que vou fazer.”⁵⁴ (FRATELLINI, 1989, p.172, tradução nossa). Assim, ao revelar essa potência profunda, o/a palhaço/a é verdadeiro em favor do jogo cômico.

Nessa qualidade de existência a interrogação sobre esse estado e esse ser se apresenta em diálogo com sua presença e através das formas com as quais é compreendido. O/a palhaço/a, então, como ser, enquanto presença, atravessa os tempos e se manifesta sob diferentes facetas preservando sua função de provocar o riso. Na qualidade de estado é vivenciado e abordado como manifestação primordial de sua prática, de sua potência: “[Ele/ela] não é personagem. [Ele/ela] é simplesmente”. (BURNIER, 2001, p.217).

Diante disso, entre ser e estar, a pergunta “e o/a palhaço/a o que é?” retoma uma outra forma: o que é ser palhaço/a?

1.3 O que é ser palhaço/a?

Palhaço/a! Geralmente empregado de forma pejorativa, o termo, na linguagem comum, é usado para ofender e se referir às pessoas desagradáveis, que geram insatisfação e desagrado. O mesmo acontece com o circo, normalmente associado à confusão e à desordem, o universo circense perde sua magia e disciplina para comparações depreciativas. Millôr Fernandes, em um artigo sobre a comparação entre o circo e o congresso ressalta esse descrédito dado aos artistas circenses e ao próprio circo. Apesar de ser um artigo escrito em

⁵³ « Rien n'est inutile chez les clowns, il n'y a pas de codes, juste une vérité. » (FRATELLINI, 1989, p.172)

⁵⁴ « Je contrôle non pas ce que je suis, mais ce que je vais faire. » (Ibid., p.172).

1985 ele traz à tona uma prática vivenciada diariamente através dessas associações que reforçam a construção de um menosprezo para com o fazer artístico. Porém, ao concluir o colonista dá um tapa de luva e evidencia: “Se o Congresso (e outras organizações do Estado) imitasse a probidade, a dignidade, e a estrutura do Circo, o país estaria salvo.”(FERNANDES, 1985, p.11).

O nariz vermelho, para a maioria das pessoas se tornou símbolo do/da palhaço/a e uma referência direta à esse ser. Usado em manifestações é sinal de deboche, afinal de contas tudo não se passa de uma palhaçada! Nesse sentido, as relações se transformam e a função de provocar o riso se distancia do/da palhaço/a, pois nessa aplicação o nariz não é algo para fazer rir e sim para reivindicar. Há, então uma quebra na construção do cômico, no significado de comicidade. A tal ponto que, em certo momento, essa utilização e essa relação foram reclamadas pelas pessoas que encaram a palhaçaria como profissão e via artística. Um protesto do protesto. Apesar de ser uma questão interessante a ser explorada, me concentro sobre as construções de sentido relacionadas ao/à provocador/a do riso como um ser do contrário, seja no fazer artístico ou presente nos chamados “palhaços sagrados”.

Essa pequena máscara, “faz parte do nosso imaginário e designa o artista de circo: ‘o palhaço [Carequinha]’; uma profissão: ‘um palhaço de circo’; ou ainda uma experiência ‘encontrar seu palhaço’.”⁵⁵(GOUDARD, 2013, p.129, tradução nossa). Na qualidade de artista, o/a palhaço/a se veste de diferentes personalidades e influências tanto nacionais quanto internacionais. Enquanto profissão, esse ser encontra desafios de reconhecimento e valorização de sua arte. Como vivência, muitos caminhos e linhas de trabalho são propostas em torno do desenvolvimento da palhaçaria em forma de metodologias e de pedagogias.

É nesse lugar de experimentações que as várias linhas de investigação em torno da palhaçaria se inscrevem. Dentre essas propostas, há desde o compartilhamento de conhecimentos, de técnicas e de saberes clownescos passados de geração em geração, como nas famílias circenses, até a partilha de aprendizados e de experiências através de propostas pedagógicas em formações, cursos esporádicos e escolas especializadas. Essas abordagens se convergem numa mesma perspectiva: ser palhaço/a!

Dessa forma, há uma exploração em torno do estado do/da palhaço/a, sobre o que significa e representa. Sob diferentes pontos de vista, o estado do/da palhaço/a dialoga diretamente com seu comportamento, suas atitudes, seu jogo e sua relação com o público.

⁵⁵ « fait partie de notre imaginaire et désigne un artiste du cirque : ‘le clown [Carequinha]’ ; un métier : ‘un clown de cirque’ ; ou encore une expérience ‘trouver son clown’ . » (GOUDARD, 2013, p.129).

Para Annie Fratellini (1989), essa qualidade se apresenta através da disponibilidade do/da artista em cena, de sua postura com relação ao jogo cômico e de sua inocência, isso amparado por um repertório de técnicas corporais, como a acrobacia e de habilidades, como tocar um instrumento ou conhecer truques de mágica. Diante disso, o/a palhaço/a possui uma grande liberdade de criação e, ao mesmo tempo, um domínio e um planejamento sobre o que ele/ela vai fazer. A partir disso, o/a palhaço/a torna-se mestre da técnica e abre espaço para improvisação com um duplo movimento de se aproximar e de se distanciar de si mesmo a favor do jogo cômico: “Permanecer sincero estando distante.”⁵⁶(FRATELLINI, 1989, p.172, tradução nossa).

Outra maneira de abordar isso é através do estado presente. Ao vivenciar o aqui e o agora, o/a palhaço/a intensifica ainda mais sua presença e sua originalidade frente às situações cômicas. Essa maneira de se relacionar com o mundo se aproxima do olhar inocente da criança frente às suas descobertas ao contemplar tudo o que está em volta como se fosse a primeira vez. Através dessa atitude, o/a palhaço/a apresenta, então, uma disponibilidade para o jogo e exercita sua escuta em relação aos acontecimentos e aos imprevistos, elementos que serão aprofundados posteriormente. “A técnica [do/da palhaço/a] é viver e atuar no tempo presente, seguindo sua lógica e seus impulsos, enquanto conduz ‘pela mão’ uma a uma, as pessoas do público.” (PUCCETTI, 2008, p.123). Dessa forma, o público se sente incluído no espetáculo, se sente ouvido em suas manifestações, bem como parte do ambiente que o envolve. Esse estado presente amplia as conexões, abre a escuta e permite que o/a palhaço/a esteja a favor do jogo, da comicidade e do diálogo com a plateia.

Além disso, esse “estado de palhaço/a” pode ser complementado com outras formas de entender e de praticar essa arte da palhaçaria. Uma delas está ligada à busca de seu/sua próprio/a palhaço/a, numa linha mais próxima ao do clown pessoal proposto por Lecoq e desenvolvido por diversos artistas contemporâneos.

O estado do clown seria o despir-se de seus próprios estereótipos na maneira como o ator age e reage às coisas que acontecem com ele, buscando uma vulnerabilidade que revela a pessoa do ator livre de suas armaduras. É a redescoberta do prazer de fazer as coisas, do prazer de brincar, do prazer de se permitir, do prazer de simplesmente ser.” (PUCCETTI, 2006, p. 138).

Dessa forma, o/a palhaço/a surge de dentro para fora e encontra no público a possibilidade de dividir suas mazelas e seus fracassos. Tal convivência é decorrente da

⁵⁶ « *Rester sincère en étant distant* » (FRATELLINI, 1989, p.172).

cumplicidade entre o/a artista e os espectadores, numa relação particular estabelecida através do olhar e pelas trocas constantes:

o clown tem um contato direto e imediato com o público, só pode viver sob o olhar dos outros. Não se representa um clown *diante* de um público, joga-se *com* ele. Um clown que entra em cena entra em contato com todas as pessoas que constituem o público, e seu jogo é influenciado pelas reações desse público. (LECOQ, 2010, p. 217).

A tal ponto que o/a palhaço/a se torna uma figura reconhecida por suas habilidades físicas, sua lógica e sua maneira de se relacionar com vida. É assim que a criação de uma figura clownesca se nutre cada vez mais da personalidade do/da artista que a encarna e, em consequência, permite diferentes maneiras de imaginar e representar o/a palhaço/a. A medida em que novos pontos de vista se manifestam e se desenvolvem, o/a palhaço/a, na qualidade de ser, não se limita somente ao circo, mas ultrapassa as fronteiras ao estar presente na rua, no cinema, no teatro, até mesmo em hospitais e em diversos espaços alternativos. Com essa abertura, as possibilidades de jogo e de intervenções podem variar de acordo com o contexto e dar ao/à palhaço/a um aspecto mais flexível e contemporâneo.

O/a palhaço/a então, mais uma vez extrapola a palavra em seu sentido. O ser palhaço/a atravessa o ser humano e provoca a descoberta de uma outra lógica, derrisória e cômica. Assim, volto à fonte da palavra, entre o silêncio e sua expressão, entre o impulso e a queda, me concentro na respiração...E no movimento do ar que entra e sai dos pulmões, uma explosão de expirações e inspirações se produz: o riso!

1.4 Provocador/a do riso

O/a palhaço/a se mostra atrelado ao riso, afinal é sua principal função e como decidi chamá-lo aqui: seu/sua provocador/a! “[O/a palhaço/a] é comicidade pura.” (CASTRO, 2005, p.11).

Nessa busca incessante pelo riso, cada artista ajusta-se e trabalha uma composição através de diferentes efeitos e técnicas para atingir esse objetivo. A exploração desses efeitos e a inovação permitem, então, a releitura e a criação de novas maneiras de conceber o/a palhaço/a e o diálogo com os conceitos e sentidos já existentes. Tais abordagens criam, por um lado, uma originalidade empírica, ou seja, na prática e no fazer artístico e; por outro lado, reforçam algumas características pertencentes ao/à palhaço/a apontadas por estudiosos do assunto.

Um exemplo dessa relação de construção de sentido é do trio Fratellini, pois cada artista, em sua particularidade, trabalha sua composição clownesca de forma individual, mas os três juntos atuam dentro do mesmo contexto circense e perseguem o mesmo propósito: o riso, pois o palhaço é o “único trágico capaz de fazer rir”⁵⁷. (FRATELLINI, 1989, p. 145, tradução nossa).

Albert, o mais augusto dos três irmãos, se aproxima, na sua composição e na sua apresentação, da noção de “camponês rústico” que Strehly, em 1900, define: “o palhaço caracteriza o vil, o rústico sempre desprezado, teimoso não sem uma pitada de astúcia rústica”⁵⁸. (Ibid., p. 71, tradução nossa).

O artista permanece fiel a essa visão, particularmente com relação ao seu figurino, já que ele escolheu a imagem do vagabundo em sua exageração: calças muito largas, enormes sapatos, um casaco velho, surrado e muito longo. Esse conjunto reforça sua falta de jeito e faz contraponto com os dois outros palhaços.

Gravura 3 - “O palhaço Albert Fratellini”



Fonte: BILS⁵⁹

Quanto à produção de novas definições, Dominique Denis classifica vários tipos de palhaço, como o de Paul Fratellini identificado como um “augusto ridículo”. Sua composição segue a mesma lógica que a de Albert Fratellini, já que Paul se apoia sobretudo

⁵⁷ « *seul tragédien capable de faire rire.* » (FRATELLINI, 1989, p. 145)

⁵⁸ « *Le clown caractérise le vilain, le rustre toujours bafoué, entêté non sans une pointe d'astuce campagnarde.* » (Ibid., p. 71)

⁵⁹ Desenho de Claude Bils. Parte do acervo da Bibliothèque national de France.

numa caracterização através de seu figurino desenhando seu comportamento: Paul “veste um ‘fraque’ muito largo, com calças muito curtas e com sapatos muito grandes para ele. Ele é desajeitado, mas permanece digno; ele é estúpido, enquanto pensa que é inteligente.”⁶⁰ (DENIS, 1985, p.4, tradução nossa).

Em contraponto com a desproporção de Albert e a simplicidade de Paul, François traça sua silhueta elegante de clown branco.

Fotografia 4 - “A saga dos Fratellini”



Fonte: GUACHET (2004, p.44)⁶¹

François obtém de uma genealogia de personagens os traços marcantes da sua personalidade. Ele convoca nas costuras do seu [figurino] e as dobras de suas sobancelhas a fantasia dos pierrots de comédia e a delicadeza do arlequino. Ele comanda assim a estrutura do trio e traz sua flexibilidade de

⁶⁰ « vêtu d'une 'queue de pie' trop large, avec un pantalon trop court et chaussé de chaussures trop grandes pour lui. Il est maladroit, tout en restant digne ; il est bête, tout en se croyant intelligent. » (DENIS, 1985, p.4)

⁶¹ Da esquerda para direita: Albert, François e Paul Fratellini. Fotografia presente no livro “A saga dos Fratellini” (GUACHET, 2004, p.44, tradução nossa).

cavaleiro à rigidez [...] encarnada por Paul.⁶² (GACHET, 2004, p. 47, tradução nossa).

Em vista disso, a relação entre noções, práticas e línguas de culturas diversas nos Fratellini se articula na maneira de ser palhaço e de provocar o riso. De fato, ao observar a árvore genealógica e suas expressões artísticas, é possível ver que a percepção sobre o palhaço se define a partir de uma expressão corporal e de um estado clownesco que reafirmam uma base comum em busca da comicidade.

Essa corporalidade não é somente pertencente a esse trio, pois ela atravessa a base da concepção geral do/da palhaço/a. Quase como uma premissa, o corpo se modifica, se multiplica e se torna impulso para o desenvolvimento de situações e jogos cômicos.

Para fazer um *clown* é preciso fazer um corpo. Não se trata de um corpo dado, mas um corpo produzido nas diversas experimentações que constituem o processo de construção de um *clown*. Produzido trabalhando justamente as vulnerabilidades daquele ator e procurando ativar, potencializar a multiplicidade de seres que o habitam, experimentando ao mesmo tempo os mais variados processos. (KASPER, 2009, p.206, grifo do autor).

Assim, a partir desse movimento corpóreo cada artista, à sua maneira, constrói sua comicidade não só através das expressões físicas, mas também por meio de suas escolhas com relação ao figurino, à maquiagem, às atitudes e até o espaço em que atua criando então um corpo cômico.

1.4.1 Corpo cômico

O corpo nos concerne, é através dele que nos relacionamos, nos posicionamos. Ele é um dos principais elementos de construção de identidade e de efeitos que se deseja expressar, como o riso por exemplo. Você deve estar se perguntando: mas o que seria um corpo cômico?

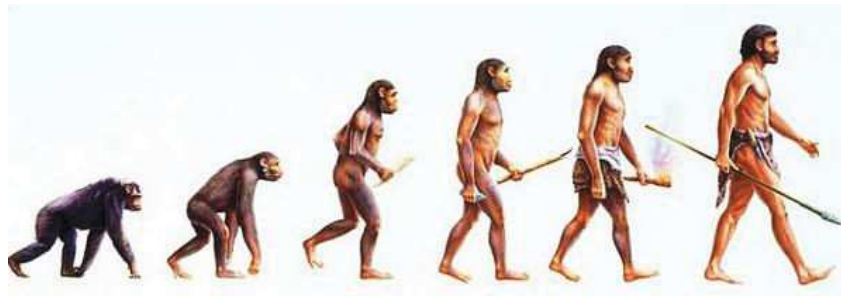
Muito mais do que quebras na maneira de agir e muito além do que uma mudança física e visível, esse corpo trabalha com o desequilíbrio de múltiplas estabilidades, inclusive as sociais.

⁶² *François emprunte à une généalogie de personnages toute latine les traits marquants de sa personnalité. Il convoque dans les coutures de son sac et le plissement de ses sourcils la fantaisie des pierrots de comédie et la finesse d'arlequin. Il ordonne ainsi la structure du trio et apporte sa souplesse d'écuyer à la rigidité du notaire incarné par Paul.* (GACHET, 2004, p.47).

Para Jos Houben⁶³, artista belga e professor da escola Jacques Lecoq, em seu espetáculo/*masterclass*, ao construir essa comicidade é fundamental “um estudo do corpo como ele é, [...] como ele se mantém no campo gravitacional, como ele age.”⁶⁴(informação verbal⁶⁵, tradução nossa). Nesse contexto, trata-se de explorar o desequilíbrio com relação à verticalidade e a atividade corporal em seu funcionamento através dessa instabilidade para provocar o riso, o cômico.

Estar em pé simboliza evoluir...Quantas vezes a evolução humana é representada através dessa verticalidade? Assim, as pessoas estão intimamente ligadas a esse equilíbrio, porque isso pertence à humanidade e afeta-a de tal forma que se manter de pé é quase uma condição, se não uma condenação e o fato central de nossa postura.

Ilustração 1 - Evolução Humana Diagrama



Fonte: Autor desconhecido⁶⁶

Para o/a palhaço/a, essa relação com a gravidade está profundamente ligada à queda. “O clown nasce da necessidade, da obrigação de perseguir uma carreira apesar do desgaste do corpo, mascarado por estranhos enfeites e de uma ativa propensão à queda”⁶⁷(JACOB; RAYNAUD DE LAGE, 2011, p.18, tradução nossa). O movimento físico de cair seria como uma primeira camada do cômico, pois essa instabilidade vai mais além, ela

⁶³ “Nascido na Bélgica em 1959, Jos Houben é um comediante, diretor e pedagogo. Ele se formou na École Jacques Lecoq com Philippe Gaulier, Monika Pagneux e Pierre Byland. [...] Desde 2000, ele é professor na Ecole Jacques Lecoq em Paris e ministra cursos em todo o mundo sobre os temas Palhaço, Burlesco e Mímica.” (THÉÂTRE DU ROND POINT, tradução nossa). Disponível em: <<https://www.theatredurondpoint.fr/artiste/jos-houben/>> .

⁶⁴ «[...] une étude du corps tel qu’il est, [...] tel qu’il se maintient dans le champ de la gravité, tel qu’il agit. » (HOUBEN, informação verbal).

⁶⁵ Fala fornecida por Jos Houben, durante a entrevista concedida à Philippe Jousserand no DVD « *L’art du rire* », em abril de 2011.

⁶⁶ Disponível em: < <https://escolaeducacao.com.br/evolucao-humana/>>. Acesso em: 09 set. 2019.

⁶⁷ « *Le clown naît de la contrainte, de l’obligation de poursuivre une carrière en dépit de l’usure corporelle, masquée par d’étranges oripeaux, et d’une active propension à la chute.* » (JACOB; RAYNAUD DE LAGE, 2011, p.18)

significa também uma quebra de paradigmas. Então, esse corpo ultrapassa as linhas dos limites orgânicos e engloba uma organização que é também social, pois ele dialoga com o sentido de dignidade e isso afeta profundamente a humanidade.

Nesse sentido, o seu jogo se torna um prolongamento dessa brincadeira, desse corpo cômico. Esse ser provocador “é um contrapoder, é alguém que ri com o status quo, com as evidências, com a moralidade, esse moralismo que está aí, que arrasta nossa sociedade. É útil, porque é um transgressor...”⁶⁸ (PAGA, tradução nossa, informação verbal⁶⁹). Essa força bruta, primitiva se torna uma força lúdica através do/da palhaço/a, pois ele se diverte com o desequilíbrio e persegue as quebras, justamente, ao contrário dos outros.

1.4.2 A arte do desequilíbrio

Em sua transgressão, o/a palhaço/a exerce um desequilíbrio, desafia as normas, atravessa o espaço de maneira inesperada e provoca o riso ao corporificar uma lógica ilógica, contraditória e subversiva. Ao mesmo tempo, vale ressaltar, que o/a palhaço/a está em diálogo com seu público, pois afinal de contas, o riso nasce com o público e diante dele. O/a palhaço/a, então, somente vai até onde os espectadores permitem. Dessa maneira, o contraste, a transgressão e o contrapoder são movimentos contrários permitidos. De certa forma, isso é surpreendente diante da criação e do desenvolvimento do corpo cômico como foi aqui apresentado: seja subversivo, mas até um certo limite!

Aqui, portanto, tem-se um paradigma que se relaciona com duas qualidades desse corpo cômico: a queda com a sua subversão e a escuta com a sua conexão. Essa dinâmica, quase de opostos, se caracteriza como uma via de mão dupla, “uma seta dupla em um único vetor. A mesma porosidade que busca afetar, gera a possibilidade de ser afetado.” (FERRACINI, 2006, p.67). Nesse sentido, como provocador/a do riso e transgressor/a da ordem, o/a palhaço/a, como os/as trapezistas e acrobatas, também se arrisca em sua instabilidade. Porém, diferente do equilibrismo físico dos outros artistas esse ser é um malabarista de comportamentos e emoções e atua no exercício desafiador da arte do desequilíbrio.

⁶⁸ « [...] *c'est un contre-pouvoir, c'est quelqu'un qui rit avec le statu quo, avec les évidences, avec la moraline, ce moralisme qui est là, qui traine dans nos sociétés. C'est utile, parce que c'est un transgresseur* » (PAGA, informação verbal).

⁶⁹ Fala fornecida durante a entrevista realizada pelos doutorandos Marisa Ribeiro Soares e Rafael Resende Marques da Silva, em fevereiro de 2012, durante a formação permanente *Clown : le joueur affranchi à l'assaut du présent*, no Centro Nacional de Artes do Circo (CNAC), Châlons-en-Champagne, França.

Assim como o riso, o/a palhaço/a também está dentro de um contexto e pode variar segundo a situação e a cultura nos quais está inserido/a.

Antes mesmo de considerar o risível, o cômico, o humor, é preciso insistir na estreita relação entre o riso e o jogo, o riso e o prazer. [...] [De acordo com] Eastman, psicólogo americano entre as duas guerras, [...] “As coisas só podem ser cômicas se estivermos em um estado específico, o espírito [ou estado] de jogo [ou humor de jogo]⁷⁰. Pode haver um pensamento ou um motivo sério sobre nosso temperamento [ou humor], nós podemos estar meio sérios e ainda achar uma coisa cômica. Mas no momento em que nós não estamos nada nesse espírito [ou estado] de jogo [ou humor de jogo], quando estamos sérios como os papas, o humor é coisa morta.”⁷¹ (RUBISTEIN, 1983, p.34-36, tradução nossa).

Por esse ângulo, o/a palhaço/a dialoga “com” o ambiente, “com” o público. Essa cumplicidade se estabelece através do estado presente, já aprofundado anteriormente; da escuta e do jogo. Essa percepção demanda uma adaptação por parte do/da artista que se adequa tanto com relação aos espectadores quanto no que diz respeito ao âmbito. Uma comparação com a comunicação e a linguagem pode ser feita, pois não adianta usar uma linguagem rebuscada e prolixa em um contexto mais simples, ou com pessoas que nem sequer tiveram acesso à educação por exemplo, ou num bar, numa festa. Um dos objetivos principais do/da palhaço/a é romper barreiras para se aproximar do outro em uma arte do encontro.

“O riso pressupõe uma relação de cumplicidade e o conhecimento de inúmeras e sutis informações prévias. É possível rir em qualquer lugar: num velório, num batizado, dentro da cela de uma prisão. Mas o riso só se instala quando faz sentido para o grupo.” (CASTRO, 2005, p.17). É por isso que o/a palhaço/a, como provocador/a do riso, constrói e cria espaços para essa relação e esse diálogo com os espectadores.

⁷⁰ Há, na língua francesa uma pequena diferença entre as palavras «*humeur*» e «*humour*». Embora ambas sejam traduzidas para o português como humor, possuem suas especificidades quando empregados em suas diferentes grafias. O *humeur* é associado ao *humour*, mas significa “o conjunto de tendências dominantes que formam o temperamento de alguém, temperamento”, mais correspondente ao estado. Já o *humour* tem o sentido de humor mesmo, como o “humor negro” ou o “senso de humor” por exemplo. (LE ROBERT MICRO: DICTIONNAIRE DE LA LANGUE FRANÇAISE, 2006, tradução nossa)

⁷¹ «*Avant même d’envisager le risible, le comique, l’humour, il faut insister sur les rapports étroits entre le rire et le jeu, le rire et le plaisir. [...] [Selon] Eastman, psychologue américain l’entre-deux-guerres, [...] « Les choses ne peuvent être comiques que si nous sommes dans un état particulier, l’humeur de jeu. Il peu y avoir une pensée ou un motif sérieux sur notre humeur, nous pouvons être à demi sérieux et encore trouver une chose comique. Mais lorsque nous ne sommes pas du tout en humeur de jeu, lorsque nous sommes sérieux comme de papas, l’humour est chose morte »* (RUBISTEIN, 1983, p.34-36)

Esse caminho em direção ao encontro com o público é elaborado como uma narrativa, com sua introdução, seu desenvolvimento e conclusão. Em um número ou uma cena curta ou num espetáculo, enfim, em uma representação cênica como prática espetacular, essas etapas estruturam a criação artística e o acontecimento cênico.

apesar dos diferentes modos, basicamente todos [os/as palhaços/as] obedecem a uma mesma estrutura: entram, e é como se jogassem uma **isca**, com a qual vão **fisgar** alguém da plateia e, através deste primeiro contato, vão ampliando sua relação, estendendo-a para as demais pessoas, como se as envolvesse numa **rede**. A imagem da **isca** e da **rede de pesca** ilustra muito bem a situação. (PUCETTI, 2006, p. 143, grifo do autor)

O/a palhaço/a, portanto, espera e joga com as reações da plateia. Esse diálogo se torna componente fundamental na construção da comicidade e na palhaçaria. Como um motor propulsor das ações clownescas, as respostas do público são, ao mesmo tempo, um incentivo para o artista, um termômetro de suas ações, bem como uma confirmação de que o diálogo foi estabelecido.

1.4.2.1 A escuta

Nessa lógica, a escuta se configura como um elemento significativo e crucial para a criação do risível e da cumplicidade. “A escuta cênica é um conceito e uma ferramenta utilizada nas mais diversas técnicas de interpretação.” (MUNIZ, 2015, p.169) Assim, o/a palhaço/a desenvolve uma escuta mais participativa e ativa, na qual incorpora a função de um ouvinte, enquanto integrante de um diálogo, revela profundo interesse nas manifestações verbais ou não de seu interlocutor. Essa prática ajuda a estabelecer o vínculo com os espectadores e favorece uma comunicação potente. Em consequência, esse exercício de percepção e abertura amplia a capacidade de afetar e ser afetado/a, bem como favorece a disponibilidade do/da artista para o jogo.

Escutar é ouvir, interessar-se por algo. [...] *Ouvir* é perceber com o ouvido. [...] *Entender* [...] é “ter intenção”. O que eu entendo, o que se manifesta está em função dessa intenção. *Compreender* tem uma reação dupla com escutar e entender. Eu compreendo o que percebia na escuta graças ao que eu decidi entender. Mas também é o inverso, o que eu compreendi dirige a minha escuta, informa ao que eu entendo. (MUNIZ, 2015, p. 169, grifo do autor).

Nesse movimento entre escutar e ouvir, entre entender e compreender o/a artista abre seu campo de percepção externo, mas também interno. Nesse contexto, há um

movimento duplo entre uma escuta interior e outra exterior. Por isso que o/a palhaço/a além de ser um/uma malabarista de comportamentos, sentimentos e emoções, é um/uma ágil e um/uma habilidoso/a escutador/a.

Então, um diálogo com essa escuta, com o risível e com o jogo também é configurado ao fazer referência a um contrapoder admitido, permitido. Aqui, entendo jogo como divertimento e maneira de se jogar, mas também acrescento a noção dada ao verbo em francês, *jouer*. Além de ser uma atividade recreativa, física e de entretenimento, *jouer*, significa “representar, exercer a atividade de ator”. Ao lado das artes cênicas, o vocábulo também quer dizer “tocar um instrumento”, um piano por exemplo. É igualmente “especular, se movimentar com facilidade, debochar”, etc. (*LE ROBERT MICRO: DICTIONNAIRE DE LA LANGUE FRANÇAISE*, 2006, tradução nossa).

A partir dessa abertura de sentidos o jogo do/da palhaço/a se amplia do mesmo modo. Nesse caso, trata-se de jogar o jogo, mesmo ao ser contrário, ao transgredir e ao provocar, o/a palhaço/a segue a “regra” de jogar com o público e a favor da comicidade.

Eu insisto sobre as noções de prazer e de espírito [ou estado] de jogo [ou humor de jogo] na fonte do riso, pois esse riso nasce de cócegas psíquicas, como também de cócegas físicas, e é preciso ter o dom de ser suscetível [, a inclinação de ser um provocador] e o humor de receber cócegas do riso.⁷² (RUBISTEIN, 1983, p.36, tradução nossa).

Dessa forma, o/a palhaço/a nasce diante e com o público. É também com esses espectadores que esse ser provocador do riso descobre novas lógicas, outras ações. Por vezes, através do jogo, da percepção ativa do/da artista e de uma convivência o/a palhaço/a pode desenvolver certas ações que são interessantes em relação à plateia, como também pode reduzir algo ou até mesmo descartá-lo. Há esse espaço de encontro entre os dois.

Essa permissão pode ser vista, por exemplo, através dos *heyokas*, índios considerados como “palhaços sagrados” sobre os quais me aprofundarei mais adiante. Esses índios, provocadores do riso, se comportam ao contrário e possuem um papel importante dentro da sua tribo. Enquanto transgressores, os *heyokas* podem interferir em diversas situações, até mesmo com relação aos seus superiores. Diferentemente do bobo da corte, esse índio do contrário não corre o risco de perder sua cabeça, nem sofre ameaças à sua vida se desagradar o chefe da tribo. Nesse contexto, sua transgressão tem o consentimento de todos o autorizando a perturbar a ordem e a cometer seus atos destoantes.

⁷² « J’insiste sur les notions de plaisir et d’humeur de jeu à la source du rire, car ce rire naît d’un chatouillement psychique, comme d’un chatouillement physique, et il faut avoir le don d’être chatouilleux et l’humour d’être chatouillé par le rire. » (RUBISTEIN, 1983, p.36).

Quando, por exemplo, um chefe indígena começa a extrapolar seus poderes, a sua posição, o que raramente acontece, porque eles de fato representam o povo que eles lideram, mas se isso eventualmente acontece, o palhaço vem e faz cocô na cabeça deles para lembrar que ele é tão pequeno quanto as demais pessoas. Eu pergunto se por acaso vocês veem isso acontecer nos nossos congressos e parlamentos atualmente. Imagina [algum político atual] com uma pilha de cocô enorme na cabeça, vai ter uma fila de palhaços para fazer cocô na cabeça dele. (MORRISON, informação verbal⁷³, tradução nossa).

À vista disso, esse é um tipo de contrapoder autorizado e legítimo dentro do contexto dos *heyokas*, mas é reprimido e, de certa forma, proibido na nossa sociedade atual.

Aos poucos vou tentando apresentar o/a palhaço/a em sua amplitude, mesmo que ele/ela, como acontecimento, seja bem maior do que sua enunciação. Como bom/boa transgressor/a, ele/ela ultrapassa os limites e rompe as normas. Esse contorno do/da provocador/a do riso muitas vezes ganha as curvas de várias interrogações.

Nessa tentativa, a presente narrativa se compõe progressivamente e aos poucos. Como você, leitor/leitora, pode perceber, ela apresenta seu/sua protagonista antagônico/a: o/a palhaço/a. O espaço pode variar e o tempo, como foi explorado na dança etimológica da palavra “palhaço”.

1.5 Qual é sua graça sua palhaça?

Também título da oficina proposta por Advane Néia⁷⁴, palhaça e referência na palhaçaria feminina, essa interrogação atravessa meu percurso artístico de mulher e de palhaça. Essa artista se configura como uma das precursoras da exploração do universo da palhaçaria feminina enquanto produção artística e como proposta pedagógica. Desde 2001, ano de fundação de seu grupo Cia. Humanatriz Teatro, Advane propõe cursos de iniciação à linguagem do/da palhaço/a e, atualmente, de imersão na palhaçaria feminina.

⁷³ Fala fornecida por Sue Morrison durante a conferência “*Why I Hate the Clowns?*” do Encontro Mundial das Artes Cênicas (ECUM) 2004: Os mestres nas tradições e contemporaneidade, **Forum de debates**, de 19 a 23 de junho 2004, Teatro Sesiminas, Belo Horizonte.

⁷⁴ Advane Néia tem [mais de] 25 anos de experiência na linguagem do clown como a palhaça Margarida. É fundadora da Cia. Humanatriz Teatro e iniciou o projeto “O Clown e sua Poética” em 1998. Além da oficina de iniciação, oferece os cursos: Assessoria Técnica, Números & Duplas, Um dia de Clown e Qual é sua Graça Palhaça. Advane fez sua iniciação na linguagem do palhaço em 1989 com Luís Otávio Burnier – do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais do Lume Teatro/UNICAMP. (FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA). Disponível em: <<http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/agenda/oficina-o-clown-e-sua-poetica-iniciacao-na-linguagem-do-palhaco/>>.

Diante disso, o universo de uma comicidade feminina se apresenta como questionamento e impulso das pesquisas empíricas na Cia da Bobagem e através do mestrado acadêmico. Essas investigações se concentraram a indagar se existe uma especificidade da mulher palhaça através de uma análise comparativa entre os processos de criação e entre as palhaças de Annie Fratellini e Gardi Hutter⁷⁵, das quais me aprofundarei mais adiante.

Nesse sentido, essas pesquisas proporcionaram uma maior aproximação com a história e o contexto da presença da mulher enquanto palhaça ao longo da história, sobretudo no século XX e principalmente ancorada nas influências europeias.

Assim, a presença da mulher, em vários âmbitos, inclusive na palhaçaria é submetida a um domínio masculino que desvaloriza e marginaliza a importância dessa expressão artística. Tanto no Brasil quanto na Europa, a palhaçaria feminina somente ganha espaço e início de seu reconhecimento no século XX, principalmente após o surgimento e ampliação das escolas de circo fora do picadeiro e do desenvolvimento do circo social. O contexto social de uma sociedade patriarcal influencia diretamente nessa trajetória artística feminina.

A partir, portanto, do trabalho de algumas artistas pioneiras, como o de Annie Fratellini e de Advane Néia, a título de exemplo, pois existem muitas manifestações femininas importantes e marcantes dentro da palhaçaria, é que os olhares se voltam para as manifestações clownescas femininas. Em consequência, um novo universo de referências se abre e se desenvolve tornando possível a criação de novos sentidos e abordagens com relação à palhaçaria.

Apesar da existência de várias artistas palhaças ao longo dos anos, há uma certa lacuna nas reflexões e na legitimação da palhaçaria feminina. Essa carência motivou um processo voltado às explorações mais pragmáticas e a um estudo empírico. Por isso que a pesquisa do mestrado se concentrou, principalmente, nas práticas de Annie Fratellini e de Gardi Hutter.

Junto a isso, a resistência em aceitar a mulher enquanto palhaça e protagonista de uma comicidade, associada às poucas contribuições reflexivas sobre o tema contribui a tornar difícil um debate mais elaborado e aprofundado.

⁷⁵ Gardi Hutter se formou na Academia de Artes Dramáticas de Zurique (atualmente ZHdK - Universidade de Artes) na Suíça. Em colaboração com Ferruccio Cainero, Mario Gonzales, Nani Colombaioni e o CRT - Centro de Teatro do Teatro de Milão, ela criou na Itália seu próprio personagem de palhaço e seu próprio mundo imaginário. Desde 1981, ela produziu 9 shows e faz teatros em todo o mundo, com hoje 3600 apresentações em 33 países. (HUTTER, tradução nossa). Disponível em: <<http://www.gardihutter.com/>> .

Dessa forma, as investigações desenvolvidas também giram em torno das construções de sentido sobre o que é ser palhaço/a através de noções e interpretações concebidas por alguns/algumas estudiosos/as e artistas. Da mesma forma que esta narrativa busca ampliar o leque de possibilidades explicativas em torno desse/a provocador/a do riso, a dissertação do mestrado estimulou esse questionamento como ponto de partida para as análises propostas. Por esse ângulo passei por definições e reflexões até chegar em um ponto comum, o princípio fundamental: a provocação do riso.

Com essas dificuldades e obstáculos sociais, a mulher teve de enfrentar preconceitos contra a profissão e romper com os valores estabelecidos do circo, da sociedade e até de seus pares. Ela teve que enfrentar o medo do ridículo fazendo uma entrada, e o julgamento dos espectadores que veem “com mau olhar uma mulher receber golpes, trocar tapas, pancadas sonoras e socos.”⁷⁶ (REMY, 1945, p.439-440, tradução nossa). É por essas razões que a maioria das mulheres⁷⁷ encontram nos figurinos e na maquiagem um disfarce e uma ferramenta para se esconder como mulher e poder incorporar a comicidade em sua totalidade. Então, é por meio dessa camuflagem que grande parte das mulheres são aceitas pelo público em geral.

A tal ponto que a maioria das primeiras expressões artísticas das mulheres aparecem na forma de um palhaço masculino e com uma elaboração preferencialmente “assexuada”. Essa percepção confere ao masculino o caráter de neutro, porque o cômico do palhaço é, em primeiro lugar, inspirado pelo homem em sua vida cotidiana e construído sobre seu exagero e sua caricatura. A partir desse fato, a masculinidade ganha a qualidade da neutralidade e confere à representação o caráter da universalidade. O mesmo pode ser percebido através da palavra que centraliza o substantivo masculino como um representante da palhaçaria e da provocação do riso. Assim, “o palhaço”, “le clown”, “the clown”, “il pagliaccio”, etc; se tornam a referência. Tal restrição limita a possibilidade de criação de sentidos, desconsidera a multiplicidade das manifestações clownescas, marginaliza e subestima a atuação feminina na palhaçaria. Apesar dessas limitações, esse posicionamento se perpetua e se apresenta ainda hoje na palhaçaria, no fazer artístico e na sociedade.

Na profissão de palhaço/a, a figura construída pelos/as artistas é fruto de um processo de difícil aprendizado, de escolha e, principalmente, de adaptação. Para alcançar uma forma que possa ser cômica por sua potência, cada artista deve ter os materiais, as

⁷⁶ « *d'un mauvais œil une femme recevoir des coups, échanger des gifles sonores et des horions.* » (REMY, 1945, p.439-440).

⁷⁷ Aqui, faço referência sobretudo às mulheres dos anos 40, principalmente européias ao considerar o contexto trazido por Remy, já que sua obra se concentra nesse cenário temporal e geográfico.

disciplinas e as habilidades a serviço de sua performance ao longo de sua pesquisa artística. Esse desafio se torna ainda maior com relação à palhaçaria feminina.

Por esse ângulo, há grande resistência em aceitar a mulher como provocadora do riso, no papel de uma palhaça que possa revelar sua feminilidade. Ou seja, consciente ou inconscientemente, a sociedade, de uma maneira ou de outra, parece legitimar o espaço e a imagem de provocação do riso como pertencentes ao universo masculino. No entanto, apesar desses obstáculos, a mulher conquistou seu lugar entre os palhaços e, assim, conseguiu abrir um campo de possibilidades com novas expressões apesar de encontrar ainda bastante resistência.

Dentro desse cenário, meus passos de palhaça começaram a ter outro significado e a busca por uma comicidade e mesmo uma linguagem mais próxima do contexto feminino se configuraram como importantes elementos de composição artística. Além desse conhecimento e desse aprofundamento na trajetória da palhaçaria feminina, a comparação entre as palhaças Annie Fratellini e Gardi Hutter permitiu uma ampliação dos diferentes modos de conceber esse ser provocador do riso.

De um lado, há a tradição das famílias circenses e um legado de antepassados cômicos. Por outro lado, se apresenta uma exploração clownesca inserida no contexto teatral. No caso de Annie Fratellini, tratava-se de encontrar uma abordagem mais adequada a uma trajetória singular, sem reduzi-la a uma única análise de suas performances. De fato, era fundamental considerar a concepção do/da palhaço/a em que ela acreditava, o contexto em que vivia, o legado do qual era portadora e a mobilidade da transmissão de conhecimento e saberes dentro do contexto do patrimônio circence. Já com relação à Gardi Hutter, era preciso levar em conta sua liberdade de composição e criação, já que essa artista não pertence a uma tradição ou a uma herança cômica. Junto a isso, era fundamental trazer o contexto social e atual no qual a artista se insere e produz suas criações.

De modo que as duas composições encontram alguns pontos em comum e certas singularidades. Além de serem mulheres palhaças, as duas artistas escolheram se apresentar como augustas. Porém, apesar de se servirem do mesmo tipo de palhaça, as duas artistas expressam figuras muito diferentes. Essas singularidades se devem ao contexto de cada espetáculo, ao momento em que é apresentado e ao modo de representá-lo: Annie faz evoluir seu papel de augusta inocente nos picadeiros circenses; enquanto Gardi faz existir augusta Jeanne nos palcos teatrais. Fratellini surge como uma dupla, ao lado do palhaço branco e na estrutura das chamadas “entradas clownescas”. E Jeanne vive suas aventuras em solo, com uma dramaturgia organizada com base no jogo e no tempo teatrais.

É com base nisso que as duas artistas compõem suas augustas, semelhantes em suas estruturas, mas diferentes em suas expressões. Portanto, o jogo da palhaça serve de suporte ao desenvolvimento de detalhes e características específicas de cada palhaça. Em função disso, cada composição clownesca é constituída de acordo com sua criadora e sua intérprete. Annie Fratellini ofereceu a sua palhaça o mundo do picadeiro de circo e suas entradas. No coração deste dispositivo, a augusta Fratellini apresentou um corpo feminino vestindo a pele de uma imagem clownesca mais “assexuada”. De fato, essa cobertura revela um universo mais próximo do mundo masculino pela roupa e pelos números. Essa escolha é justificada pelas oportunidades que se apresentaram para artista. Por um lado, o contexto sociocultural resiste à inserção das mulheres nos meios clownescos e na comédia. Por outro lado, a mulher tenta se integrar usando o disfarce como ferramenta de trabalho e a “camuflagem”.

À medida que a artista desenvolvia seu trabalho, sua influência como uma das primeiras mulheres a desempenhar o papel de augusta aumentou e ajudou a perpetuar seu nome e sua iniciativa. “Annie não queria se mostrar como homem, nem como mulher. Ela se via clown. A plateia sabia que era uma mulher e a aceitou como clown, como Fratellini.” (informação verbal⁷⁸, tradução nossa).

Em relação à Gardi Hutter, a artista concede à palhaça a dramaturgia teatral, a caixa preta das artes cênicas e os componentes do jogo clownesco. Esse conjunto combina e dá ao público a imagem de uma mulher augusta que parodia a feminilidade. Aqui, o processo de criação clownesco se aproxima da composição teatral do “personagem”. Esse trabalho, então, valoriza a palhaçaria feminina através de suas ações, seu repertório e de sua palhaça.

A artista aborda alguns temas relacionados ao universo feminino e seus arquétipos, como a maternidade, a beleza, as tarefas associadas à mulher, a fragilidade, etc. Tudo isso, para depois poder reverter esse estereótipo, colocando a mulher na função de protagonista e heroína. Nessas condições, o trabalho de Annie Fratellini pode ser considerado um dos gatilhos dessa reflexão sobre a palhaçaria feminina em minhas pesquisas. Em um contexto mais atual e alinhado à inovação de Annie, Gardi Hutter confirma o desenvolvimento e a exploração do mundo feminino como um dos materiais de construção clownesca.

⁷⁸ Fala fornecida por Valérie Fratellini, diretora pedagógica da Académie Fratellini, durante a « *Une semaine du cirque: femmes du cirque* », na Université Paul-Valéry Montpellier, em Montpellier, do 15 ao 21 fev. 2014.

De qualquer forma, esses processos são concebidos de acordo com o objetivo comum aos palhaços e às palhaças: provocar risos. E nesse diálogo entre público e palhaça, enquanto espectador/a, a plateia interpreta as ações clownescas de acordo com suas próprias concepções e seus próprios sentidos. Entre o caminho da construção clownesca e sua recepção pelo público, intervém o contexto social e o cultural. A potência se situa no encontro e na troca durante o acontecimento espetacular.

Dessa maneira, se a introdução da mulher na palhaçaria representa uma transgressão de certos valores e certas relações sociais, Annie Fratellini e Gardi Hutter quebram, questionam a lógica através do objetivo central do jogo de palhaça e provocam riso e o desequilíbrio em sua perspectiva cômica e derrisória.

Com tudo, a graça da palhaça ganha possibilidades na pele dos artistas que a compõem, bem como recebe propostas de uma exploração voltada para o universo feminino e repleta de abordagens e interpretações.

CAPÍTULO 2 –“ PALHAÇO SAGRADO”

No baile de máscaras da nossa sociedade, onde cada escolhe sua fantasia, o/a palhaço/a poderia ser o/a mais apto/a a se permitir de revelar suas faces escondidas, de rir e de visitar os artifícios que o ser humano utiliza para dissimular o cotidiano. A tal ponto que o/a palhaço/a, na sua potência, se tornaria um meio de expressão que possibilita a ruptura do diálogo com a realidade, a normalidade e a ordem, pois sem esses limites não haveria nada para ultrapassar. Então, que seria esse ser? Ele teria um rosto? Quem possuiria essa força de transgressão?

Ao longo do tempo, várias manifestações desse ser são encontradas através do/da palhaço/a. Ao tentar seguir essas pegadas clownescas, me deparo com um longo caminho percorrido repleto de saltos, multiplicidades, e, principalmente, brechas. Nessa tentativa de resgate, ao olhar para trás, em sua oralidade, o/a palhaço/a brinca, saltita e saracoteia. Junto a isso, artistas e pesquisadores (eu também me incluo nessa busca), procuramos nos conectar com essa potência cômica e nos aproximar dessa multiplicidade de sentidos que os provocadores de riso despertam. E, novamente, esse ser ganha as curvas da incerteza e outras possibilidades de existência:

[O/a palhaço/a] vem de outro lugar, sim, mas além da feira. Em todas as religiões consideradas como primitivas, encontram-se [os/as palhaços/as sagrados/as], os deuses-que-parodiam. [Eles/elas] estão nesse lugar para deixar o povo feliz. O riso é o seu sagrado e sem ele, sem hierofania, sem manifestação do sagrado⁷⁹ (SIMON, 1988, p.12, tradução nossa).

Como que o/a palhaço/a, um ser tão antagônico, anárquico e transgressor é associado ao sagrado? Como duas coisas tão distantes andam lado a lado para designar os provocadores de riso ancestrais?

Esses/essas provocadores/as estão em cerimônias, ritos e também fazem parte do cotidiano de sua tribo. Os chamados “palhaços sagrados” andam no sentido oposto, bagunçam a dança, são homens vestidos de mulheres, mulheres que se vestem como homens, velhos agindo como jovens, cantam atrasados ou inventam uma outra cantoria que atravessa qualquer organização melódica. Provocadores do riso, esses “mestres da desordem” chegam para lembrar que existe uma outra forma de se relacionar com o mundo, como uma outra

⁷⁹ *Le clown vient d'ailleurs, oui, mais de plus loin que la foire. Dans toutes les religions dites primitives, on trouve des clowns sacrés, les dieux-qui-parodient. Ils sont là pour mettre le peuple en joie. Le rire est leur sacré et sans lui, pas de hiérophanie, pas de manifestation du sacré.* (SIMON, 1988, p.12.).

lógica. Através do seu desequilíbrio caótico, esse ser do contrário, busca o equilíbrio e é visto pelos seus pares como um importante veículo de cura das mazelas, as físicas e as sociais. Na maioria das vezes, são mensageiros/as dos deuses e são uma referência de contato entre o mundo daqui e o outro lado, o além, o mundo espiritual. Esse conjunto de atribuições é visto por alguns como uma dádiva, por outros como uma responsabilidade perante a comunidade e, por vezes, como castigo.

É através de alguns exemplos de manifestações consideradas como clownescas que as interrogações levantadas ganham corpo e possibilidades de interpretações e identificações com o/a palhaço/a se abrem no horizonte. Essas presenças são observadas em figuras como os/as *Heyokas* e os/as *Hotxuás*⁸⁰, índios e índias, norte-americanos/as e brasileiros/as, provocadores do riso considerados/as por estudiosos e artistas como “palhaços sagrados”.

Esses índios são seres do contrário, eles quebram a lógica e interferem nos rituais, danças e cerimônias para mostrar o lado ridículo de suas comunidades. Assim, os “palhaços sagrados” curam as doenças da sociedade com o riso e utilizam essa lógica ao inverso como meio para atingir seu objetivo.

2.1 *Heyokas*

Com os índios norte americanos, a lógica ao contrário começa com o nome, pois ele vem do grito de guerra “*hoka-hey*”, cuja palavra lida ao inverso é “*heyoka*”. Quando os índios se preparam para a guerra e correm em direção do adversário, há uma figura que se desloca no sentido oposto: é o *heyoka*.

Para melhor entender esse universo, John Fire Lane Deer, índio Sioux⁸¹ Lakota nascido no início do século XX no sul de Dakota, transmite seus conhecimentos através do livro “Memória indiana: em busca de uma visão⁸²”(DEER, 2009, tradução nossa). Figura respeitada pelos próximos, esse índio é considerado como um guardião da espiritualidade.

⁸⁰ Aqui também coloco a opção de gênero nos substantivos, pois apesar da presença feminina na provocação do riso existir, ela ainda é discreta e minoritária.

⁸¹ O termo “sioux”, embora popular, é considerado hoje como pejorativo. É uma deformação francesa da palavra *nadhesiu*, um nome que os Ojibwa deram anteriormente para os Dakotas, que significa “pequena serpente” ou “inimigo”. Sobre a origem desse termo, veja Desmore (1918) e Powers (1977). (A linguagem sagrada de William K. Powers, Edições du Rocher.) (DEER, 2009, p.9, grifo do autor, tradução nossa).

⁸² « *De mémoire indienne: en quête d'une vision* » (DEER, 2009).

Para Lame Deer e seu povo, as histórias são conhecimentos sagrados e ele decidiu transmiti-las para salvar a memória e a tradição do seu povo, devido ao fato de estarem ameaçados à inexistência. De acordo com Deer (2009, p.64, tradução nossa) “A palavra lakota para ‘palhaço’ é *heyoka*.”[...] Um palhaço é uma pessoa estranha, que sempre faz o contrário dos outros.”⁸³ Lakota é uma língua falada pelos índios norte americanos que recebeu uma primeira escrita em 1840. Devido às evoluções modernas essa língua evoluiu e se adaptou.

Um *heyoka* tem um comportamento estranho. Ele diz “sim” quando ele quer dizer “não”. Ele monta o cavalo ao inverso. Ele calça seus mocassins ou suas botas no sentido contrário. Quando ele chega, de fato ele está partindo. E durante uma onda de calor, um *heyoka* pode tremer de frio. No inverno, quando a temperatura cai baixo de menos quarenta. Faz muito calor para ele! Ele coloca uma sunga e anuncia que vai nadar para se refrescar um pouco...⁸⁴ (DEER, 2009, p.340, grifo do autor, tradução nossa).

Nas cerimônias e rituais, quando todos vão em um sentido, os *heyokas* atrapalham os cantos e atravessam a dança no sentido oposto. Chamados de contrários, esses índios, como os/as palhaços/as em cena, procuram o riso através da transgressão, pois eles atravessam e quebram a ordem das coisas.

Entretanto, diferentemente do mundo do espetáculo, esses índios do contrário são, no cotidiano, provocadores do riso, sua função é praticada diariamente, como parte da vida. A todo momento, em qualquer oportunidade, os *heyokas*, praticam o inverso e fazem disso um comportamento permanente através de suas ações. Já nas manifestações espetaculares, a “vida” dos provocadores do riso reside na efemeridade do estar em cena. Essa existência é atrelada ao fato de estar em público, enquanto para os índios, ela significa a vida em si e a permanência dessa presença transgressora no dia a dia. Então, ações comuns como caçar, montar à cavalo e mesmo dormir são invertidas na pele dos *heyokas* que erram o alvo ou fogem da caça, sobem nos cavalos ao contrário e, por vezes, dormem durante o dia e ficam acordados à noite.

⁸³ « Le mot lakota pour ‘clown’ est *heyoka*. [...] Un clown est une personne étrange, qui fait toujours le contraire des autres. » (Ibid., p.64).

⁸⁴ *Un heyoka a un comportement étrange. Il dit « oui » quand il veut dire « non ». Il monte son cheval à l’envers. Il chausse ses mocassins ou ses bottes dans le mauvais sens. Quand il arrive, en fait, il s’en va. Alors que durant une vague de chaleur, un heyoka peut trembler de froid. En hiver quand la température tombe en dessous de moins quarante. Il fait trop chaud pour lui ! Il met un maillot de bain et annonce qu’il va nager pour se rafraîchir un peu... (Ibid., p. 340)*

Gravura 4 - Heyoka montado ao contrário



Fonte: Autor desconhecido⁸⁵

Além dos *heyokas* exporem seu ridículo fazendo tudo ao contrário como parte da vida, eles também vivenciam a provocação do riso através da representação dos sonhos. Ao mesmo tempo, os *heyokas* possuem uma dupla função, por um lado buscam situações corriqueiras para fazer suas intervenções inversas e, por outro lado, devem realizar o sonho em público. Por meio desse sonho os deuses trovão, os *wakinyans*, criaturas aladas sagradas enviam seus estranhos poderes e escolhem alguém na terra para exercer esses poderes divinos, para ser seu representante na terra. Assim, o/a escolhido/a se torna um *heyoka*, um/uma índio/a provocador/a do riso, um ser do contrário que também é um/uma mensageiro/a dos deuses.

Tornar-se *heyoka* então envolve múltiplas responsabilidades e uma obrigação perante à comunidade de exercer os poderes divinos. Porém, segundo Lame Deer, se tornar um “palhaço sagrado” é, ao mesmo tempo, uma dádiva e um fardo:

Qualquer um pode, de um dia para o outro, se transformar em palhaço, que isso lhe agrade ou não. E muito simples de se tornar um *heyoka*. Basta sonhar com raios, com os pássaros trovão, e de manhã ao despertar, é um *heyoka*...não pode ser ajudado! Ser palhaço traz honra, mas também vergonha. Isto dá um poder, mas é preciso pagar o preço.⁸⁶ (DEER, 2009, p.340, tradução nossa).

⁸⁵ Disponível em <<https://www.deviantart.com/wanderinginpixels/art/Heyoka-336571967>>. Acesso em: 23 set. 2019.

⁸⁶ *N'importe qui peut, du jour au lendemain, être changé en clown, que ça lui plaise ou non. Il est très simple de devenir un heyoka. Il suffit de rêver à la foudre, aux oiseaux tonnerre, et le matin au réveil, on est un heyoka... On n'y peut rien ! Être un*

Nesse caso, a vergonha se relaciona com o respeito aos deuses juntamente com o medo desses seres divinos. Esse sentimento revela-se tanto diante da obrigação de expor o sonho enviado causando constrangimento quanto perante às punições divinas, pois se caso o/a escolhido/a pelos wakinyans não realizar o sonho em público ele/ela pode ser atingido/a por um raio ou enlouquecer. Por isso é preciso arcar com as consequências e passar pela vergonha publicamente para cumprir os desejos dos deuses numa atitude sagrada.

A tal ponto que para os índios, o riso e aqueles que o provocam possuem uma significação profunda e são sagrados. De uma maneira ou de outra, tudo o que os índios fazem é em relação com a espiritualidade e o palhaço não é exceção. “Para nós, um palhaço é um ser sagrado, engraçado, poderoso, ridículo, santo, vergonhoso, visionário. Ele é tudo isso e mais um pouco. Fazendo-se de imbecil, é de fato uma cerimônia que ele realiza.⁸⁷”(DEER, 2009, p.339, tradução nossa).

Assim o sagrado se manifesta através das ações antagônicas e da simples presença de um *heyoka*. Essa combinação e essa aproximação de elementos e aspectos tão diferentes como o/a palhaço/a e o sagrado que são, por vezes, contrários é que tornam a manifestação desses provocadores do riso tão rica e instigante, principalmente com relação à composição desta narrativa. Nesse caso, o sagrado está relacionado a um sentimento de respeito por parte da tribo perante às ações do *heyoka*. Essa consideração se dá através da crença na presença dos deuses na transmissão de poderes especiais, principalmente de cura. Então, o/a “palhaço/a” se legitima como sagrado, como algo que provém dos deuses e se estabelece como uma presença importante e estimável, embora aja de maneira tola e provocadora revelando suas características cômicas. Tudo isso envolve o desejo de satisfazer uma vontade dos deuses e, ao mesmo tempo, um compromisso diante da punição divina. É a ação dos deuses através do riso, do ridículo, da vergonha e de uma cerimônia clownesca.

O ritual, portanto, se concretiza sob a forma de uma “encenação”, já que o/a escolhido/a deve mostrar seu sonho para os demais. Desse modo, além da lógica do contrário, da provocação do riso e do desafio em expor o próprio ridículo, os *heyokas* se aproximam ainda mais dos/das palhaços/as e, principalmente, do universo do espetáculo e das artes cênicas através dessa encenação, do fato de ser visto em representação. Tal ponte com o universo clownesco-espetacular também é realizada pelos *hotxuás* e será detalhada

clown apporte l'honneur, mais aussi la honte. Cela donne un pouvoir, mais il faut payer le prix. (DEER, 2009, p.340).

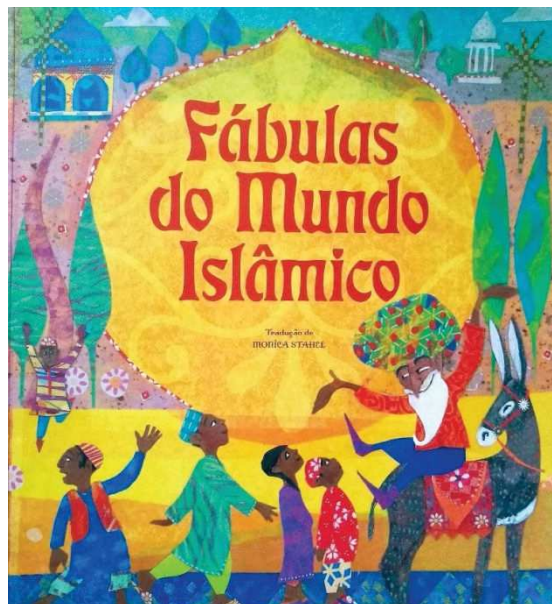
⁸⁷ « Pour nous, un clown est un être sacré, drôle, puissant, ridicule, saint, honteux, visionnaire. Il est tout cela et bien plus encore. En faisant l'imbécile, c'est en fait une cérémonie qu'il accomplit... » (Ibid., p. 339)

posteriormente estabelecendo um diálogo entre essas manifestações consideradas como clownescas.

Cheios de contradições, os *heyokas* misturam inocência e sabedoria “por um lado eles agem de maneira tola, [absurda], aparentemente sem pensar, sem consciência; e, por outro lado, as histórias da criação [, da origem do universo desses índios] dizem que os palhaços falam como ‘sacerdotes sábios’, falando a verdade, falando profecias.”⁸⁸(BECK; WALTERS, 1996, p. 299, tradução nossa).

Sob essa vestimenta da inteligência da estupidez e da prática da montaria ao contrário, o “sábio louco” do mundo islâmico Mulá Nasrudin tece suas narrativas engraçadas e espalha seus conselhos amparado pelo bom humor. A partir de sua explicação para sua atitude de montar de costas em seu burro é possível se aproximar do universo desse personagem por vezes controverso e, ao mesmo tempo, perspicaz. Numa conclusão muito simples ele vira-se de frente para as pessoas que o seguem, pois “pareceu [...] muita grosseria dar-lhes as costas”. (ARCHER; HUSAIN, 2017, p.49). Então, num tom de educação, Nasrudin constrói um sentido para as suas peripécias.

Gravura 5 - Mulá Nasrudin montando o burro de forma invertida



Fonte: ARCHER (2017)⁸⁹

⁸⁸ « On the one hand they act foolishly, apparently without any thought, without any conscience; and, on the other hand, the creation histories say that the Clowns speak like ‘wise priests’, speaking the truth, speaking prophecies. » (PEGGY; WALTERS, 1996, p. 299)

⁸⁹ Capa do livro “Fábulas do Mundo Islâmico” (ARCHER; HUSAIN, 2017) com a ilustração de Micha Archer de Mulá Nasrudin montando o burro de forma invertida.

Khoja, como às vezes é chamado,

à maneira de um bufão, atua com a consciência social e espiritual de sua comunidade [...]. De fato, fazendo de si mesmo [...] engraçado, Mulá Nasrudin chama a atenção para os problemas de uma sociedade em que a crítica explícita pode resultar em cruéis execuções. (ARCHER; HUSAIN, 2017, p.8).

Através de Nasrudin, uma aproximação tanto com o universo clownesco quanto ao dos índios provocadores do riso pode ser feita. Essa figura atravessa continentes para mostrar uma outra maneira de ver o mundo e uma outra lógica de encarar as coisas. Então, como o/a palhaço/a ele provoca o riso com atitudes e comportamentos inesperados, cria o avesso de situações e tece o seu modo engraçado de narrar revelando uma grande sabedoria. Como ser do contrário, Nasrudin é um “sábio louco” que inverte a razão, suas atitudes e seus movimentos para trazer um certo equilíbrio e fazer um contraponto com o mundo que o cerca.

Para os índios o *heyoka*, como o Khoja, possui seu lugar de destaque, a eles é dada a permissão para exercer o contrário e assim transgredir a ordem das coisas, mesmo dos rituais. Assim, essas figuras possuem uma grande consideração de seus próximos, pois elas trazem o riso que transforma e, na maioria das vezes, cura as mazelas e doenças em vários sentidos. Esse respeito é ainda mais reforçado para os índios, já que os *heyokas* protegem seu povo dos raios e das tempestades e tudo o que esses provocadores do riso fazem é valorizado pelos outros e considerado como um poder, uma manifestação do sagrado.

São “sábios invertidos, xamãs, mestres da desordem e do desequilíbrio”, esses

palhaços têm algo em comum uns com os outros. Um palhaço sagrado de uma tribo reconheceria um palhaço sagrado de outra tribo, e, sem nenhuma palavra dita entre eles, eles saberiam quem o outro é; o que ele representava e o que ele é colocado na terra para fazer.⁹⁰ (BECK; WALTERS, 1996, p.291, tradução nossa).

Nesse sentido, as práticas desses seres do contrário se encontram no mesmo ponto: a provocação do riso. De certa forma, no fundo, essas manifestações consideradas como clownescas se conectam mesmo se são tão diferentes. Isso “é muito diferente das representações [de cada provocador, de cada espectador], embora sejam parecidas. O que é ao

⁹⁰ [...] *the clowns have something in common with each other. A sacred clown from one tribe would recognize a sacred clown from another tribe, and, without a word passing between them, they would know who the other one was; what he represented, and what he was placed on earth to do.* (BECK; WALTERS, 1996, p.291).

mesmo tempo diferente e parecido é um trabalho para o *heyoka*.⁹¹” (DEER, 2009, p.352, grifo do autor, tradução nossa). Isto é, uma tarefa tão contraditória quanto o seu/sua provocador/a. Então, sob essa vestimenta discrepante do inverso, por vezes ilógica, os *hotxuás*, índios brasileiros, do mesmo modo, vão atravessar a sua comunidade com ações contrárias, desequilibradas e caóticas.

2.2 *Hotxuás*

Os *hotxuás* são índios brasileiros Krahô cuja função principal é divertir a tribo. Essa figura ajuda a manter o equilíbrio e a integridade de seu povo e a superar as dificuldades através do riso. Os *hotxuás* também utilizam o comportamento ao inverso para atingir seu objetivo: curar pelo riso e no riso.

Assim, para me aproximar desse universo me benefico dos rápidos encontros com esses provocadores do riso através do filme documentário “*Hotxuá*”(2009) e com Ricardo Puccetti, palhaço e ator do grupo Lume Teatro⁹², Núcleo de Pesquisa Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, que também participou das filmagens desse documentário. coordenador artístico desse grupo, Puccetti propõe e desenvolve uma pesquisa prática nos campos da “Arte do Palhaço”; da “Teatralização de Espaços Não-Convencionais”; do “Treinamento Técnico e Energético do Ator”; e da “Construção da Cena a partir da Dança do Ator”.

No filme, lançado em 2009, dirigido por Leticia Sabatella e Gringo Cardia, as imagens buscam mostrar o lado positivo da vida na tribo dos Krahôs e colocam em evidência a existência dos *hotxuás*. Entre as cenas do cotidiano e as de festas, há as brincadeiras do “palhaço sagrado” e um encontro entre um *hotxuá*, Ismael Aprac Krahô e um palhaço da cidade, Ricardo Puccetti.

⁹¹ « C’est qui est très différent de nos représentations, tout en étant pareil. Ce qui est à la fois différent et semblable est l’affaire du *heyoka*.» (DEER, 2009, p.352).

⁹² Fundado em 1985, LUME Teatro se tornou uma referência mundial na pesquisa da arte do ator. O grupo já se apresentou em mais que 28 países, tendo atravessado quatro continentes, desenvolvendo parcerias especiais com mestres da cena artística mundial. Vencedor do Prêmio Shell 2013 em pesquisa continuada, o LUME possui repertório diversificado de teatro físico, espetáculos de palhaço, dança pessoal, além de intervenções de grande dimensão ao ar livre com a participação da comunidade. O grupo também mantém uma forte tradição de ensino, difundindo sua arte por meio de oficinas, demonstrações técnicas, intercâmbios de trabalho, trocas culturais, assessorias, reflexões teóricas, publicações, palestras e projetos itinerantes, que celebram o teatro como a arte do encontro. (LUME TEATRO). Disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br/>>.

De um lado, há um palhaço que chega da cidade, vestido com os seus figurinos, carregando sua pequena mala e rodeado por crianças. Do outro lado, se aproxima um dos índios *hotxuás* da tribo, com o torço nu e, no lugar do chapéu, uma coroa de folhas verdes. No encontro, duas figuras com línguas e culturas diferentes, mas com o mesmo objetivo: provocar o riso. Eles brincam, eles jogam, eles dançam, eles falam. Nesse sentido, os dois se unem como seres do contrário, “palhaços” em sua potência. De acordo com Ricardo Puccetti, o palhaço que participou do filme, os *hotxuás* são parte importante na estrutura social da tribo, eles são palhaços, estão disponíveis e prontos para o jogo e o divertimento.

Além de serem contrários, uma outra base cômica nesses índios é a imitação de plantas e animais, bem como a interação com os outros membros da tribo. “Quer saber de onde o *hotxuá* saiu?[pergunta Ismael Aprac Krahô, um dos *hotxuás* da tribo] Saiu da terra: da batata, da abóbora, essas coisas...”⁹³ (*HOTXUÁ*, 2009, 3min e 25seg, grifo nosso).

Assim como os *heyokas*, os/as índios/as brasileiros/as também recebem seus poderes de seres sobrenaturais, visto como sagrados através de uma história do surgimento dos *hotxuás*, das plantas e alimentos:

Antigamente, quando o mundo era novo, não tinha *hotxuá*. Antigamente, Krahô não tinha fogo, não tinha planta nenhuma. Comia cupim, pau-pubo. No princípio não tinha abóbora, nem esse movimento na roça foi Caxêkwyj-uma estrela que veio do céu quem trouxe as sementes e as fruta, aí que apareceu a abóbora que depois virou *hotxuá*. A estrela virou uma moça que ensinou os índios a comer as frutas, a bacaba, o buriti, o milho, os legumes...E desde então nós temos abóbora, a mandioca, o inhame, a batata...Tudo o que planta na roça foi a estrela que ensinou.⁹⁴ (*HOTXUÁ*, 2009, 7min e 23seg, grifo nosso)

De modo que, por meio de um astro celeste, os índios recebem as plantas, aprendem a cultivá-las e comê-las e, por consequência ganham também o “sacerdote do riso”, como são chamados no filme documentário já citado. Aqui, há uma ligação com o que chamamos de divino pode ser feita, do que consebemos e consideramos como sagrado, pois trata-se de um presente dos céus que é ofertado aos índios e, sob os olhares externos, pode ser visto como uma dádiva celestial e uma aproximação com os provocadores do riso norte-americanos. Porém, diferentemente dos *heyokas*, os Krahôs não estão sujeitos à punição divina e podem até mesmo escolher se tornar um *hotxuá*.

A função de *hotxuá* é transmitida de geração em geração, como no circo, onde a tradição clownesca fazia parte da herança familiar. Nessa cultura, se um/uma índio/a recebe o

⁹³ Transcrição do filme documentário “Hotxuá” (2009) de Leticia Sabatella e Gringo Cardia.

⁹⁴ Ibid.

nome de um *hotxuá* no momento do seu nascimento, ele/ela ganhara o estatuto de “palhaço/a” / *hotxuá* e ele/ela será batizado/a como tal. Se por ventura um/uma índio/a torna-se *hotxuá* durante sua vida, ele/ela mudará de nome e ganhará seu novo papel de provocador/a do riso em meio a sua tribo.

Considerados como “palhaços sagrados”, os *hotxuás* representam um elemento de estabilidade para os índios Krahô. Em busca do riso, eles/elas interferem nas atividades habituais “brincando com as possibilidades de ver a vida sob outros ângulos.” (PUCETTI, 2012, p.159).

Esses provocadores do riso também são responsáveis por trazer o equilíbrio, função muito importante para os índios. Para eles, essa busca pela harmonia e pelo diálogo entre opostos é uma tarefa diária e envolve a tribo, sobretudo os *hotxuás*. Dentro das explicações de vida e das histórias dos Krahôs existem duas metades a serem equilibradas para trazer “sorte, fartura e coisas boas”:

Wakmeyê é o partido do sol, do nascente, do claro, do verão. Katamiyê é o partido do úmido, do poente, da chuva, do mundo subterrâneo. A gente equilibra wakmeyê e katamiyê com a corrida de toras de buriti todo dia, duas vezes. Uma metade sempre corre contra a outra, sempre de fora para dentro da aldeia para trazer sorte, fartura, coisas boas. Uma metade não deve ganhar sempre para não desequilibrar a natureza.⁹⁵ (*HOTXUÁ*, 2009, 17min e 50seg).

Diante dessa prática cotidiana, fica evidente a importância em manter uma estabilidade e um diálogo entre elementos distintos, como ocorre diariamente através das ações dos *hotxuás*. Esse provocador do riso pode dormir pendurado de cabeça para baixo em uma árvore, pode atrapalhar rituais e perturbar qualquer atividade ou tarefa dos outros. “O *hotxuá* tem permissão para fazer o que quiser e todos têm por ele um grande respeito e afeto.” (PUCETTI, 2012, p.159).

Nesse sentido, em vários momentos o *hotxuá* brinca, procura se mover de forma engraçada e busca o riso em várias situações. No documentário, em vários momentos essa brincadeira e essa procura podem ser observadas:

Quando os índios chegam em uma canoa com um pedaço de carne e as crianças estão nadando no rio, um dos *hotxuás* começa a fazer graça, a “brincar” com os outros em volta. Ele entra na água e sobe em uma árvore meio desajeitado, como se não soubesse subir. Escorrega, engatinha tentando subir na árvore até que consegue subir em um galho, fica se

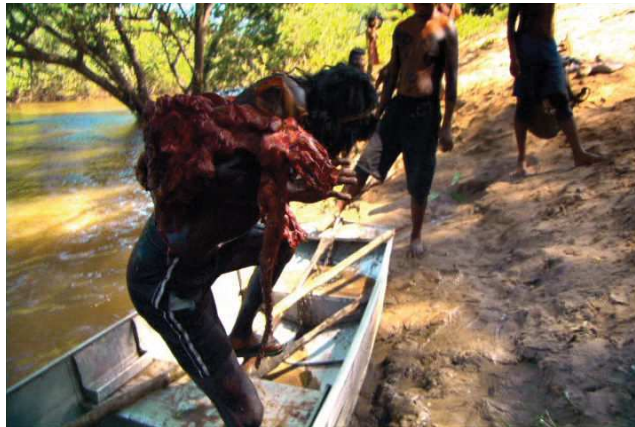
⁹⁵ Transcrição do filme documentário “Hotxuá” (2009) de Leticia Sabatella e Gringo Cardia.

equilibrando e volta a cair na água novamente. Enquanto isso, as crianças que estão nadando riem e observam o *hotxuá*.

Logo em seguida, outro *hotxuá* pega um pedaço menor de carne que ficou na canoa e tenta carregá-lo, escorrega, se balança. Outro índio fala: “-Está parecendo uma onça.” E o *hotxuá* segue carregando o pedaço de carne se balançando e fazendo uma pequena dança enquanto caminha em direção à aldeia.

A cena é bem interessante, pois a maneira que o *hotxuá* colocou o pedaço de carne em suas costas compôs uma só imagem, como se o pedaço de carne fizesse parte do *hotxuá* transformando e deformando seu corpo em algo estranho e risível para os que observam-no.⁹⁶

Fotografia 5 - *Hotxuá* carregando um pedaço de carne



Fonte: Filme “*Hotxuá*” (2009, 22min e15seg)⁹⁷

Fotografia 6 - *Hotxuá* levando um pedaço de carne para a aldeia



Fonte: Filme “*Hotxuá*” (2009, 22min e17seg)⁹⁸

⁹⁶ Descrição da cena do filme documentário (HOTXUÁ, 2009, 20min).

⁹⁷ Fotografia capturada a partir do filme documentário “*Hotxuá*” (2009) de Leticia Sabatella e Gringo Cardia.

⁹⁸ Ibid.

Dessa maneira, o *hotxué* envolve o seu corpo, o seu comportamento nessas atitudes risíveis. Ele cai, dança em outro ritmo, canta quando os outros estão calados. Tudo isso em um movimento de expressão corporal através do desequilíbrio em busca do equilíbrio, entre quedas e harmonias, entre brincadeiras e rituais, entre “palhaço e sagrado”. Aqui, mais uma vez, faço referência à palhaçaria, pois esse investimento nas quedas e quebras constrói um corpo cômico em busca do riso. E, no caso dos índios, esse comportamento reforça a associação do riso à cura, à transformação e à harmonia.

Essa ação para provocar o riso é chamada pelos Krahôs de brincadeira. O brincar está mais próximo do verbo *jouer* em francês, como foi destacado anteriormente, pois esse mesmo vocábulo pode significar diferentes ações: representar, interpretar, jogar, brincar, tocar um instrumento.

“em francês a palavra *jeu* tem inúmeras acepções. [*Jouer* significa, além do sentido lúdico de jogar pertencentes ao conhecimento da língua portuguesa (exercitar, brincar e treinar), representar.] Em teatro, ela pode ser aplicada à arte do ator (o que se traduz em português por *atuação, interpretação*), à própria atividade teatral [...]” (PAVIS, 2008, p. 219, grifo do autor).

Essa maneira de se referir às atividades dos *hotxuás* recupera o aspecto prazeroso de se divertir ao realizar algo e abre espaço para a graça, para o riso. De fato, tudo vira brincadeira sob o olhar do *hotxué*, até mesmo os rituais que se tornam um terreno fértil e ancestral para a provocação do riso.

Um desses momentos, também citado por Ricardo (2012, p.159) em seu artigo, é durante um ritual de dança das mulheres. “Enquanto cantavam, respondendo aos cantos dos homens [...] as mulheres ficavam enfileiradas lado a lado e dançavam muito sutilmente, apenas um flexionar de joelhos e um balançar dos braços.” Então, um dos *hotxuás* aparece vestido com um sutiã, uma peruca prateada e um pano enrolado na cintura. Ele abraça e beija uma índia mais velha que está fumando. Depois conversa com outro índio, dá alguns beijos no rosto dos dois lados, esfrega o pescoço com o do outro e brinca um pouco com ele. Em seguida, se junta com as mulheres e dança com elas, ou seja, ele se comporta como uma delas ao mesmo tempo que alguns homens tocam chocalhos e outros permanecem sentados. Diante de tudo isso, “as mulheres todas tentavam manter o canto, mas era perceptível que estavam morrendo de rir, assim como os homens e todo o restante da tribo que assistia ao ritual.”

Nesse contexto, os *hotxuás* brincam de ser diferentes, de outra forma, e os/as aprendizes aprendem brincando de imitar, pois correm atrás dos “sacerdotes do riso” repetindo gestos, ações e posições. Isso também acontece na festa da batata, um ritual “onde o

hotxuá é protagonista [e que] se chama *Perti* ou *Yótyōpi*.” (ABREU, 2015, p.53). Essa festa, para os Krahôs, é uma celebração ligada à origem dos *hotxuás* e traz a brincadeira, a dança e o canto dos legumes. Um dos índios durante o filme documentário já citado conta sobre um jovem que participou de uma festa de legumes vivos e aprendeu “todos os passos da festa, ouviu as músicas, viu os movimentos e a abóbora seguia cantando com o maracá e assim explicava tudo a ele.”⁹⁹ (*HOTXUÁ*, 2009, 43 min 55 seg). Esse jovem então ensina aos outros como se faz a festa e nomeia os *hotxuás*. Então, vários *hotxuás* se encontram para essa grande celebração dos legumes, do riso e da brincadeira.¹⁰⁰

Através do documentário é possível observar que em vários momentos essa grande brincadeira se configura através da expressão corporal, da provocação e do riso. O corpo se contorce, imita, pula, dança na busca do riso e da conexão com as plantas, presentes celestes. Nas danças, constantemente, os *hotxuás* são desafiados e animados por alguém de fora:

Olha só, esses *hotxuás*! Vocês são *hotxuás* mesmo? Nem parece!!! [Os *hotxuás* abaixam e tampam os ouvidos] Olha só isso! Não estou dizendo? [Os *hotxuás* começam a rolar no chão] O que o *hotxuá* está fazendo? Mas que graça! (Risos) [Alguns *hotxuás* correm atrás dos outros índios, outros *hotxuás* dançam e fazem graça]¹⁰¹ (Ibid., 47 min 22 seg, grifo nosso).

Com a disponibilidade de entrar no jogo da vida com humor, com graça e, conseqüentemente, com o riso esses índios provocadores do riso transformam seu cotidiano, brincam com a vida e jogam com as circunstâncias. Além de fazerem de sua existência uma grande brincadeira, os *hotxuás* também realizam um ritual ao tentar trazer o equilíbrio e o sagrado em sua ação.

Aos poucos, então, ao caminhar em direção à festa, ao riso e a esses seres ancestrais, cômicos em sua origem, ao dar cada passo, como o faz Ricardo Pucetti no filme

⁹⁹ Transcrição do filme documentário “Hotxuá” (2009) de Leticia Sabatella e Gringo Cardia.

¹⁰⁰ Em relação a isso, a esse jogo sagrado do riso, há uma aproximação com o hinduísmo.

Religião henoteísta da maioria da população da Índia, abrangendo grande diversidade de crenças e práticas religiosas, que se unificam por meio de alguns elementos, como o respeito aos Vedas, os mais antigos textos hindus, o princípio moral de causa e efeito, que se caracteriza por um ciclo de nascimentos, mortes e renascimentos, do qual o homem só se libertará quando alcançar a perfeição, e o sistema de castas ou classes, perfeitamente definidas. Muitas correntes filosóficas dentro dessa doutrina têm como aspecto fundamental um princípio superior e onipresente, que é o brâman. (MICHAELIS DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa, 2019).

Dentro dessa tradição a criação é uma grande brincadeira expressa através de Leela ou Lila. Essa palavra em sânscrito (antiga língua hindu usada nas escrituras védicas e de onde derivaram muitas línguas modernas indo-européias) significa brincadeira, jogo e revela uma relação sagrada com a diversão.

¹⁰¹ Transcrição do filme documentário “Hotxuá” (2009) de Leticia Sabatella e Gringo Cardia.

documentário, percebo que, apesar de sermos feitos de diferentes matérias, e o riso nos provoca um movimento muscular, respiratório, abre nossas artérias e nos proporciona uma agradável sensação de prazer e relaxamento.

Assim, cada vez mais fundo, por dentro da potência em ser palhaço/a, de procurar uma brecha para ali talvez cair, quebrar, romper... Sob o olhar de quem busca o outro, um encontro com o outro, busco essa conexão prazerosa do riso e me desarmo. Como fez Teotônio, o ser provocador do riso do Ricardo, que se despiu de seus aparatos: sem nariz, nem maquiagem, nem mala, nem sapatos, a saltitar e dançar para os índios acabou por ser chamado de *hotxuá*.

Em seu artigo¹⁰² sobre essa experiência durante as filmagens do documentário, Ricardo (2006, p.157-166) faz uma reflexão sobre o encontro com os Krahôs e traça uma narrativa sobre o olhar desses índios com relação ao riso, à brincadeira, à palhaçaria. Sob o ponto de vista de alguém que quase “cai de paraquedas” na tribo e aterrissa seus pés de palhaço em um território desconhecido, mas repleto de coincidências e pontes com o universo clownesco. Tais relações serão detalhadas posteriormente.

Uma dessas conexões é através da participação de Ricardo tanto nos afazeres diários dos Krahôs quanto em alguns rituais. Puccetti ressalta a interação e a integração dele como parte da tribo por causa de uma brincadeira logo em sua chegada à aldeia. A partir desse primeiro contato, Ricardo é visto e tratado como *hotxuá*, pois se comportou como tal quando foi convidado a brincar.

Como desdobramento desse encontro, a iniciativa de Priscila Jácomo¹⁰³ através do projeto do “Povo Parrir” reforça essa relação entre palhaços/as e *hotxuás* e cria oportunidades de interação entre esses provocadores do riso com propostas de encontros com o público.

¹⁰² “O Riso dos *Hotxuás*” (PUCSETTI, 2006, p.157-166, grifo nosso).

¹⁰³ ‘Cacica’ e coordenadora do Povo Parrir produziu e atuou em todas as ações do projeto desde 2015. Estuda a linguagem do palhaço desde 2006 e pesquisa o ‘palhaço sagrado’ desde 2014. Fez a formação ‘O Palhaço através da Máscara’ e ‘Joey and August’ com a mestra canadense Sue Morrison. Os cursos unem a maneira como os nativos norte americanos entendem o papel do palhaço com a tradição europeia do clown de Jacques Lecoq e Philippe Gaulier. Em 2016 foi contemplada com o prêmio Iberescena de Coprodução (Brasil/Equador) com o Projeto ‘Payasas Sagradas Escénicas’. A coprodução Brasil-Equador, contemplou a pesquisa sobre a figura do ‘palhaço sagrado’ nos povos originários do Brasil (*Hotxuá* - povo krahô) e do Equador (Guaco - pueblito de Latacunga). O projeto também resultou no espetáculo solo ‘S.O.S. Quase Tudo’ dirigido por Ricardo Puccetti (Lume Teatro). O espetáculo foi apresentado em Guayaquil no Teatro Sanchez Aguilar, em Quito no Teatro Malayerba, estreou no Brasil na Oficina Cultural Oswald de Andrade e foi apresentado no Circuito Cultural Paulista (APAA). (JÁCOMO, 2015, p.5-6).

Em 2016, junto com os *hotxuás* do Povo Krahô, esse ritual-apresentação foi chamado “**Cabaré do Povo Parrir**”. A apresentação foi criada no formato de um cabaré circense, com números de palhaços intercalados por cenas coletivas onde *hotxuás* e palhaços improvisavam e brincavam juntos. O objetivo do ritual era celebrar o encontro e todas as nossas diferenças e semelhanças. (JÁCOMO, 2015, p.2, grifo do autor).

Através desse projeto, Ricardo Puccetti volta a interagir com os *hotxuás*, mas, dessa vez, são os índios que vêm para a cidade. Assim, para os palhaços e as palhaças trata-se de uma apresentação artística permeada pela comicidade, pelo encontro com outros universos e pelo riso. Enquanto para os índios isso é uma grande brincadeira, como uma extensão das suas ações contrárias e provocadoras do riso, com os/as palhaços/as da cidade, a grande aldeia de concreto.

Para além das semelhanças e diferenças entre esses fazedores de riso, a grande importância dessa ‘reunião de família’ é recordar a função social do palhaço: lembrar a humanidade que mesmo com todas as diferenças somos todos um povo só. Na aldeia a ‘cena’ é um ritual, o divertido é sagrado e a brincadeira é uma celebração. (Ibid., p.1).

Nesse sentido, palhaço/a e *hotxuá* compartilham a mesma cena em busca do encontro com os espectadores através do riso. Colocados lado a lado, esses seres do contrário passeiam pela comicidade explorando o corpo cômico em seu desequilíbrio. Nesse percurso, as fronteiras entre essas duas tribos são transgredidas em um encontro clownesco e inovador.

Diante disso, mais uma vez retomo a ideia de que “um palhaço sagrado de uma tribo reconheceria um palhaço sagrado de outra tribo, e, sem nenhuma palavra dita entre eles, eles saberiam quem o outro é.¹⁰⁴” (BECK; WALTERS, 1996, p.291, tradução nossa). Uma cumplicidade e, ao mesmo tempo, uma identificação de função e de objetivo no mundo. Seja palhaço/a ou seja *hotxuá*, ambos estão dispostos a provocar o riso.

2.3 Seres do contrário: *Heyokas* e *Hotxuás*. Trangredir pelo e no riso

Dessa forma, *heyokas* e *hotxuás* integram o riso em suas comunidades de forma sagrada e com uma posição muito respeitada. Para isso, essas duas figuras utilizam seus comportamentos como meio para atingir o riso. Tal como os/as palhaços/as de acordo com os “conhecimentos [de] nossa cultura, [esses provocadores do riso usam seus corpos como] o canal máximo de expressão de suas emoções, de sua lógica e de sua graça. [Palhaço/a e

¹⁰⁴ «A sacred clown from one tribe would recognize a sacred clown from another tribe, and, without a word passing between them [...]» (BECK; WALTERS, 1996, p.291)

heyoka, Palhaço/a] e *hotxuá* dançam enquanto atuam, com o corpo, com a voz e com a capacidade de ver o mundo às avessas.” (Puccetti, 2006, p.160, grifo nosso).

Então, um universo pode ser criado por essa imagem que convida a descobrir e a explorar seus próprios humores, sensações, ações e reações. Esse ser ganha vida sob o olhar de seus observadores, que o respeitam e o consideram como o portador de uma verdade escondida, como um ser que experimenta as emoções e conta os seus segredos. Finalmente, os caminhos dos/das palhaços/as e dos *heyokas* e dos *hotxuás* se cruzam na ruptura da norma, nessa transgressão, onde essas figuras convidam a navegar e a descobrir o universo complexo do ser humano através do riso, objetivo maior dos/das palhaços/as.

2.4 O que tem de palhaço/a nesses provocadores do riso ancestrais?

Nesse aspecto, me volto, então para um olhar curioso, mais próximo do etnógrafo e estabeleço um diálogo com a etnocenologia. “Neologismo forjado por J.-M. PRADIER (1995) [...] : a etnocenologia amplia o estudo do teatro ocidental para as práticas espetaculares do mundo inteiro, em particular aquelas que se originam do rito, do cerimonial”. (PAVIS, 2008, p.152). Aqui, busco então entender essa manifestação considerada como clownesca e, ao mesmo tempo, sagrada como um objeto significativo e produtor de sentidos. Observo como alguém que vem de fora, sob um ponto de vista estrangeiro que tenta captar a potência dessa prática de se colocar em público experimentando a provação e a exposição do seu próprio ridículo.

Busco então, como propõe Pavis (1996, p.265, tradução nossa), adaptar esse meu olhar para tentar “entender a outra cultura de dentro¹⁰⁵”, mais próxima da prática e em diálogo com o universo da palhaçaria e do espetáculo do qual eu faço parte, como “inventa [um/uma] etnoscenologista ao fazer excursões-incursões no terreno da prática.¹⁰⁶” Dentro desse contexto, chamo, por vezes, de intérpretes e atores aqueles que atuam como provocadores do riso no sentido de que eles agem, representam e interpretam envolvendo a sua ação em busca do cômico.

Assim, ao se preparar para encenar o seu sonho em público, um *heyoka* também fica nervoso, como qualquer artista a ter um frio na barriga, um frisson antes de entrar em cena:

¹⁰⁵ « de saisir de l'intérieur l'autre culture » (PAVIS, 1996, p.265).

¹⁰⁶ « invente [un] ethnoscéologue à faire quelques excursions-incursions sur le terrain de la pratique. » (Ibid.).

Imagine que você tenha tal sonho. O que se passa então? Não é fácil falar sobre isso. Eu quero dizer que aquele que acaba de sonhar com os seres-trovão, imediatamente depois, na manhã mesmo de seu despertar, sente o medo o invadir.. Sim, ele fica nervoso antes de fazer seu número, pois ele terá que representar seu próprio sonho em público.¹⁰⁷ (DEER, 2009, p.346, tradução nossa).

Além desse sentimento se relacionar ao fato de estar diante de um público, o nervosismo também está ligado à exposição, à revelação de algo vergonhoso, do próprio ridículo. Tarefa essa também pertencente ao/à palhaço/a que cria a sua performance da mesma forma que os *heyokas*: em busca do riso se reveste de suas próprias falhas, num desequilíbrio risível.

Diferente das ações diárias ao inverso, esse momento de mostrar um sonho, propositalmente vergonhoso, representa uma ocasião especial, como um marco, pois trata-se de uma transformação na qual o/a escolhido/a pelos deuses se transforma em *heyoka* perante os outros. Como um ritual de passagem no qual há uma mudança de estado, essa cerimônia explora a transformação, elemento também presente e importante numa apresentação clownesca:

todos os elementos que um espetáculo de *clown*, na minha maneira de ver, deve possuir: a apresentação do *clown*; a relação direta e verdadeira com cada pessoa do público; e a transformação deste mesmo público pelo riso e pelo saborear dos mais distintos sentimentos. (PUCETTI, 2006, p. 142, grifo do autor).

Essa transformação de estado exige uma preparação tanto do/da palhaço/a quanto do *heyoka*. Dentro do universo clownesco-espetacular há vários elementos que antecedem o encontro com o público que vão desde a maquiagem ao figurino, roteiro de ações, escolha de objetos e/ou acessórios, etc. Da mesma forma, essa organização faz parte do contexto das práticas consideradas como clownescas dos índios provocadores do riso.

Como os/as palhaços/as conhecidos/as desde o século XVIII, os *hotxúas* se maquiam. Para obter as cores, eles utilizam tintas provenientes dos frutos brasileiros como o urucum e o jenipapo. Portanto, esses índios cobrem o rosto com traços vermelhos, negros e

¹⁰⁷ *Imaginez que vous ayez un tel rêve. Que se passe-t-il alors ? Il n'est pas évident d'en parler. Je veux dire par là que celui qui vient de rêver des êtres-tonnerre, immédiatement après, le matin même de son réveil, sent la trouille l'envahir... Oui il a le trac avant de faire son numéro, car il va devoir jouer son propre rêve en public.* (DEER, 2009, p.346).

brancos, pigmentos também usados na base da maquiagem clownesca. Nesse contexto, esse encobrimento do rosto e, por vezes, do corpo cria uma relação simbólica de representação de um ser considerado como sagrado pelo seu povo.

Fotografia 7 - Ismael Aprac Krahô, um *hotxuá*, se pintando e com folhas na cabeça



Fonte: Salete Hallack¹⁰⁸

“Outro detalhe interessante é o uso de elementos da natureza, folhas e galhos, na confecção de figurinos e acessórios.”(PUC CETTI, 2006, 160). Isso acontece tanto com relação às duas manifestações consideradas como clownescas, pois *heyokas* e *hotxuás* constroem suas ações a partir do ambiente em que vivem e do diálogo com seres como o trovão, o raio, a chuva e as plantas. Alguns *heyokas*, por exemplo, desenham linhas em seu corpo como as linhas de um raio e completam, às vezes, essa composição com penas e folhas. Os *hotxuás*, em alguns momentos, usam folhas para enfeitar a cabeça e fazer coroas e usam o branco em referência à abóbora, planta que deu origem aos *hotxuás*.

¹⁰⁸ Disponível em: <<https://www.guiadasemana.com.br/contentFiles/system/pictures/2012/2/41377/original/foto-salete-hallack-02.jpg>>.

Fotografia 8 - “*Kills Two* (Sioux)”



Fonte: Autor desconhecido¹⁰⁹

Além desses elementos que fazem parte desses provocadores do riso, há uma preparação antes de ser visto em representação. Embora a atuação desses “sacerdotes do riso” seja diária e constante, há momentos em que eles praticamente se apresentam para os outros. Essa configuração se dá através de diversas características, como por exemplo a definição de quem atua e de quem assiste, havendo, por vezes até a criação de um espaço cênico. No filme documentário “*Hotxuás*” (2009), vários elementos cênicos aparecem e ficam claros quando um dos *hotxuás* faz uma cena como se fosse uma mulher grávida em trabalho de parto.

O documentário começa com sons de risos e falas, em seguida aparecem quatro índios, cada um com um pano amarrado na cintura, fazendo gestos, dançando e enquanto isso os outros índios “assistem”. Nesse caso a ação dos índios em estado de representação é perceptível, pois, no espaço, fica claro o lugar daqueles que atuam e daqueles que observam. De um lado, os *hotxuás*, enrolados em seus panos, agem, brincam e de outro, os espectadores riem, apreciam e se colocam como aqueles que recebem. Então, através dessa situação se estabelece uma área de atuação:

Porção do espaço e do lugar teatral no qual evoluem os atores. Todo espetáculo é levado, por sua prática, a delimitar seu perímetro de atuação, o qual forma um espaço simbólico [...] A partir do momento que os atores tornam posse fisicamente da área de atuação, o espaço passa a ser “sagrado”. (PAVIS, 2008, p.23)

¹⁰⁹ “Retrato em pé de um nativo americano (Brulé Sioux), identificado como Kills Two, um curandeiro Sioux. Ele está vestido com penas, um pano de culatra, um colete de pele, pintura facial, faixa para a cabeça e faixas para os braços e pulsos.”(KILLS TWO (SIOUX), 1880-1910, tradução nossa).

Fotografia 9 - Atuação dos *hotxuás* ao centro e público sentado observando ao fundo



Fonte: Filme “*Hotxuá*” (2009, 50seg)¹¹⁰

Fotografia 10 - *Hotxuás* representando mulheres diante dos observadores ao fundo



Fonte: filme “*Hotxuá*” (2009, 52seg)¹¹¹

Dessa forma, a evolução gestual dos *hotxuás* em conjunto com os acessórios constroem as imagens e a pequena história a ser contada, bem como criam e estabelecem os espaços.

¹¹⁰ Fotografia capturada a partir do filme documentário “*Hotxuá*” (2009) de Leticia Sabatella e Gringo Cardia.

¹¹¹ Ibid.

Chamo a atenção para esse início, pois um dos índios, o Ismael Aprac Krahô, nomeado como um *hotxuá* e considerado como um “palhaço sagrado” para os realizadores do documentário, esse provocador do riso realiza uma ação interessante e engraçada: ele faz como se sua barriga crescesse de repente e se comporta como uma mulher grávida, é até examinado por outro índio que apalpa a sua barriga estufada e o conduz para o parto. Ismael, o *hotxuá* grávido em questão, junto com outros provocadores do riso, eles constroem a situação para que no final o parto seja realizado, mas de forma inusitada.

Nesse caso, além da atuação dos índios, há vários elementos que contribuem para a construção de sentido e entendimento do que é contado. Esse conjunto contribui para a evolução da cena, desde ações que fazem parte do contexto feminino, como a relação com os alimentos desde a colheita até a preparação como também os panos amarrados na cintura, já que somente as mulheres da tribo costumam usá-los dessa maneira.

Em diálogo com esses aspectos que aproximam a atuação dos índios provocadores do riso ao universo espetacular, há o fator surpresa que se relaciona com o efeito cômico presente também na palhaçaria como foi citado anteriormente ao fazer referência à maneira inesperada de Annie Fratellini ao solucionar um problema (suspensa no ar para não cair no chão).

O inesperado na cena do parto está, como nos números e espetáculos clownescos, no seu desfecho: para a nossa surpresa e graça, uma criança se arrasta e faz o papel do recém-nascido saindo por entre as pernas do *hotxuá* Ismael. Em torno, vários risos ecoam e Aprac carrega sua criança no colo e a beija enquanto os outros acariciam a cabeça da criança e a beijam num sinal de boas vindas.

“Uma cena poética e de grande comicidade, muito semelhante ao nascimento de Macunaíma (Grande Otelo) no filme de mesmo nome de Joaquim Pedro de Andrade, uma das cenas antológicas do cinema nacional.”(PUCETTI, 2006, p.161). O filme “Macunaíma”(1969) é baseado na obra homônima de Mário de Andrade e também retrata um homem em trabalho de parto.

Fotografia 11 - Ismael Aprack Krahô representando as dores do parto



Fonte: Filme “*Hotxuá*” (2009, 1min. 28seg.)¹¹²

Fotografia 12 - - Desfecho inusitado com o nascimento



Fonte: Filme “*Hotxuá*” (2009, 1min. 30seg.)¹¹³

¹¹² Fotografia capturada a partir do filme documentário “*Hotxuá*” (2009) de Leticia Sabatella e Gringo Cardia.

¹¹³ Ibid.

Tal cena é lembrada e transformada sob vários aspectos e ganha o caráter de efeito cômico, como uma *gag* na qual

o ator parece improvisar e que é [produzida] visualmente, a partir de objetos, de situações inusitadas [...] No cinema como no teatro, o ator cômico inventa, às vezes, jogos de cena, *lazzis*, que contradizem o discurso e perturbam a percepção normal da realidade. (PAVIS, 2008, p.181, grifo do autor).

A *gag* é uma expressão da língua inglesa que foi incorporada ao vocabulário para fazer referência aos efeitos cômicos geralmente visuais. Sua principal característica está no jogo com o elemento surpresa através de ações inusitadas como a da cena do homem em trabalho de parto.

Esses efeitos introduzidos na cena compõem e também fazem parte do repertório cômico. Assim,

As piadas, os trocadilhos, os jogos e brincadeiras que sustentaram os improvisadores por séculos são os *lazzi*, truques, *gags*, pequenas cenas que podem ser introduzidas ao sabor dos acontecimentos. [...] Os *lazzi* estão na base das *gags* de palhaço, especialmente nas chamadas *gags físicas*. Todas as cenas de pé na bunda, tapas, trambolhões, perseguições e esconde-esconde que encontramos nos picadeiros e palcos de hoje têm sua origem em tempos imemoriais, e foram reelaboradas e transformadas (CASTRO, 2005, p.44, grifo do autor).

Também próximos ao contexto cênico, cômico e clownesco estão os *heyokas* que, ao encenarem seus sonhos, se colocam diante de seus observadores revelando suas vergonhas, seu ridículo para cumprir os desejos divinos, provocar o riso e proporcionar a cura e o equilíbrio. Além dessa busca pelo risível pela comicidade, investigação também inerente ao/à palhaço/a, os *heyokas* também possuem seus truques para realizar suas cenas.

Um exemplo pode ser visto em uma cerimônia de cura na qual os *heyokas* são os protagonistas do contrário e do riso. Trata-se de um ritual de distribuição de uma carne fervente para os enfermos. O interessante está na maneira como essa ação é realizada, pois ela revela o grande poder dos *heyokas* em sua sabedoria louca: em torno de uma panela com água fervendo para cozinhar uma carne de cachorro, “os *heyokas* dançam em torno do caldeirão fervente, cantando e se comportando de maneira invertida.¹¹⁴” (DEER, 2009, p.349, grifo do autor, tradução nossa). Em um certo momento um dos *heyokas* mergulha o braço nessa água escaldante para retirar a cabeça do cachorro. “Depois ele corre com ela [...] em direção a uma

¹¹⁴ « *les heyokas dancent autour de la marmite bouillante, chantant et se comportant de manière inversée.* » (DEER, 2009, p.349).

pessoa sofrida para quem ele faz a oferenda.¹¹⁵”(Ibid., p. 350, tradução nossa). Essa pessoa, sem suportar o calor da cabeça fervente, a lança para alguém e assim por diante.

A grande astúcia dessa cerimônia está no ato de colocar o braço inteiramente nu dentro da água escaldante sem se queimar. Mas, “o que permite ao *heyoka* de não ser escaldado?” Lame Deer (Ibid., p. 351, grifo do autor, tradução nossa), índio *heyoka* revela o segredo, mas mantém a tradição:

Você pode vê-lo de mais perto e examinar seus braços e mãos. Não tem uma bolha. Não tem a cor da sua mão quando você a mergulha em água quente e ela fica vermelha. Não fica nem rosa... É uma planta particular que eu conheço, um tipo de musgo acinzentado, mais precisamente sua raiz, que nós chamamos de *heyoka tapejuta*. Quando alguém passa no braço, depois de ter mastigado, a água fervente não queima mais. Mas para que essa planta proteja, é preciso ser um *heyoka*. Aquele que não é um *heyoka* nunca poderia suportar essa água fervente e perderia seus braços porque não recebeu nem sonho nem poder.¹¹⁶

Nesse contexto, como um mágico a falar de seus truques, Lame Deer ao mesmo tempo que conta um segredo não deixa transparecer os detalhes, pois ele não mostra a planta nem faz uma demonstração de como usá-la. Além disso, Deer preserva o respeito aos desejos divinos e reforça a punição dos mesmos caso alguém queira desafiá-los. Assim, mais uma vez uma ponte se estabelece entre os/as palhaços/as e os índios provocadores do riso conectando cada vez mais esses dois universos.

Essa conexão também ganha corpo e revela semelhanças através do encontro entre um palhaço e um *hotxué* promovido pelo filme documentário “*Hotxué*” (2009):

Ricardo se compõe, se veste de Teotônio, com seus grandes sapatos, sua roupa, sua maquiagem e seu nariz apontam em direção ao encontro com os índios, território ainda desconhecido... Como quem acaba de aterrissar seus pés, Teotônio sai em descoberta até esse mundo indígena.

¹¹⁵ « Puis il se met à courir avec [...] vers une personne souffrante à qui il en fait offrande. » (Ibid., p. 350).

¹¹⁶ *Qu'est-ce qui permet au heyoka de ne pas être ébouillanté ? Vous pouvez aller le voir de plus près et lui examiner bras et mains. Il n'a pas la moindre cloque. Il n'a pas la couleur de votre main quand vous la trempez dans l'eau bien chaude et qu'elle rougit. Ce n'est même pas rose... C'est une plante particulière que je connais, une sorte de mousse grisâtre, plus précisément sa racine, que nous appelons heyoka tapejuta. Quand on s'en enduit le bras, après l'avoir mâchée, l'eau bouillante ne brûle plus. Mais pour que cette plante protège, il faut être un heyoka. Celui qui n'est pas un heyoka ne pourrait jamais supporter cette eau bouillante et il y perdrait ses bras car il n'a reçu ni rêve ni pouvoir. (DEER, 2009, p. 351).*

Fotografia 13 - Ricardo Puccetti vestido e maquiado de Teotônio chega para encontrar os Krahô



Fonte: Filme “*Hotxuá*” (2009, 57min. 13seg.)¹¹⁷

A passos largos e, por vezes, desajeitados, esse palhaço, tal qual conhecemos, vai em direção ao outro e se arrisca diante do inesperado. À sua espera há crianças, jovens, adultos com olhares curiosos e dispostos a brincar. Assim, bem no meio da aldeia, na arena que conecta todas as casas, palhaço e *hotxuá* se encontram, brincam e transformam esse espaço em um picadeiro de risadas e surpresas prazerosas. Em torno dos dois provocadores do riso as pessoas com suas gargalhadas se aglomeram e se multiplicam. Atentos e interessados todos ali permanecem na alegria e na diversão do encontro, enquanto que a brincadeira parece não ter fim.

Nesse caso, esse encontro evidencia características igualmente presentes nas ações clownescas espetaculares. Para Ricardo (2006, p.165),

Todos os elementos do palhaço estavam presentes: a triangulação da dupla, o foco da cena, os corpos que expressavam sentimentos, o extrapolar das situações, a relação com o público, a quebra de ritmo, a surpresa. E, acima de tudo, a exposição e a vulnerabilidade deste dois *hotxuás*-palhaços que, de modo pleno, compartilhavam entre si e com o público seu prazer de brincar.

¹¹⁷ Fotografia capturada a partir do filme documentário “*Hotxuá*” (2009) de Leticia Sabatella e Gringo Cardia.

Fotografia 14 - Palhaço e *hotxué* se encontram no meio da aldeia enquanto todos em torno assistem e riem.



Fonte: filme “*Hotxué*” (2009, 1h. 2min. 30seg.)¹¹⁸

A triangulação está associada ao uso máscara. Nesse contexto, se considerarmos o nariz do/da palhaço/a como a menor máscara do mundo, essa técnica é um recurso que pode ajudar na construção da comicidade e no entendimento do que se passa em cena. “Triangular é antes de tudo compartilhar. [...] O tempo todo que testemunhamos uma máscara agir e reagir, queremos saber o que se passa com ela.”(ROSA, 2017, p. 135-136). Dessa forma, Ricardo percebeu em sua interação com Ismael Aprac Krahô, o *hotxué* em questão, havia esse compartilhamento com o público, essa triangulação.

Junto com essa comunicação e essa conexão com os espectadores o foco da cena é construído tanto através dessa técnica de triangular quanto por meio da área de atuação. Com o olhar e o nariz que apontam, os atores conduzem os observadores e localizam a ação, o objeto e/ou a pessoa com os quais eles se relacionam. Dessa forma, constroem os sentidos e estabelecem o foco da cena. Além dessa convergência de olhares e interesses, a criação do espaço de atuação, como foi visto anteriormente na cena do parto, também ajuda a estabelecer o ponto central da situação: a cena.

¹¹⁸ Fotografia capturada a partir do filme documentário “*Hotxué*” (2009) de Leticia Sabatella e Gringo Cardia.

Fotografia 15 - Os dois atores levam o foco da cena até a mala



Fonte: Filme “*Hotxuá*” (2009, 1h. 1min. 22seg.)¹¹⁹

Fotografia 16 - Os observadores se posicionam ao redor da ação



Fonte: Filme “*Hotxuá*” (2009, 1h. 1min. 24seg.)¹²⁰

Em diálogo com essas qualidades o corpo desses provocadores do riso se torna o principal veículo das suas ações e interações. As expressões corporais estão envolvidas nessas atitudes com o objetivo comum: o riso. Aqui, retomo o corpo cômico que provoca quedas e desequilíbrios para então se comunicar e se tornar risível. Nesse sentido, o exagero, a ruptura e a extrapolação são características presentes nesse corpo que, além de buscar o riso, procura uma conexão com o outro em sua comicidade.

Tudo isso não poderia acontecer sem a presença do público, pois o riso se faz em conjunto, ele é uma reação, por isso a relação com os espectadores é fundamental na arte clownesca. Tal conexão se configura, na maioria das vezes, como um diálogo de perguntas e respostas, de ações e reações. Em outras palavras, o palhaço e o *hotxuá* consideram as reações

¹¹⁹ Fotografia capturada a partir do filme documentário “*Hotxuá*” (2009) de Leticia Sabatella e Gringo Cardia.

¹²⁰ Ibid.

do público para compor suas ações. Os risos e olhares passam a ser estímulos para a criação de novas ações. A tal ponto que “as situações eram construídas pouco a pouco, um propunha, o outro reagia, num diálogo de muita cumplicidade.”(PUCCETTI, 2006, p. 165). Em relação a isso, as *gags* como efeitos cômicos e elementos surpresa completam o encontro entre palhaço e *hotxuá* e os aproximam cada vez mais como pertencentes ao mesmo universo: o dos seres do contrário e dos provocadores do riso.

Assim, essa brincadeira de palhaço e de *hotxuá*, num jogo cômico, traz consigo o desequilíbrio necessário para provocar o riso e talvez encontrar uma harmonia, um equilíbrio. A falta de estabilidade, a queda, a desproporção são, portanto, exploradas e provocam uma manifestação do ridículo revelando a vulnerabilidade. “Como a manipulação de objetos por um malabarista ou a resolução do desequilíbrio por um acrobata, o jogo clownesco consiste em desequilibrar à vontade seu comportamento.¹²¹”(GOUDARD, 2013, p. 162-164, tradução nossa). Esse malabarismo comportamental remete ao estado do/da palhaço/a, princípio importante na composição clownesca, evidenciado por Ricardo em sua pesquisa, trabalhado pedagogicamente por Jacques Lecoq e primordial para alguns artistas como Pierre Etaix e Annie Fratellini.

Essas conexões e semelhanças revelam possibilidades de encontrar o/a palhaço/a que existe dentro de cada provocador do riso ancestral e vice-versa. Essas afinidades vão além de

simples coincidências [e fazem pensar] na existência de um campo coletivo, onde independentemente da cultura, o riso impera [...]. E justamente aqui está uma das grandes forças do riso, sua capacidade transformadora de tocar toda e qualquer pessoa, não importando sua origem, criando uma situação concreta [...]. (PUCCETTI, 2006, p. 162).

O riso, então cria uma coletividade em conexão cômica. E sob o olhar dos *heyokas* e dos *hotxuás* ganha e recupera seu caráter curativo e, conseqüentemente, sagrado. Será por isso que esses provocadores do riso ancestrais são chamados de “palhaços sagrados”?

¹²¹ « Comme la manipulation des objets pour le jongleur ou la résolution du déséquilibre pour l'acrobate, le jeu clownesque consiste à déséquilibrer à loisir son comportement. » (GOUDARD, 2013, p. 162-164)

2.5 O que tem de sagrado nos/as palhaços/as?

“No fundo, do sagrado em geral, a única coisa que pode ser devidamente afirmada está contida na própria definição do termo: é que ele se opõe ao profano.”¹²²
(CALLOIS, 2015, p.8, grifo do autor, tradução nossa).

Para Callois, o sagrado somente existe por causa do profano e vice-versa. O mesmo paralelo pode ser feito com relação aos princípios clownescos, pois sem limites, sem normas e regras não existiria nada para ser rompido, ultrapassado e quebrado. Nesse sentido, sagrado e profano se completam e ajudam a entender como o/a palhaço/a, ser antagônico, pode ser associado ao sagrado que é visto muitas vezes como seu oposto.

Ao se referir ao sagrado, imediatamente, a ligação com o divino, celestial e religioso se estabelece. Associado a isso estão o respeito e, por vezes, o temor, bem como as proibições, punições e correlações a um estado superior, misterioso e geralmente inalcançável. Além disso, as cerimônias e os rituais se apresentam como caminhos, pontes e possibilidades para entrar em contato com esse estado de graça.

Do outro lado, o profano se desenha como o avesso ao sagrado, a tudo que se manifesta ao contrário, fora da divindade e de certa forma ofensivo.

O domínio do profano se apresenta como o de *uso comum*, dos gestos que não necessitam de nenhuma precaução e que são mantidos na margem frequentemente estreita deixada ao homem para exercer sem obrigação sua atividade.¹²³ (Ibid., p.14, grifo do autor, tradução nossa).

O/a palhaço/a, como ser do contrário e provocador do riso estaria, então, mais associado ao profano. Essa ligação se configura de maneira contraditória ao pensarmos na correlação entre palhaço/a e sagrado. Porém, através das manifestações de provocadores do riso ao longo da história e em diálogo com as práticas citadas, a sacralização da palhaçaria, ou seja, as relações entre o sagrado e o/a palhaço/a começam a se estabelecer e a ganhar corpo.

Essa relação com o sagrado é construída por estudiosos e praticantes a partir de alguns princípios das artes cênicas, como sua origem vinculada ao ritual. Antes de tudo, a arte clownesca faz parte das artes cênicas, pois envolve vários elementos já citados que o inserem

¹²² « *Au fond, du sacré en général, la seule chose qu'on puisse affirmer valablement est contenue dans la définition même du terme : c'est qu'il s'oppose au profane.* » (CALLOIS, 2015, p.8).

¹²³ *le domaine du profane se présente comme celui de l'usage commun, celui des gestes qui ne nécessitent aucune précaution et qui se tiennent dans la marge souvent étroite laissée à l'homme pour exercer sans contrainte son activité.* (Ibid., p.14) .

nesse contexto (estar em representação, em uma área de atuação, com espaços definidos para atuar e para assistir; definição dos papéis entre espectadores e atores; composição cênica através de maquiagem, figurino e, por vezes, de objetos, acessórios e cenário; etc.). Diversos autores, como Patrice Pavis, Alice Viveiros de Castro e outros, colocam o ritual como uma das origens do teatro enquanto arte cênica. Dessa forma, a palhaçaria acaba por ser relacionada ao sagrado para alguns autores, como Pavis (2008, p. 346), já que os rituais, em sua evolução, são vistos como um “acontecimento teatral”, em outras palavras, um acontecimento cênico.

Sob esse ponto de vista, do acontecimento cênico, a cerimônia e o ritual representam uma transformação, uma passagem, como numa evolução narrativa em que há uma modificação de estado. Se essa perspectiva for considerada, essa mudança pode ser percebida, por exemplo, nos índios norte-americanos, escolhidos pelos deuses trovão, que se tornam *heyokas* através de um ritual de encenação dos seus sonhos. Ou mesmo na festa da batata, cerimônia na qual os *hotxuás* dançam, cantam e brincam para trazer a fartura e o equilíbrio em sua aldeia. Essa transformação também pode assumir diferentes aspectos através palhaçaria, pois o/a palhaço/a utiliza os seus defeitos como efeitos cômicos e tornam risível seu próprio ridículo.

No jogo do desequilíbrio comportamental, a parte de si mesmo, a mais humilde, a mais estúpida ou a mais baixa costuma aparecer. Grotesco, feio, pobre, perdido, essas exibições de você mesmo no fracasso ou na tolice são paradoxalmente aquelas que permitem que você, ao contrário de ser rejeitado, seduza, seja apreciado e amado. Alguém, de repente, brilha por sua ineficiência.¹²⁴ (GOUDARD, 2013, p.166, tradução nossa).

Através desse jogo contraditório de transformações, recupero a reflexão de Lame Deer, ao dizer que ao fazer-se de “imbecil, é de fato uma cerimônia que [o/a palhaço/a] realiza¹²⁵” (DEER, 2009, p.339, tradução nossa). Nesse ritual controverso, o público também é afetado, seja com o intuito da cura, como fazem os *heyokas* na cerimônia da distribuição da carne de cachorro com sua potência contrária; ou mesmo através do riso, seu propósito maior. Diante da arte do encontro, do/da palhaço/a, enfim, dos provocadores do riso os espectadores passam por diferentes sentimentos e estados e são afetados por isso.

¹²⁴ *Au jeu du déséquilibre comportemental, apparaît souvent la part de soi-même la plus humble, la plus sotte ou la plus basse. Grotesque, laid, pauvre, paumé, ces exhibitions de vous-même dans l'échec ou la sottise sont paradoxalement celles qui vous permettent, au contraire d'être rejeté, de séduire, d'être apprécié et aimé. Quelqu'un, soudain, brille par sa nullité.* (GOUDARD, 2013, p.166).

¹²⁵ « *l'imbecile, c'est en fait une cérémonie qui [le clown] accomplit...* » (DEER, 2009, p. 339).

Nesse sentido, o processo conduzido por Sue Morrison, pedagoga canadense através de quem tive o primeiro contato com o universo dos chamados “palhaços sagrados”, sobre o qual me aprofundarei posteriormente, valoriza e desenvolve esse aspecto transformador do ritual.

Um dos pontos mais importantes da metodologia do “Clown através da Máscara”¹²⁶ é a função que o clown exerce na sociedade, preocupação esta que surgiu a partir da observação do que ocorre nas sociedades indígenas norte-americanas. Naquelas sociedades o clown existe para servir como um espelho desta mesma sociedade, para mostrar a ela o seu ridículo (o dela), para revelar que nada é fixo e imutável. [...] Na verdade é uma visão semelhante à nossa, pois quando dizemos que o clown revela o ser humano, ele está funcionando como um espelho para a plateia e, desta forma, também tem um papel de “cura” (PUC CETTI, 2006, p.152).

A tal ponto que o riso se configura como princípio de mudança, característico do ritual e, portanto, justifica uma possível ponte com sagrado. Aos poucos, a cada passo em direção a esse universo diferente e enriquecedor, me sinto cada vez mais perto desses “sacerdotes do riso” quase a compartilhar da mesma tribo, a dos provocadores do riso. E como tais, porque não considerar o caráter sagrado do riso?

Então, mais uma vez transponho as barreiras e proponho a brincadeira, entro no jogo da vida em sua criação...

“Tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo... Quando ele gargalhou, fez-se a luz... Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água. Na terceira gargalhada, apareceu Hermes; na quarta, a geração; na quinta, o destino; na sexta, o tempo.¹²⁷” Depois, pouco antes do sétimo riso, Deus inspira profundamente, mas ele ri tanto que chora, e de suas lágrimas nasce a alma. (MINOIS, 2003, p.21).

Deus ri e desse riso surge o universo. “Assim se exprime o autor anônimo do papiro alquímico que data do século III, o papiro de Leyde.” (Id.) E porque não considerar que a origem de tudo é uma grande gargalhada? Nessa versão diferente da notória abertura da bíblia: “no princípio era o verbo” (João 1:1-14), o riso vem antes do verbo. E vem mesmo, pois nada melhor do que um sorriso e mesmo uma risada cheia e gostosa de um recém-nascido. Antes mesmo de falar os bebês aprendem a rir e se comunicam pelo riso.

¹²⁶ “Clown através da Máscaras” é o nome dado ao processo proposto por Sue Morrison.

¹²⁷ Citado por REINACH, S. *Cultures, mythes et religions*. Paris: ed. Bouquins, 1996, p.147 (MINOIS, 2003, p.21)

Me lembro bem, depois de dois intensos meses do meu nascimento como mãe, dos primeiros sorrisos e gargalhadas do meu filho, que diferença isso faz!

Nos primeiros meses a comunicação se dá, principalmente, através do choro...

Quase não via reações. E quando o riso entra em ação senti que estava em diálogo, que não eram só mais demandas e necessidades, mas uma interação e quase que uma conversa... Enfim, não me sentia mais tão sozinha no maternar. (Diário de bordo)

Por falar em origens e surgimentos, essa explosão de alegria seria o ambiente ideal para o nascimento do/da palhaço/a, pois ambos estão intimamente interligados e, no decorrer da história da humanidade e das artes, um não vive sem o outro.

Intenso, explosivo e, geralmente, inesperado. Seria o riso ou o palhaço? Esses adjetivos cabem a ambos. Função intrínseca do/da palhaço/a e quase uma responsabilidade em provocá-lo. Porém, apesar dessa exigência e compromisso, o/a palhaço/a também pode arrancar sorrisos explorando a poesia, o drama, a dor, ou seja, uma variedade de sentimentos e emoções num estado de graça. Essa abertura de possibilidades é um dos apontamentos explorados nesta narrativa em busca da quebra de alguns paradigmas e preceitos, pois o/a palhaço/a também vai em busca do caos, da desordem, da transgressão, do desequilíbrio, elementos já detalhados anteriormente.

O riso é algo que vem dos primórdios e está inscrito na nossa memória orgânica.

“É algo importante, o riso é um momento... Rimos com as pessoas, o riso precede a linguagem, podemos rir juntos sem falar o mesmo idioma, existe uma espécie de universalidade do riso, que às vezes depende de certos tipos e formas culturais, mas, na verdade, é muito real, o que possibilita criar o vínculo e formar um grupo obviamente positivo, porque o riso é agradável, tem valores positivos, conseguir fazer isso graças ao riso e pelo riso, é extremamente benéfico.¹²⁸” (RUBSTEIN, informação verbal, tradução nossa)¹²⁹.

Em consequência, o riso provoca essa união e uma abrangência interligado a todos. Essa qualidade favorece a construção da coletividade, característica igualmente

¹²⁸ *C'est capital, le rire c'est un moment ...on rit avec les gens, le rire précède le langage, on peut rire ensemble sans parler la même langue, il y a une espèce d'universalité du rire, qui parfois dépend de certains types et de certaines formes culturelles, mais qui en fait est bien réelle, qui fait que réussir à créer du lien et à former un groupe évidemment positif, parce que le rire est plaisant, ça a des valeurs positives, réussir à faire ça grâce au rire et par le rire c'est extrêmement bénéfique.* (informação verbal).

¹²⁹ Fala fornecida por Henri Rubistein em entrevista para Elisabeth Martichoux no canal LCP em nov. 2017.

potencial do ritual. Dessa forma, o riso proporciona e potencializa a criação de uma conexão comum a todos, bem como dialoga com a base do rito ao conectar os indivíduos pela sua prática e ao estar presente na vida em comunidade.

Além da filiação da arte ao rito feita por estudiosos e praticantes, do seu aspecto transformador, do riso divino e coletivo, o sagrado está presente e se manifesta no/a palhaço/a, ou melhor, no/a provocador/a do riso, através de uma ligação divina. Assim, através de um poder recebido pelos deuses, os provocadores do riso são encarregados da missão de trazer o equilíbrio com seu desequilíbrio. Por causa dessa conexão, eles se tornam mensageiros estabelecendo uma comunicação entre o mundo espiritual, sagrado e o mundo terreno, da humanidade.

Uma figura mitológica associada a essa transição entre mundos é o *trickster*. “Em linhas gerais, o *trickster* é um frequente arquétipo mitológico, encontrado em diversas culturas, que surge como um mediador, para resolver contradições.” (BARRETO; DE OLIVEIRA, 2016, p. 279, grifo nosso). Essa figura seria o trapaceiro, o malandro, o astuto, e, segundo Laura Makarius (1974, p.4) um “*joueur de tours*”, um pregador de peças.

Devido ao seu caráter dúbio, o *trickster* pode pertencer a mais de um universo (o dos seres humanos e o da natureza por exemplo) e transitar entre eles sem o compromisso de pertencimento. Liberdade e permissão também dadas aos *heyokas* e *hotxuás*, pois ambos podem exercer suas tolices sob a responsabilidade de seres de outros universos.

Como faz a ligação entre mundos, é comum que o *trickster* seja um mensageiro, [bem como os *heyokas* que representam os deuses trovão na terra e os *hotxuás* que transmitem a festa dos legumes vivos para os outros]. Mesmo alguns que não são definidos como tais são associados ao deslocamento ou se deslocam muito nas suas histórias ou mitologias. O *trickster* é um ser ligado aos caminhos, capaz de abri-los e fechá-los, pois, por pertencer a mais de um mundo, aponta diferentes possibilidades de rotas, dentre as quais se incluem as que transgridem e as que se mantêm de acordo com a ordem vigente, pois, como um ser ambíguo, ele é simultaneamente um transgressor e um garantidor da ordem; não à toa, em muitas mitologias, é considerado um guardião. (BARRETO; DE OLIVEIRA, 2016, p. 280, grifo nosso).

Além de ser esse ponto de conexão, o *trickster* se apresenta como esse ser antagonico que, tal como o/a palhaço/a, quer dizer, como o/a provocador/a de riso, desloca o equilíbrio, instaura a desordem de forma desmedida, quebra as regras, ultrapassa os limites e infringe os tabus. Nesse contexto, como um arquétipo mitológico, o *trickster* evoca sua ligação com o sagrado e, ao mesmo tempo, com o profano. Apesar de se tratar de um mito,

essa figura traz à tona a base cômica e desconcertante presente nos provocadores do riso. Então, *trickster* e palhaço/a podem ser associados e pertencerem ao mesmo âmbito.

Há, por esse ângulo, um reconhecimento que

os/as palhaços/as estão ligados/as seja aos *tricksters*, seja a personagens míticos que se caracterizam como transgressores [...] Por outro lado, a análise das características e dos atributos do/da palhaço/a, comparados aos do *trickster*, revela um paralelismo marcante.¹³⁰ (MAKARIUS, 2003, p.61, grifo do autor, tradução nossa).

Aqui, outra vez o sagrado se manifesta e se relaciona com a palhaçaria, pois além de uma conexão com outros mundos, podendo assim instaurar outras lógicas, há esse vínculo com a mitologia. Os mitos, enquanto narrativas, auxiliam na construção de sentidos, na compreensão do mundo e apresentam uma possibilidade de explicar os acontecimentos. A gargalhada como sopro divino na origem do mundo, o surgimento das plantas, mesmo o percurso estranho do *trickster* e outras lendas. Tudo isso possibilita a construção da relação entre o/a palhaço/a e o sagrado.

Posso então dizer que, ao final, o sagrado existe no/a palhaço/a e vice-versa. Porém, no lugar de me referir aos “palhaços sagrados”, ainda prefiro associar as práticas cômicas e consideradas como clownescas mencionadas aos seres do contrário, à expressão provocadores do riso.

2.6 Riso, risco, rito, mito

Como num caminho mitológico, a construção desta narrativa se configura como uma busca de entendimento, de compreensão do papel dos provocadores do riso, eu me incluo nessa procura, bem como do lugar que esses seres ocupam no mundo. Assim, ao compor este texto, crio, de certa forma, um caminho em direção à mitologia pessoal.

A “mitologia pessoal pode ser compreendida como um meio de organizar experiências” (ZIEMER, 1993, p.180), então esta narrativa, enquanto construção de sentido, pode ser considerada como a extensão dessa mitologia. Nesse sentido, ao traçar minha trajetória de pesquisa em torno da palhaçaria, em uma narrativa autobiográfica, estou, na prática, criando uma costura de significados em forma de um ritual interior.

¹³⁰ « les clowns sont liés soit à des *tricksters*, soit à des personnages mythiques se caractérisant comme violeurs [...] D'autre part, l'analyse des caractéristiques, des fonctions et des attributs du clown, comparés à ceux du *trickster*, révèle un parallélisme frappant » (MAKARIUS, 2003, p.61, grifo do autor)

Essa tessitura também envolve a tentativa de aproximação com os acontecimentos, manifestações, principalmente as clownescas. Um olhar que espera estabelecer o diálogo do que está dentro com o que está fora, do individual com o coletivo, do singular com o que nos afeta. E não é isso que os provocadores do riso fazem? Eles transformam algo particular em público. Através de uma interferência sutil, como agir ao contrário, o provocador do riso pode fazer com que todos se unam num riso coletivo.

Ao mergulhar nesse material, encontro um organismo vivo, pulsante e potente trabalhado em forma de narrativa. Nesse sentido, compor essa mitologia pessoal em torno dos provocadores do riso é “participar na elaboração de uma memória que quer transmitir-se”(ABRAHÃO, 2003, p.85). Então, ao me envolver nessa construção narrativa, organizo e costuro as matérias vivas numa textura de memórias e acontecimentos em busca de uma compreensão e aprofundamento em torno da palhaçaria, dos seres do contrário, dos provocadores do riso.

Esse entrelaçamento de memórias se materializa como o desenho das letras e a composição das frases através de uma trajetória em formação, como um “*corp’a’screver*” sua própria história, sua própria mitologia. Enquanto organismo vivo, esse corpo é composto de substâncias em forma de experiências que vão desde meu encontro com o/a palhaço/a até as experimentações em torno de pedagogias, metodologias e criações de números e espetáculos.

As experimentações se configuram como ensaios práticos em torno da comicidade e da palhaçaria. Elas são alimentadas, principalmente, pela pesquisa empírica desenvolvida geralmente através do grupo o qual faço parte, a Cia da Bobagem. Diante disso, incorporo a esse conjunto a noção de experiência científica na qualidade de método experimental. De assim, justamente, propor também a brincadeira de experimentar e poder observar o fenômeno clownesco e suas variáveis como num laboratório de comicidades possíveis.

CAPÍTULO 3 - EXPERIMENTAÇÕES

“Estes estudos possuem o mérito de serem experimentais, mas eles trazem resultados esperados que a análise e a imaginação permitem prever. Eles têm, entretanto, por originalidade sair da especulação filosófica para entrar no campo do real experimental.”¹³¹(RUBISTEIN, 1983, p. 45, tradução nossa).

Tal como o/a palhaço/a que abre a escuta e se conecta com o público a sua volta, busco essa experiência através desta narrativa. Coloco, então meu percurso em diálogo tanto com as práticas consideradas como clownescas e detalhadas nesta pesquisa quanto com as reflexões levantadas em torno da palhaçaria e da comicidade. Além dessas conexões, há uma procura em associar e unir corpo e mente, teoria e prática, coração e cabeça, emoção e razão... Tudo isso como num conjunto de construção de sentidos, como em um corpo múltiplo e multifacetado, um corpo cômico, clownesco, provocador do riso, transgressor, enfim, um “*corp’a’screver*” sua própria lógica, sua própria história numa trajetória em formação.

Como órgão também vital, pertencente a esse conjunto, o *corpus* dessas experimentações se compõe, principalmente, de encontros. Essas descobertas vão desde a aparição desse ser provocador do riso em minha caminhada, sobretudo artística, até os seus desdobramentos: cruzamento de trajetos, entrelaçamentos de histórias, criação da Cia da Bobagem e suas criações especialmente em torno da palhaçaria.

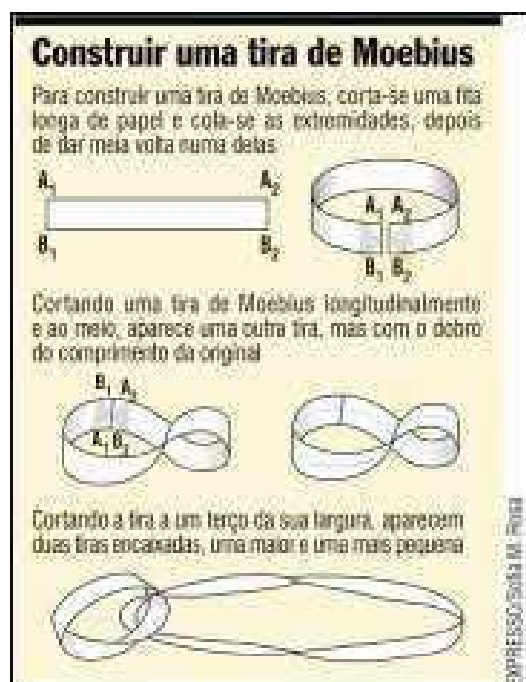
aqui não começo. não começo porque não há começo. isso que se inicia vem pelo meio, assim meio torto. o que quero dizer é que isso, em verdade, é um intervalo – hora sem letra em que me faço. tudo porque sou parido no intervalo. por isso, isso não é um começo. se parecer incompleto é porque não encontrei o início, a forma correta de escrever. tive de partir não sei mais de onde; só sei que não pelo começo. meu ponto de partida é o hiato.(FLORENTINO, 1997, p.33)

Como a origem do/da palhaço/a é imprecisa para pensadores, estudiosos e especialistas na arte de fazer rir, pois não se sabe exatamente quando, nem onde, nem quem deu início a essa arte de provocar o riso, o meu encontro com esse ser também se apresenta delicado e incerto. “O mesmo ocorre com a narração dessa experiência. Recontar é sempre um ato de criação, pois envolve a memória e seu fluxo circular e contínuo, em constante atualização.” (COLLA, 2013, p. 43).

¹³¹ « Ces études ont pour seul mérite d’être expérimentales, mais elles apportent des résultats attendus que l’analyse et l’imagination permettaient de prévoir. Elles ont cependant pour originalité de sortir de la spéculation philosophique pour entrer dans le champ du réel expérimental. » (RUBISTEIN, 1983, p. 45).

Nessa tentativa de escritura, o/a palhaço/a não me deixa começar de uma premissa, feito fita de Moebius¹³² um infinito de possibilidades se desenha. Sob essa condição, fico a tentar traçar a palavra e contornar a escritura para chegar mais perto desse ser do contrário e provocador do riso, mas as definições me escapam.

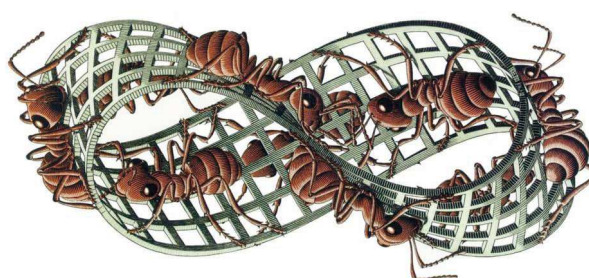
Ilustração 2 - Como construir uma tira de Moebius



Fonte: CRATO (2011, p.7)

Então, continuo a perseguir os contornos do/da palhaço/a e me imagino com as mãos de Escher¹³⁴, a querer desenhar o próprio desenho. Assim, sem saber precisamente qual foi a primeira descoberta e o primeiro encontro com o/a palhaço/a, inicio essa narrativa através do caminho trilhado, particularmente, na pesquisa empírica, ou seja, através da bagagem prática que adquiri ao longo de minhas formações. “E como [transparecer, ou mesmo narrar] essa experiência senão através de um olhar sobre nós mesmos e sobre como

Gravura 6 - Tira de Moebius



Fonte: ESCHER (1963)¹³³

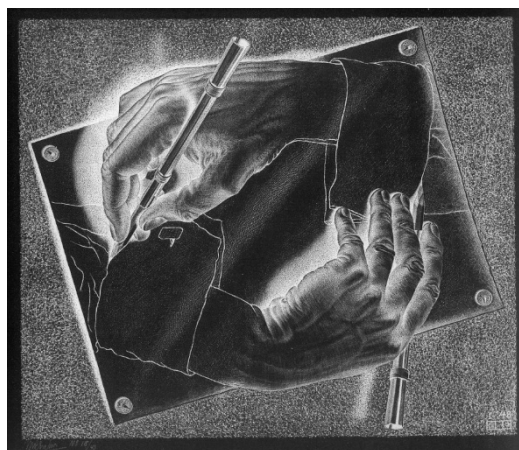
¹³² “O matemático alemão Moebius criou uma superfície não orientável, isto é, sem frente nem costas. O facto foi considerado um feito no mundo científico e constituiu uma fonte de inspiração para o artista holandês Mauritius Escher.”(CRATO, 2011, p.7). August Ferdinand Moebius, o matemático alemão que "inventou" a tira com o seu próprio nome.

¹³³ Disponível em: < <http://arjelle.altervista.org/Tesine/GiuliaG/escher.htm>>. Acesso em: 24 out. 2019.

¹³⁴ Maurits Cornelis Escher (1898-1972) é um dos artistas gráficos mais famosos do mundo. Escher “explorou uma série de temas matemáticos de forma muito engraçada e com uma diversidade que desperta curiosidade para esses conceitos.”(CRATO, op. cit.; p.8).

respondemos e reagimos ao que nos acontece em busca de um sentido?” (COLLA, 2013, p. 42).

Gravura 7 - “Mãos desenhando”



Fonte: ESCHER (1958)¹³⁵

A proposta seria, então, de escapar de uma escrita que prenda o/a palhaço/a em um sentido único, de evitar divagações distanciadas e sim, de procurar traçar letras e linhas com essa figura, de buscar estar o mais próxima o possível. Mas, como é escrever com? Estar acompanhada dessa figura no momento de traçar a palavra, passar do corpo à tessitura das palavras, ou melhor “escrever o corpo; escrever com o corpo”? (DE ANDRADE, 1997, p.4).

Principal ferramenta de construção de sentidos e da comicidade, o corpo clownesco, como um corpo cômico, parte em desequilíbrio, exercita quebras e quedas em sua autenticidade risível. Nessa proposta, o/a palhaço/a busca viver o momento presente e jogar com o público num diálogo de cumplicidades. Da mesma forma, tento provocar essa investigação com esse estado, com essa conexão e com essa escuta mais ativa através das minhas experimentações.

A narrativa que segue parte do território da prática, da sala de trabalho, de experiências vividas, de um território pulsante, onde as metáforas, imagens, aproximações, associações, são parte intrínseca da comunicação, dando origem a uma lógica própria, provocando, assim, uma fissura no entendimento comum das palavras e permitindo que a comunicação aconteça mais efetivamente entre os membros que compartilham essa mesma

¹³⁵ Disponível em: <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-mc-escher-transfixed-mind-bending-works>>. Acesso em: 24 out. 2019.

experiência. São palavras corpo, carregadas de cheiro, cor, densidade, movimento, memória. (COLLA, 2013, p.44).

Assim, considero os componentes dessa experiência textual como um conjunto de conexões que consideram as suas partes sem as isolar. Por esse ângulo, faço um paralelo com a “vetorização” apresentada por Patrice Pavis em relação à análise de espetáculos. Essa proposta permite estabelecer a coerência entre elementos cruzados pertencentes a um conjunto, sem isolar suas partes decompondo-as de uma maneira fixa e abstrata. A “vetorização [...] consiste em associar e conectar os signos pertencentes às redes nas quais cada signo faz sentido apenas na dinâmica que o conecta aos outros.”¹³⁶(PAVIS, 1996, p.19, tradução nossa).

Comparo, então, a pesquisa ao processo de criação e apresentação do espetáculo, pois as descobertas e explorações vivenciadas durante o processo fazem parte do espetáculo e, aqui, do processo de investigação em torno do/da palhaço/a. E, no encontro com o público, muitas possibilidades se abrem em uma dinâmica flexível de criação. Nesse contexto, meu encontro com você, leitor, leitora, é a chave dessa transformação. A partir dele espero poder abrir possibilidades e deixar sua interpretação, sua leitura, sua recepção deixarem espaço para as construções de sentido em torno do/da palhaço/a.

3.1 No início era o princípio: a entrada do/da palhaço/a!

Ao entrar em cena, o/a palhaço/a se conecta, se apresenta e, pouco a pouco, atravessa o espaço com a sua potência, com suas atitudes deslocadas. Esse encontro com o público “é composto de três partes: a entrada, o meio e a saída, ligadas entre elas.”¹³⁷(FRATELLINI, 1989, p.66, tradução nossa). Tal dramaturgia parece evidente, porém na prática ela se configura como um desafio ao dialogar com os elementos clownescos: o estado, o jogo, a escuta, a conexão, o riso, a transformação, o olhar, a triangulação, o corpo cômico e seu desequilíbrio, etc¹³⁸.

Essa entrada é como uma introdução para depois desenvolver as palhaçadas. Da mesma forma, apresento o contexto da chegada do/da palhaço/a em mim, no meu percurso e minha ida até a palhaçaria.

¹³⁶ « consiste à associer et à connecter des signes qui sont pris dans des réseaux à l'intérieur desquels chaque signe n'a de sens que dans la dynamique qui le relie aux autres. » (PAVIS, 1996, p.19).

¹³⁷ « [...] est composée de trois parties : l'entrée, le milieu et la sortie, reliées entre elles » (FRATELLINI, 1989, p.66).

¹³⁸ Esses elementos são explorados, principalmente, no capítulo I desta pesquisa.

3.1.1 Da minha caminhada

Quase ao mesmo tempo que comecei os estudos na Faculdade de Letras, na Universidade Federal de Minas Gerais, em 2001, continuei a dar vazão para as práticas teatrais através do curso proposto pelo Centro de Formação Artística e Tecnológica (CEFART), da Fundação Clóvis Salgado - Palácio das Artes, em 2002.

O CEFART “oferece cursos profissionalizantes e de extensão destinados à capacitação, qualificação, aperfeiçoamento e atualização de crianças, jovens e adultos nas áreas de teatro, dança e música.” (FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO). No caso do teatro, a formação artística profissional é de três anos de duração, cujos dois primeiros são destinados às aulas de base como expressão corporal e vocal, interpretação, improvisação, caracterização cênica, literatura dramática, história das artes cênicas e etc. No último e terceiro ano, os alunos participam de dois processos de criação de espetáculos que são apresentados a um público em geral, dentro do contexto estudantil e de introdução ao mundo profissional das artes cênicas.

Então, de um lado havia os estudos de literatura, linguagem, línguas habitadas por autores, mestres e seres de papel e de outro lado, uma formação repleta de ações, trocas, experiências e criaturas cênicas. Nessa combinação, eu transitava entre apresentações de trabalhos performáticos em cursos de literatura portuguesa e aulas teóricas em disciplinas de expressão corporal. Tudo isso para tentar estabelecer um primeiro diálogo entre essas formações.

Nesse contexto, o/a palhaço/a veio e eu fui em direção a ele/ela através do teatro. Figura singular, na maioria das vezes ligada ao mundo do circo, esse ser foi apresentado a mim como possibilidade de expressão. Um dos primeiros contatos, foi por meio da criação do espetáculo “Ato Variado”(2004), sobre números clownescos como parte do curso de formação do CEFART. As principais bases desse processo de criação foram os dois anos de estudos, pesquisas e aulas, os livros “Palhaços” (BOLOGNESI, 2003) e “*El Clown, un navegante de las emociones*” (JARA, 2010), assim como oficinas voltadas para a arte do/da palhaço/a.

Bolognesi traz um panorama da palhaçaria brasileira, principalmente ligada ao universo do circo. Essa pesquisa toma a forma de um livro que se torna uma grande contribuição aos estudos sobre a palhaçaria, pois poucas são as contribuições e referências nesse campo. Alimentado por sua pesquisa de campo em circos brasileiros, Bolognesi busca retratar o desenvolvimento do circo e seus palhaços em diálogo com as influências

internacionais, bem como analisar o repertório e a maneira como os palhaços o colocam em cena.

Palhaços é um estudo introdutório sobre o circo e seus palhaços no Brasil atual. Ele resultou de uma pesquisa bibliográfica e empírica denominada “Clowns: dramaturgia, interpretação e encenação”. O objetivo era estudar a arte do palhaço, tal como ela se dá no circo brasileiro, a partir da dramaturgia, da interpretação e da encenação. (BOLOGNESI, 2003, p.11, grifo do autor).

Além desse estudo aprofundado, Bolognesi apresenta as “Entradas e reprises”. Essa parte é dedicada à transcrição dos números mais relevantes recolhidos durante a pesquisa de campo do autor e presentes nas falas dos artistas estudados. Esse registro é uma forma que o autor encontrou de perpetuar e divulgar o repertório da palhaçaria que é fundamentalmente parte de uma tradição oral.

A entrada é estrutura circense que se desenvolve tanto a partir de uma paródia quanto através de uma ação cômica. Também conhecida com esquete, a entrada pode ser realizada por um ou vários palhaços/as e se caracteriza por ser uma aparição mais ou menos curta (de 10 a 20 minutos) entre dois números, para atingir o objetivo principal dos/das palhaços/as: fazer o público rir.

Desconhece-se a origem do termo “entrada”. Ele pode se referir às paradas circenses, efetuadas como forma de divulgação do espetáculo, quando os artistas exibiam uma síntese de seus talentos na porta de entrada dos circos franceses, esperando que o público adquirisse o ingresso e entrasse no recinto. Outra provável origem do termo diz respeito à brevidade paródica das intervenções dos *clowns* nos espetáculos equestres. Neste caso, contudo, o termo equivalente, “reprise”, seria o mais adequado, pois a atração circense estaria sendo reprisada às avessas. A participação dos palhaços, assim, seria uma espécie de intervalo cômico entre duas atrações sérias. (BOLOGNESI, 2003, p. 103, grifo do autor).

Essas “entradas e reprises” foram a base de criação do espetáculo “Ato Variado” (2004) de conclusão do curso que eu participei. Então, ao mesmo tempo em que fui apresentada a um repertório que eu desconhecia, pude encenar e praticar alguns esquetes através desse processo criativo.

Ao lado desse material cênico, outros elementos também contribuíram na concepção criativa em questão. Além do percurso da formação alimentar o processo do espetáculo, exercícios e cursos vieram complementar o trabalho de elaboração. Essas

propostas se produzem especificamente através do livro “*El Clown, un navegante de las emociones*” (JARA, 2010) e da oficina “Onde está o clown”, ministrada por Alberto Gaus¹³⁹.

Jesús Jara evidencia uma poética do clown com pistas para seguir um caminho do prazer. Em seu livro, o pedagogo apresenta o contexto no qual o/a palhaço/a, segundo ele, está inserido/a e descreve exercícios envolvendo a prática do jogo clownesco. Mais uma vez um repertório ligado à prática contribui para a descoberta e a exploração do universo clownesco. Para Jara, o/a palhaço/a nasce como qualquer ser humano e se desenvolve com as vivências e suas características. No lugar de virem de seus progenitores, os/as palhaços/as são provenientes dos traços da personalidade de cada um.

Nessa abordagem, Jara insiste em fazer uma oposição com uma pedagogia do sofrimento através da valorização e aprofundamento do prazer nas relações pedagógicas de nas práticas clownescas. Então, o autor compara as bases desses dois tipos de métodos ressaltando suas principais diferenças.

A pedagogia do sofrimento “consiste em tentar estimular os alunos pressionando-os, com um tom e uma atitude exigentes que se aproximam do autoritarismo e da má educação.”¹⁴⁰ (JARA, 2010, p. 113, tradução nossa). Trata-se, para Jara, de uma via em único sentido que é centrada no “professor-guru” se caracterizando como imperativa e quase opressiva. Por outro lado,

A pedagogia do prazer é a ciência e a arte de educar com, de, para, para, por e através do prazer. O objetivo é recuperar para os adultos a maneira de aprender desde a infância com a brincadeira e a espontaneidade, se divertindo em um processo de aprendizado baseado na curiosidade e na experimentação.¹⁴¹ (JARA, 2010, p. 115, tradução nossa)

¹³⁹ Formado Artista Plástico pela Faculdade de Belas Artes, ator, mímico, palhaço, cenógrafo, diretor, autor teatral, jardineiro, tapeceiro, empreendedor, piloto de aviões, praticante contínuo da contemplação e sementeiro: De possibilidades, de Encontros, de Sonhos. Realizou trabalhos para a TV Cultura, nos Programas Castelo-Ra-Tim-Bum e X-Tudo, fez a preparação corporal dos atores de Antunes Filho no espetáculo Paraíso Zona Norte. Entre outros tantos espetáculos em que atuou, dirigiu ou produziu e que trouxeram alguns prêmios como Molière, Fundacem, Apca, Mambembe. (SOLAR DA MÍMICA, 2019). Disponível em: <<http://solardamimica.com.br/>>.

¹⁴⁰ « [...] consiste en intentar estimular al alumnado presionándolos, con un tono y una actitud exigentes que rayan con el autoritarismo y la mala educación. » (JARA, 2010, p. 113).

¹⁴¹ « La pedagogía del placer es la ciencia y el arte de educar con, desde, hacia, para, por y a través del placer. Pretende recuperar para los adultos la manera de aprender de la infancia desde el juego y la espontaneidad, divirtiéndonos en un proceso de aprendizaje basado en la curiosidad y la experimentación. » (JARA, 2010, p. 115).

Assim, após a maioria dos estudantes do curso profissionalizante ter participado, de maneira separada, da oficina de palhaço/a “Onde está o clown?”, durante o ano de 2004, as improvisações e os encontros se davam a partir desse prazer em jogar, aprender, improvisar e estar em cena, bem como das práticas apresentadas por Jesús Jara.

Como outro componente na criação do espetáculo do Cefart, esse curso abriu as portas da palhaçaria introduzindo e apresentando os passos iniciais no caminho do/da palhaço/a, pois trata-se da primeira oficina de palhaçaria com a qual eu tive contato. Nessa iniciação, Gaus traz o jogo do “*monsieur loyal*” como chave das relações de jogo por ele propostas, revelando assim alguns traços de influência europeia em seu trabalho.

Nesse sentido, o que se estabelece é uma relação de status, de poder através de um jogo entre o/a palhaço/a e o *Monsieur Loyal*. Essa figura representa o dono do circo, “o diretor, representando o chefe do circo, cujo os mais famosos foram, de pai para filho, os Loyal (daí o nome de *Monsieur Loyal*).”¹⁴² (GOUDARD, 2013, p.131, tradução nossa, grifo nosso). A partir desse jogo a oficina se configura através de exercícios que exploram essa relação.

Essa proposta se aproxima de algumas linhas e abordagens em torno da descoberta e da busca pelo/a próprio/a palhaço/a como a iniciação apresentada por Burnier:

Uma *iniciação* é um momento delicado no qual o indivíduo é exposto ao ridículo. A *iniciação do clown* tenta criar esta situação particular que faz parte do cotidiano do circo. Um ator não circense deve atravessar esse processo por outros meios. Por ser um processo profundo vivido de maneira condensada, procuro sempre realizá-lo em situação de retiro.(BURNIER, 2001, p.212)

Da mesma forma, Gaus organiza o curso “Onde está o clown?” em forma de retiro, com uma semana intensa de exercícios e jogos em torno da palhaçaria. O próprio título da oficina já indica a investigação e a procura desse ser dentro de cada participante. A impressão que se dá é que o nariz de palhaço/a está colado ao corpo e já faz parte integrante do seu/sua intérprete. Como se trata de um jogo, há vários elementos e regras que participam do processo. Esses princípios vão desde a alimentação, com a ausência de carne e de açúcar, até a conquista do seu próprio nariz.

Diante desses materiais de inspiração para a criação artística tanto o espetáculo quanto cada estudante foi alimentado/a por esses diferentes pontos de vista. Desde a tradição

¹⁴² « *le régisseur, représentant l'entrepreneur du cirque, dont les plus célèbres furent, de père en fils, les Loyal (d'où le nom de Monsieur Loyal)* ». (GOUDARD, 2013, p.131)

oral de um repertório clownesco até diferentes modos de abordar e pesquisar a palhaçaria através de jogos mais clássicos e outros mais contemporâneos.

Nesse momento, ainda não havia caminhos traçados, nem definições sobre estéticas ou linhas de trabalho, pois tudo ainda era exercício, aprendizado, enfim, experiência. Para mim, era como ter uma bagagem decorada com minhas características e pronta para ser preenchida com os instrumentos que eu escolhesse ou que fossem necessários para continuar a viagem pessoal e artística que se apresentava apenas em seu início.

E como dizia e cantava o poeta Vinicius de Moraes em seu “Samba da Benção”: “A vida é arte do encontro” e mais do que isso o palhaço, na verdade a palhaça, se tornou, em minha bagagem, a peça fundamental para proporcionar essa arte e os encontros que dela surgem. Assim, depois de alguns anos e processos, em 2007, encontrei meu atual parceiro, Rafael Marques, no curso “O/a palhaço/a através da máscara”¹⁴³ (MORRISON, 2007, tradução nossa), proposto pela mestre Sue Morrison como comentado anteriormente e sobre o qual me aprofundarei.

Assim, traço essa escritura guiada, principalmente, por esse e outros encontros. Por um lado, pela potência do material criado e pela ponte do/da palhaço/a, quer dizer, do/da provocador/a do riso com o sagrado e, por outro, pela descoberta de uma parceria que hoje completa cerca de 12 anos. Nessa caminhada, ainda tivemos a oportunidade de finalizar o processo do curso proposto por Sue Morrison, em 2012, uma parte em Bruxelas, na Bélgica e outra no Rio de Janeiro, no Brasil. Em diálogo com essa bagagem, várias residências artísticas foram realizadas, bem como oficinas, espetáculos e intervenções foram criados com base nos princípios da palhaçaria.

Tal matéria, corpo em formação, será detalhada em breve. Aqui, introduzo um contexto para ajudar a situar o leitor, a leitora e a mim. Pois, a “memória não é acúmulo de lembranças [...] aquilo que chamamos de lembranças se borra em suas bordas e núcleos e deixam rastros de vibração de supostas lembranças originárias. Não é um arquivo a ser acessado”, mas uma composição viva e em constante movimento. (COLLA, 2013, p. 76)

3.1.2 Em com o outro, encontro

É também através do meu encontro com meu parceiro, o Rafael, que os desdobramentos da pesquisa em torno da palhaçaria se concretizaram. Nossos caminhos

¹⁴³ “*Clown throug mask*”(MORRISON, 2007).

foram cruzados através da palhaçaria, já que nos conhecemos, efetivamente durante a oficina “*clown throug the mask*”. Como repercussão desse primeiro contato intermediado por esse provocador do riso foi fundada a Cia da Bobagem, composta por mim e pelo Rafael.

O grupo se estabelece como entidade de pesquisa teóricas e empíricas, assim como a montagem e apresentação de peças e números teatrais e de palhaços. Tem como objetivo o desenvolvimento de pesquisas voltadas para o crescimento artístico e humano, bem como a experimentação de diversas linguagens que se inter-relacionam, como a arte do palhaço, o teatro, a música e o circo. Seus artistas, conscientes de seu papel na sociedade contemporânea, são cidadãos que privilegiam o encontro e a colaboração para construir a diversidade cultural a partir de experiências acumuladas e adquiridas, bem como de trocas. (CIA DA BOBAGEM, 2012).

Então, através dessa proposta em desenvolver uma investigação prática e, ao mesmo tempo, reflexiva, encontramos aos poucos alguns eixos que sustentam até hoje essa ideia. Tais princípios se configuram através da valorização da formação artístico-acadêmica como uma fonte de criação, do desenvolvimento tanto de práticas cênicas quanto do intercâmbio cultural e de conhecimentos através de propostas pedagógicas e acadêmicas.

Dessa forma, o material que se apresenta é composto de formações, encontros, oficinas, residências artísticas, números, intervenções e espetáculos. Como parte desta narrativa de experimentações nem tudo que faz parte dessa bagagem é detalhado. Porém enquanto experiência, resalto aqui as que considero essenciais para este laboratório textual.

Nesse contexto, desenho e detalho a oficina da Sue Morrison, realizada em três módulos (um em 2007 e os outros dois em 2012), como uma das referências principais para o desenvolvimento desta pesquisa. Além de favorecer a criação da Cia da Bobagem e seus desdobramentos, o curso apresenta uma ponte entre os provocadores do riso ancestrais, os chamados “palhaços sagrados” e as propostas pedagógicas contemporâneas. Como consequência disso e em diálogo com as trajetórias vivenciadas, apresento a elaboração de um dos primeiros esboços de número-espetáculo através do “Pique-nique” (2008).

Junto a isso, a viagem para a Europa (2010) se caracteriza como uma mudança cultural e artística importante, pois é através desse deslocamento que vários projetos tomam forma diante da necessidade de dar continuidade às investigações clownescas. Assim, esse percurso se desenvolve através do mestrado (2010-2012), da elaboração de oficinas de palhaço/a (2011 -2015), bem como se intensifica com as residências artísticas (2013-2015) e com a criação de números, intervenções e espetáculos (2011-2015). A saber: “Fome de palhaço/a” (2012), “A2” (2013-2014), “Turning Point: os burocratas” (2014-2015).

Além disso, os encontros com alguns mestres compõem essa narrativa: Annie Fratellini através da Academie Fratellini (2010-2011), Gardi Hutter (2011), Pierre Etaix (2012), Slava Polonin (2012), Sue Morrison (2012), Cédric Paga (2012). Da mesma forma que nem todas as experimentações estão presentes, outros artistas, que também fazem parte das minhas bagagens palhaçística e teatral não são apresentados.

Tudo isso participa da minha trajetória como artista e palhaça e atua como base fundamental tanto na criação clownesca (figuras e espetáculos) quanto na elaboração e aplicação de uma pedagogia em diálogo com os questionamentos como artista e estrangeira, por vezes no próprio país.

3.2 O/a palhaço/a através da máscara

[O/a palhaço/a] passa a existir, ganha vida naquele breve momento entre o relâmpago e o trovão. Naquele breve momento entre o pânico e as possibilidades, entre pensamento e ação, naquele momento em que tudo é possível, onde tudo pode acontecer.” (MORRISON, 2004, informação verbal¹⁴⁴).

O riso, nesse contexto, é uma consequência, fruto da conexão entre o/a palhaço/a e o público, do jogo ao qual esse ser se presta a alimentar. Diferente do circo, onde talvez a razão do/da palhaço/a é o riso, o processo proposto por Sue Morrison estabelece um diálogo com as abordagens como a busca de seu/sua próprio/a palhaço/a e com o universo dos chamados “palhaços sagrados”. Por um lado, há essa influência, decorrente, principalmente, das práticas e dos exercícios apontados, principalmente, por Jacques Lecoq. Por outro lado, segundo Sue Morrison existe uma construção de uma mitologia pessoal e de rituais íntimos ligados a algumas práticas¹⁴⁵ dos índios norte-americanos.

O/a palhaço/a, então, se passa através da máscara em conexão constante consigo mesmo e com o público. Mas porque a máscara?

Mais do que nos espetáculos, a máscara é sobretudo presente, [...] nesses tempos de formação e trabalho do ator que passam por oficinas, ateliês, laboratórios de pesquisa. Diversos tipos de máscaras são utilizados, [elas permitem], como assinala Johanne Benoît, “despertar a consciência corporal do ator”, “ampliar o vocabulário gestual”, “des-psicologizar o jogo” e

¹⁴⁴ Fala fornecida por Sue Morrison durante sua conferência, “Porque eu odeio palhaços”, no Fórum de debates do Encontro Mundial das Artes Cênicas 2004 (ECUM 2004), no Teatro Sesiminas, em Belo Horizonte, em 20 jul. 2004.

¹⁴⁵ Sue Morrison faz, várias vezes, referência às práticas dos índios norte-americanos ligadas, sobretudo, ao aspecto ritual, sem precisar e detalhar quais são elas. Do mesmo modo, nesta pesquisa não me concentrarei sobre essas práticas e sim com relação às influências que elas exercem tanto no processo do/a “palhaço/a através da máscara” quanto na ligação do/a palhaço/a com o sagrado.

“ocupar o espaço de outra forma”. Seu uso se difundiu, a partir da escola Lecoq [e] em vários centros de formação [...].¹⁴⁶ (FREIXE, 2010, p.261, tradução nossa)

Nesse caso, a máscara é uma ferramenta para a criação artística clownesca, é por meio de suas etapas, desde sua confecção até a sua utilização, que uma sucessão de estados é concebida. A partir da máscara que o material para criação se sustenta. Para Sue Morrison, é na dança entre esses estados que o/a palhaço/a se manifesta.

Além de ser um conjunto de abordagens bem diferenciado, o curso é resultante do cruzamento das experiências de seus criadores, no caso, Sue Morrison e Richard Pochinko. A partir das vivências de cada um, o processo foi estruturado e desenvolvido. Assim, apresento “o/a palhaço/a através da máscara”, primeiramente, por meio do diálogo entre esses dois percursos e após pela exploração do processo em si.

3.2.1 Sue Morrison

Antes de se tornar pedagoga e diretora artística do do Theatre Resource Centre¹⁴⁷ (TRC), o Centro de Recursos do Teatro, em Toronto, no Canadá, Sue Morrison traça sua trajetória artística pelo teatro e pela improvisação até se tornar aprendiz de Richard Pochinko em 1985 e dar continuidade à proposta do/da “palhaço/a através da máscara”, de um/uma palhaço/a para os dias de hoje.

Essa bagagem influencia diretamente tanto a maneira de conduzir os exercícios quanto a elaboração dos mesmos. Sue Morrison traz assim sua experiência na improvisação através de seus estudos no *Second City*¹⁴⁸. Grupo de comédia e improviso, o *Second City* foi

¹⁴⁶ *Plus que dans les spectacles, le masque est surtout présent [...], dans ces temps de formation et travail de l'acteur qui passent par des stages, des ateliers, des laboratoires de recherche. Divers types de masques y sont utilisés [et permettent], comme le fait justement remarquer Johanne Benoît, d'« éveiller la conscience corporelle de l'acteur », « élargir son vocabulaire gestuel », « dé-psychologiser le jeu » et « occuper autrement l'espace ». Son usage s'est répandu, à partir de l'école Lecoq [et] dans de nombreux centres de formation [...].*(FREIXE, 2010, p.261).

¹⁴⁷ O Centro de Recursos do Teatro foi criado em 1975 por Richard Pochinko como diretor artístico. Sob a tutela de seu professor da América do Norte John Smith, Richard encontrou uma nova maneira de trabalhar com a figura do palhaço sagrado no teatro. No TRC, Richard continuou nessa linha, o desenvolvimento de uma abordagem única para o palhaço que sintetizava as tradições dos palhaços índios americanos e dos palhaços europeus. Esse centro de pesquisas ficou conhecido como uma organização cujo objetivo é o desenvolvimento de palhaços através da abordagem de Pochinko. (*THE THEATRE RESOURCE CENTRE*).

¹⁴⁸ Mais informações sobre o grupo *Second City* no site. Disponível em: < <https://www.secondcity.com/>>. Acesso em: 25 out. 2019.

fundado por Andrew Alexander em 1959, em Chicago sob influência de Keith Johnstone¹⁴⁹, criador do *Theatresports* e uma das primeiras grandes referências da improvisação. Andrew Alexander oferece, então, ao público canadense sessões da disciplina de improvisação ao vivo. Nesse momento Sue Morrison lançou-se nos estudos e, por um tempo, seguiu as aulas no *Second City*. Além desse curso, ela pode fazer uma oficina diretamente com Keith Johnstone, no *Theatresports* e praticar essa nova disciplina. Diante dessas práticas, Sue Morrison entrou em contato com a linguagem das máscaras e conseqüentemente com Richard Pochinko.

Uma outra referência que se relaciona com esse processo é a abordagem de Philippe Gaulier¹⁵⁰. Esse professor não só atravessa o percurso de Sue Morrison como se mostra um dos mais importantes pedagogos em torno da palhaçaria. Sua linha de trabalho em torno do/da palhaço/a se concentra no riso e na urgência. Seus exercícios

[...] buscam colocar o ator em situação de desconforto na qual se opera um arriamento de suas defesas naturais. Nessa situação surge uma série de pequenos gestos que “escapam” ao seu controle. Em francês, esses gestos são chamados de *gestes en fuite*, gestos-em-fuga. Eles são preciosos na composição do *clown*, pois são como “sementes”, algo muito pequeno, mas que contém um embrião do futuro *clown*. (BURNIER, 2001, p.217, grifo do autor).

Trata-se de um jogo, como o do Monsieur Loyal, já citado anteriormente, de provocação com o intuito de atingir um estado de fragilidade, ou até mesmo de raiva com a intenção de despertar o/a palhaço/a. É nesse contexto de extrapolação dos limites que Sue Morrison se insere. Depois de ter trabalhado alguns anos com Richard, ela vai estudar com o Philippe Gaulier em Montréal, no Canadá. Além de passar pelos desafios constantes dos exercícios, Sue Morrison teve a dificuldade de não falar a língua local. Dessa forma, ela acrescentou essa vivência laboriosa a sua bagagem artística e a relacionou com o processo do “clown através da máscara” no qual ela atua. Portanto, ao colocar essas experiências em relação, Sue Morrison constrói uma maneira pessoal e potente a favor da descoberta do universo clownesco.

¹⁴⁹ “Keith Johnstone é uma das poucas autoridades internacionalmente reconhecidas no campo da improvisação, dos quais ele criou grandes partes, incluindo *Theatresports*™, [...] escreveu dois livros mais vendidos sobre suas teorias e práticas de teatro e improvisação, além de várias peças de teatro e contos.” (KEITH JOHNSTONE, tradução nossa).

¹⁵⁰ Philippe Gaulier foi professor na École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq até a criação de sua própria escola, nos anos 1980. Desde então, contribui com a formação de atores de grande renome, ensinando o seu método de forma vivencial. (PHILIPPE GAULIER, tradução nossa). Mais informações sobre a escola disponíveis em: < http://www.ecolephilippegaulier.com/page_fr.html#w-anchor-j2ao4mh11dsba6cav4>.

3.2.2 Metodologia e sua origem, Richard Pochinko

“*The clown through the mask*”, o/a palhaço/a através da máscara, é “originalmente apresentado como *The Canadian Clowning Technique* [, a canadense técnica clownesca, e] por vezes mencionado como *Pochinko Clown*” (COBOURN; MORRISON, 2013, p. 25, tradução nossa). Esse processo é diretamente associado ao percurso de Richard Pochinko, pois ele é o principal criador e precursor de seus elementos e exercícios. Com relação a essa trajetória, a escola de Jacques Lecoq, em Paris, bem como seu fundador, aparecem como um importante estímulo para que Richard construísse sua própria pedagogia.

Como aprendiz “se matriculou na école Jacques Lecoq em outubro de 1971 e lá estudou até junho de 1972. Não está claro por que Pochinko não passou mais tempo estudando lá; o currículo dura dois anos.”¹⁵¹ (COBOURN; MORRISON, 2013, p. 26, tradução nossa). O que se sabe é que Pochinko, ao ser estimulado por Lecoq, construiu seu desejo de elaborar uma nova abordagem quanto à descoberta do/da palhaço/a e, com isso, provocar transformações nessa arte com outros modos de jogo ultrapassando os limites estabelecidos por conceitos tradicionais e, por vezes, cristalizados. Assim, ao retornar ao Canadá, em junho de 1972, ele ainda participou de alguns cursos de formação até poder elaborar sua própria metodologia: “Richard, na época, foi fazer o curso do Lecoq [e ouviu a seguinte frase de seu mestre]: você precisa voltar para o Canadá e criar seu próprio método. E foi isso que ele fez.” (informação verbal, tradução nossa)¹⁵².

Essa nova proposta busca um diálogo entre a linha de pesquisa proposta por Lecoq e elementos provenientes da cultura indígena dos Estados Unidos. Essa bagagem inovadora, singular e inédita foi apresentada através do artista Johnsmith¹⁵³, seu professor de palhaço nativo. Tal ligação permitiu abrir novos espaços através de uma concepção artística diferente ao trazer o sagrado para perto do riso e vice-versa. Nesse contexto, o clown além de cumprir sua função de provocar o riso, se encontra frequentemente ligado ao divino como um

¹⁵¹ “*Pochinko enrolled at école Jacques Lecoq in October 1971 and studied there until June 1972. It is unclear why Pochinko did not spend longer studying there; the curriculum spans two years.*” (COBOURN; MORRISON, 2013, p. 26)

¹⁵² Fala fornecida por Sue Morrison na entrevista realizada por Rafael Resende Marques da Silva e Marisa Ribeiro Soares, durante a oficina « *clown throug mask* », na l’Asbl C.T.L La Barricade, em 20 jul. 2012, em Bruxelas, na Bélgica.

¹⁵³ Não há muitas referências a respeito de Johnsmith, o que se sabe é que ele se tornou uma espécie de mentor de Richqrd Pochinko e influenciou diretamente na elaboração de uma nova abordagem dentro da pedagogia clownesca. Há mais informações no livro “*Clown Through Mask: the pionnering work of Richard Pochinko as practised by Sue Morrison*”. (COBOURN; MORRISON, 2013).

tipo de guia utilizando o riso como uma forma de cura. De tal maneira que Richard teve a sensibilidade de perceber a potência de uma vertente sagrada do/da palhaço/a, na qualidade de provocador/a do riso, facilitando o diálogo com o teatro e trazendo tudo isso para o/a palhaço/a moderno/a.

Richard começou há muito tempo, faz muitos anos, em Toronto, no centro de pesquisa. Ele começou a fazer o cabaré do *trickster*¹⁵⁴ e havia índios, fazendeiros que participavam desse cabaré. Várias pessoas importantes, celebridades, vieram para participar. Eles começaram a fazer trocas, a se comunicar, a dividir, pois tudo era transmitido oralmente (informação verbal, tradução nossa).¹⁵⁵

A partir dessas práticas e desses encontros, em 1975, o Theatre Resource Centre (TRC) foi fundado primeiramente em Ottawa, mas fechou suas portas após um ano de funcionamento para depois reabri-las em 1978, em Toronto.

Dessa forma, Richard teve seus professores e mestres, Sue Morrison também, segundo ela o processo “*clown throug the mask*” é resultado de um diálogo entre essas formações, pois cada pedagogo nutre e enriquece a metodologia com suas bagagens culturais e artísticas. Assim, como Richard agregou suas experiências a favor da criação de uma pedagogia trazendo o ritual para uma tradição clownesca já existente, Sue Morrison utiliza seus conhecimentos em improvisação, suas práticas artísticas, e com isso, enriquece os exercícios a favor dessa metodologia através das máscaras.

3.2.3 A oficina

Normalmente, o curso pode ocorrer durante cerca de um mês ou se desdobrar em diversas etapas, nele são criadas seis máscaras. Assim, nós, eu e Rafael, realizamos a oficina em três momentos diferentes: em 2007, no Brasil, com duas máscaras; em 2012, com mais duas máscaras, primeiramente na Bélgica e, em seguida, com mais duas, novamente no Brasil. Então, nesse sentido pude passar mais de uma vez pelo processo, pois há exercícios, considerados como fundamentais, que não são repetidos dentro do formato condensado da oficina. Em outras palavras, pude repetir esses exercícios (“Apresente-se, Obra-prima e

¹⁵⁴ Richard escolheu esse nome para o cabaré em homenagem à figura do *trickster*. Alguns antropólogos, como Laura Levi Makarius fazem uma associação entre o denominado “palhaço sagrado” e o mito do *trickster*. Muitas vezes eles são vistos como pertencentes ao mesmo universo devido suas características transgressoras e desmedidas. Não se tem uma precisão com relação às datas de realização do cabaré do *trickster*. Porém tais experimentações são fruto do encontro de Richard Pochinko com Johnsmith entre os anos de 1972 e 1975.

¹⁵⁵ Fala fornecida por Sue Morrison na entrevista realizada por Rafael Resende Marques da Silva e Marisa Ribeiro Soares, durante a oficina «*clown throug mask*», na l’Asbl C.T.L La Barricade, em 20 jul. 2012, em Bruxelas, na Bélgica.

Criador, Espaço Fantástico, Exploração das Cores e Experiência Pessoal”) e me aproximar com mais intensidade do caráter ritual.

Aqui faço essa ponte com o rito em relação ao seu sentido primordial na qualidade de prática regular e habitual. O rito se dá no ritual como elemento fundamental e recorrente. Nesse conjunto de hábitos e de processos a oficina permite a criação de vários rituais interiores. Ao mesmo tempo em que fui levada a refazer e retomar certas atividades devido ao formato de divisão do curso em três etapas, também tive a oportunidade de entrar em contato com esse elemento ritualístico em cada exercício proposto.

Inspirado no trabalho desenvolvido por Richard Pochinko, esse processo sintetiza as tradições clownescas europeias e ameríndias como base na descoberta do/da palhaço/a. Enquanto participantes, aqui também me incluo, somos levados em uma viagem que explora as cores, a respiração, os sons, as direções, a inocência e a experiência, elementos detalhados mais adiante.

Nessa perspectiva, seis máscaras são construídas criando uma mitologia pessoal, como uma elaboração de um percurso interior na construção de sentidos e como um cruzamento das vivências. “Assim os mitos pessoais explicam o mundo, dirigem o desenvolvimento pessoal, proveem orientação social e reconhecem necessidades espirituais de maneira análoga à dos mitos culturais ao transmitirem essas funções para sociedades inteiras.” (ZIEMER, 1993, p. 179)

A medida que as máscaras são fabricadas, utilizadas e exploradas, diferentes características surgem compondo, então, o/a palhaço/a de cada um. Então, ao final do processo completo, ou seja, das seis máscaras, cada participante possui uma série de materiais criativos que podem ser utilizados na composição clownesca. Esse repertório vai desde ideias para criação de cenários, figurinos e maquiagens até pequenas cenas. Quase como números ou esquetes, essas cenas são chamadas de *turn* (“volta, giro, virar, girar, mudar, tornar-se”). (LINGUEE: Dicionário inglês-português)¹⁵⁶. Nesse caso, para cada máscara é feito um *turn*, isso quer dizer que cada um terá seis *turnings* ou seis números.

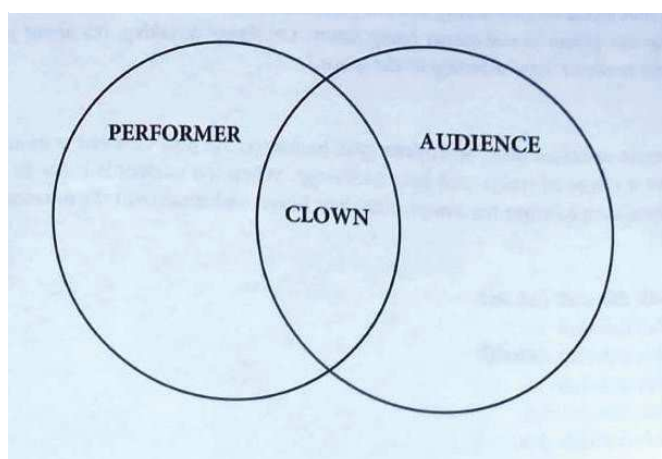
A oficina é proposta em várias etapas, interligadas, pois segundo Sue Morrison, cada parte da oficina prepara os/as participantes para a próxima. Essas etapas são propostas a partir de exercícios de sensibilização e de escuta, de disponibilidade, de conexão consigo mesmo e com o público, de relação com as cores, de criação e de utilização de máscaras e de

¹⁵⁶ Disponível em: < <https://www.linguee.com.br/ingles-portugues/traducao/turn.html>>. Acesso em: 29 out. 2019.

apresentação de pequenas cenas. De acordo com a pedagoga, o/a palhaço/a existe no encontro com a plateia e nessa conexão,

A história do/da palhaço/a está presente quando o/a palhaço/a está **conectado/a a si mesmo**. Quando um/uma palhaço/a está conectado a si mesmo, então ela /ele está autenticamente no momento, ela/ ele está fazendo sua paisagem interior visível. Ela/ele está **pensando pelo lado de fora**.¹⁵⁷(COBOURN; MORRISON, 2013, p. 97, grifo do autor, tradução nossa).

Ilustração 3 - Esquema para ilustrar que o/a palhaço/a é resultado do encontro entre a plateia e o artista



Fonte: COBOURN; MORRISON (2013, p. 82)

A partir dessa base, esse encontro consigo mesmo/a e com o público segue um pequeno roteiro, no qual o mais importante não é “o que” o/a palhaço/a vai fazer, mas “como” ele/ela o realiza. Nesse sentido, essa pequena sequência de ações é uma indicação, uma pista em direção aos passos clownescos. É o que Sue Morrison (2013) chama de “*The Clown’s Journey*”, “A Jornada do/da Palhaço/a” (tradução nossa). Esse percurso é dividido em quatro etapas, em que o/a palhaço/a busca:

1. se apresentar,
2. levar o público para seu universo,
3. transformá-lo,
4. trazê-lo de volta com uma nova consciência.

¹⁵⁷ “*The clown’s story is present when the clown is **Connected To Self**. When a clown is connected to self then s/he is authentically in the moment, s/he is making his/her interior landscape visible. S/he is **Thinking On The Outside**.*” COBOURN; MORRISON, 2013, p. 97, grifo do autor).

Esse mesmo percurso, aprofundado posteriormente, também faz parte do conjunto de práticas propostas, pois desde o início os/as participantes são convidados/as a seguir esse caminho a partir das proposições feitas pela pedagoga.

Além dessas indicações, como parte do jogo clownesco, Sue Morrison ressalta a importância da transformação para esse processo. Para ela “o/a palhaço/a está entre o pensamento e a ação, entre o raio e o trovão (informação verbal, tradução nossa)”¹⁵⁸. Essa mudança de uma situação para outra, de transição de um estado a outro de maneira orgânica é explorada nos exercícios através de sensações pessoais e, principalmente, da passagem entre duas qualidades, entre a experiência e a inocência ou vice-versa, trabalhadas durante o processo e detalhadas adiante.

Uma das bases dessa abordagem é o acesso à potência de cada indivíduo, a uma descoberta de si mesmo. Essa trajetória permite o desenvolvimento de um repertório corporal e de uma simbologia pessoais constituindo fontes para explorar o seu universo clownesco. Dessa forma, além de ser uma proposta inovadora e, por vezes, surpreendente, ela ativa a escuta de si mesmo e do outro numa possibilidade de construir sua própria mitologia, sua própria história.

3.2.4 Exercícios

Logo no primeiro dia, fazemos uma roda e cada um se apresenta rapidamente explicando suas expectativas com relação ao curso, da mesma forma, Sue Morrison explica seu percurso de maneira geral e convida a todos a prestar atenção nos sonhos. Essa importância dada aos sonhos se relaciona com o universo dos *heyokas* apresentado previamente. Para esses índios, os sonhos são uma forma de comunicação com o mundo espiritual, uma conexão com o sagrado. É através dessa ligação que os índios são escolhidos pelos deuses trovão para se tornarem *heyokas*. Esses provocadores do riso são denominados muitas vezes como “palhaços sagrados”. Então, assim como esses índios cada participante é convidado/a a ficar atento/a aos chamados dos deuses, mesmo que esses sejam palhaços/as!

Esse é um momento realizado não somente no princípio do curso, mas praticado todos os dias antes de começar com as outras atividades. “O uso do ritual, a repetição, é uma

¹⁵⁸ Fala fornecida por Sue Morrison durante a oficina “*clown throug mask*” proposta durante o IMPETO (Invasão Mundial de Palhaços e todos os outros), organizada pelo grupo Trapulim, em agosto de 2007, em Belo Horizonte, no Brasil.

característica importante deste trabalho. Esse primeiro exercício se torna um ritual diário, um rito reconfortante.”¹⁵⁹ (COBOURN; MORRISON, 2013, p. 39, tradução nossa).

Assim, Sue transforma esse exercício num ritual diário, no qual cada um é estimulado a fazer uma espécie de “*Cheking In*”, uma escuta de si mesmo e do outro. Como uma abertura, esse exercício é uma porta de entrada, uma introdução tanto da oficina em geral como de cada dia de sua realização. Ao trazer processos rituais, ao longo do processo, para participar das práticas propostas a pedagoga busca também provocar o equilíbrio em situações que fogem do controle.

3.2.4.1 Aquecimento

Os exercícios e jogos de aquecimento, dentro das artes cênicas, são vistos como atividades preparatórias que possibilitam a ativação tanto do corpo como da mente.

O objetivo desses jogos de aquecimento é alcançar [...] a disposição física e psíquica necessária para uma sessão criativa, longe das atividades e preocupações diárias. Isso é alcançado, fundamentalmente, com dois tipos de jogos [que] podem ser chamados físicos e [...] imaginativos.¹⁶⁰ (JARA, 2010, p.124, tradução nossa).

Assim, antes de começar os exercícios de experimentações e de cenas, atividades de preparação e de ativação escuta são realizadas todos os dias no início da oficina, como os jogos do “*Jacques a dit*”, correspondente ao “mestre mandou”, e o “*Mister Hit*”:

O mestre mandou é uma brincadeira popular na qual uma pessoa desempenha o papel de mestre ou de Jacques, como era feito na oficina. Ele dá ordens para os outros jogadores que devem cumpri-las desde que sejam precedidas pelas palavras de ordem “*Jacques a dit*”. Os comandos que não comecem com essa frase não devem ser obedecidos. Nesse caso, o/a mestre/a do jogo é a pedagoga que marca um ritmo com um pequeno tamborim e indica as ações a serem realizadas enquanto todos correm em círculo. Então, diante de uma pessoa que não cumpre as regras, Sue utiliza sua baqueta para dar umas

¹⁵⁹ “*The use of ritual, repetition, is an important feature of this work. This first exercise on the first day becomes a daily ritual, a comforting rite.*” (COBOURN; MORRISON, 2013, p. 39).

¹⁶⁰ *El objetivo de estos juegos de calentamiento es conseguir [...] la disposición física y psíquica necesaria para una sesión creativa, alejados, por tanto, de nuestras actividades y preocupaciones diarias. Eso se consigue, fundamentalmente, dos clases de juegos. Unos podríamos denominarlos físicos y otros imaginativos.* (JARA, 2010, p.124, tradução nossa).

batidinhas nos que se confundem e não seguem a regra do jogo. Para ela, essa brincadeira é fundamental, pois nos faz aceitar o erro, a falta e assumir o fracasso.

Esse jogo também estimula a atenção e convida a aguçar os sentidos ao ouvir e escutar, ao ver e enxergar e ao tocar e sentir, tudo isso para deixar o corpo disponível e aberto. Além disso, as perdas e os ganhos, o fracasso e a punição bem como a relação de poder com o/a mestre/a representam um elemento importante na composição clownesca, pois o/a palhaço/a, através de seu desequilíbrio, de sua lógica contrária e do seu ridículo risível assume suas falhas e se permite tropeçar.

O outro jogo, o “*Mister Hit*”, é uma dinâmica que também faz parte dos exercícios de improvisação. É uma maneira de aprender os nomes das pessoas de um grupo, e isso funciona, mas é também um desafio para um grupo cujos nomes já são familiares.

Faz-se uma roda fechada, onde todos permanecem muito próximos. O jogo traz a seguinte regra: ao ouvir o seu próprio nome a pessoa deve [tocar o ombro] em alguém, e a pessoa que for encostada deve dizer o nome de outro alguém, e assim sucessivamente. É um excelente exercício de atenção e treina a habilidade de desprogramar para realizar ações diferenciadas e estímulos diferentes. (MUNIZ, 2015, p.232)

Nesse jogo, a pessoa que não obedece essa regra deve deixar a roda, trabalhando assim a exclusão.

Esses exercícios afinam o grupo e trazem dinamismo, espontaneidade, originalidade e deixam os praticantes mais disponíveis e abertos às improvisações e aos jogos. “Os jogos são sobre humilhação & consequência e exclusão & fracasso, mas eles também são sobre o prazer, o prazer de estar errado. E, de acordo com Morrison, não é divertido estar certo o tempo todo. É bom para as pessoas a dar-se permissão para estar errado.”¹⁶¹ (COBOURN; MORRISON, 2013, p. 70, tradução nossa). Além disso, fazem parte da rotina de aquecimento desse processo também se caracterizando como rituais diários em busca de uma harmonia.

¹⁶¹ “*The games are about humiliation & consequence and exclusion & failure but they are also about pleasure, the pleasure of being wrong. It is, according to Morrison, no fun being right all the time. It is good for people to give themselves permission to be wrong.*” (COBOURN; MORRISON, 2013, p. 70).

3.2.4.2 Sensibilização

Na batalha do corpo contra o mundo, os sentidos sofrem, e começamos a sentir muito pouco daquilo que ouvimos, a ver muito pouco daquilo que olhamos. Escutamos, sentimos e vemos segundo nossa especialidade. Os corpos se adaptam ao trabalho que devem realizar. Esta adaptação, por sua vez, leva à atrofia e à hipertrofia. Para que o corpo seja capaz de emitir e receber todas as mensagens possíveis, é preciso que seja re-harmonizado. (BOAL, 2004, p.89).

Para estimular esses sentidos, Sue Morrison realiza o que ela chama de “exercícios de sensoriais”. Essas atividades permitem que cada participante possa ativar gradualmente sua sensibilidade como parte integral do processo criativo e de descoberta. Trata-se também de uma preparação para as etapas futuras.

Estes exercícios introduzem os estudantes a trabalhar de forma integrada, utilizando não só o seu corpo físico e o seu intelecto, mas também o seu instinto. [São eles:] “Caminhada até o muro”, “Caminhada energética até o muro” e “Corrida energética até o muro”.¹⁶² (COBOURN; MORRISON, 2013, p.77, tradução nossa).

Cada um/uma é incentivado/a, então, a acordar gradualmente sua sensibilidade e a se desarmar se permitindo vivenciar tudo isso plenamente numa “benevolência cínica”¹⁶³. Trata-se de deixar de lado o cinismo e as expectativas para encarar as propostas de forma autêntica, benéfica e sincera. Somos “também [...] avisados de que **Expectativa mata experiência**. Os estudantes são encorajados a se envolver com o trabalho sem previsão ou preparação.”¹⁶⁴ (Ibid., grifo do autor, tradução nossa). Ao mesmo tempo que cada um experimenta sem esperar o sucesso ou o fracasso, Sue Morrison aconselha a aguçar a escuta e a manter um estado de atenção com relação a cada vivência.

É através dessa apuração dos sentidos, dessa abertura para ser afetado e afetar, que os exercícios sensoriais se articulam. As caminhadas, independente da velocidade, são feitas “às cegas” e são divididas em três etapas:

A primeira parte, a “Caminhada até o muro”, consiste em fechar os olhos e caminhar até a parede que está na frente, o objetivo é conseguir sentir esse limite físico e chegar diante dessa parede sem tocá-la, nem muito longe, nem muito próximo.

¹⁶² “These exercises introduce students to working in an integrated way using not only their physical body and their intellect but also their instinct. [...] Walk To The Wall”, “Walk To The Energy Wall” and “Run To The Energy Wall”. (COBOURN; MORRISON, 2013, p. 77).

¹⁶³ “Cynical Benevolence”.

¹⁶⁴ “They are also warned that **Expectation Kills Experience**. Students are encouraged to engage with the work without forethought or preparation.” (COBOURN; MORRISON, 2013, p. 77, grifo do autor).

Em seguida, a segunda parte, a “Caminhada energética até o muro”, também chamada de “benevolência cínica”, segue o mesmo princípio da primeira, mas aqui a pedagoga desenha uma linha imaginária no espaço com suas mãos e os/as participantes buscam percebê-la caminhando com os olhos fechados em direção à parede. Aqui, o/a participante ativa sua sensibilidade e para de andar quando percebe que chegou no limite imaginário desenhado por Sue Morrison. Na terceira e última etapa, a “Corrida energética até o muro”, o exercício é encontrar essa linha imaginária correndo e sem abrir os olhos.

Essa limitação pede a utilização de outros sentidos e intensifica a experiência ao trabalhar a conexão interior, bem como ao buscar uma compreensão desse limiar entre si mesmo e o público. Nesse ponto, as diferentes partes do corpo se ativam e permitem uma melhor relação entre o gesto, o espaço, o outro e si mesmo. Como as atividades anteriores, essa prepara os/as participantes, seus corpos e suas mentes para as etapas seguintes.

3.2.4.3 Exercícios Fundamentais Para o/a Palhaço/a

Como parte do curso “o/a palhaço/a através da máscara” há exercícios que são considerados como fundamentais para a composição do/da palhaço/a. A partir dessa base os/as participantes são cercados por uma multiplicidade de aspectos importantes para a criação. Tais princípios possibilitam que o/a palhaço/a possa viajar e levar o público com ele/ela. Eles vão desde a conexão com o público até a ativação da escuta através dessa comunicação, dessa comunhão, bem como o favorecimento da transformação, da estruturação de um repertório pessoal e da finalização desse percurso junto com os espectadores. Essas qualidades são introduzidas através desses exercícios de base e permanecem presentes ao longo das atividades.

Essas propostas, detalhadas a seguir, são: “Apresente-se; Obra prima e Criador; Espaços fantásticos; Exploração das cores.”¹⁶⁵(COBOURN; MORRISON, 2013, tradução nossa). E como consequência, a construção da mitologia pessoal com a construção e utilização das máscaras através dos exercícios de confecção e criação das máscaras, da experiência e da inocência, de utilização das máscaras e da realização dos *turns*.

¹⁶⁵ “*Present Yourself; Masterpiece/Creator; Fantastic Spaces; Exploration of colour; Ritual: The entry, commitment & exploration; Experience: Independent Visualization; Public Shame.*” (COBOURN; MORRISON, 2013).

3.2.4.4 Exercícios de cena

Em várias oficinas de palhaçaria, observar e ser visto pelo outro é um exercício constante e de grande aprendizado, pois os/as participantes se colocam no lugar do público e, através desse ponto de vista, continuam a trabalhar percebendo o que emerge do outro que está em cena. Nesse sentido, “somos todos *espec-atores* [, pois agimos e observamos,] descobrindo o teatro, o ser descobre humano. O teatro é isso: a arte de vermos a nós mesmos, a arte de nos vermos vendo!”(BOAL, 2004, p.xx). Durante o curso “*clown throug mask*” há vários momentos em que Sue Morrison nos leva a realizar esse duplo exercício de ora estar em cena e ora observar e como público, ter a tarefa de ser um “*espect-ator*” atento e cuidadoso. Esse é um momento importante tanto para a pedagoga quanto para aquele/aquela que realiza a atividade proposta, pois é um trabalho de conexão entre si mesmo e os outros.

Além de desenvolver essa relação, que é uma das bases do curso em questão, como foi dito anteriormente, o/a palhaço/a existe diante de um público, pois o seu percurso, tanto ligado às artes circenses quanto às artes teatrais e da rua, é direcionado pelo fato de ser visto/a em representação. Dessa forma, a expressão “exercício de cena” será empregada com relação às atividades propostas por Sue Morrison que incitam tanto essa conexão quanto o fato de estar em cena.

Para isso, uma cortina ou um biombo são colocados no espaço para estabelecer os espaços de atuação e de observação. Na coxia os/as participantes têm à disposição um banquinho, vários tipos de chapéu e alguns narizes vermelhos. Como recomendação, Sue deixa claro que se trata apenas de um exercício e não de um espetáculo.

Nesse momento, as regras do jogo começam a aparecer: a pessoa que realiza a atividade se posiciona atrás da cortina ou do biombo, respira, coloca o nariz, um chapéu e quando ela se sente pronta bate no banquinho. Para Sue, o chapéu é um tipo de proteção, uma espécie de filtro, pois “quando colocamos o nariz, estabelecemos uma conexão direta com o divino” (informação verbal)¹⁶⁶ e assim o/a palhaço/a torna-se um/uma mensageiro/a. Depois do sinal da pessoa que vai entrar em cena, os espectadores batem palmas e cantam um tema do circo tradicional até o momento que o/a palhaço/a aparece, um exemplo é o vídeo “Clown 1” já referenciado acima.

¹⁶⁶ Fala fornecida por Sue Morrison durante a oficina “*clown throug mask*” proposta durante o IMPETO (Invasão Mundial de Palhaços e todos os outros), organizada pelo grupo Trapulim, em agosto de 2007, em Belo Horizonte, no Brasil.

Fotografia 17 - Exercício de cena



Fonte: Vídeo Clown 1¹⁶⁷

3.2.4.5 Apresente-se

“Como trabalhar para revelar o que está por dentro? Para fazer sair o que há no interior de cada um? (informação verbal, tradução nossa)¹⁶⁸” O exercício de cena inicial se chama “*present yourself*”, ou seja, “apresente-se”, isso quer dizer revelar-se, progressivamente, buscando seguir o caminho apontado por Sue Morrison dentro dos quatro objetivos principais abordados anteriormente: apresentar-se, levar o público para seu universo, transformá-lo, trazê-lo de volta com uma nova consciência. Nesse caso, o/a praticante entra e olha cada pessoa do público com calma e sutileza. Um de cada vez tenta estabelecer uma relação entre si e os outros respeitando o seu próprio limite e o do outro, já que “o/a palhaço/a somente vai até onde o público permite” (informação verbal, tradução nossa)¹⁶⁹. Essa consciência, despertada durante as sensibilizações com os olhos fechados, é colocada, então, em prática nesse exercício. Diferentemente das situações às cegas, aqui a conexão é através do olhar, pois o/a palhaço/a trabalha sem a quarta parede, ele/ela olha e, ao mesmo tempo, é visto/a.

Como em uma conversa, um diálogo é estabelecido e resulta numa troca entre aquele/aquela que realiza o exercício e aqueles/as que o/a assistem. Dessa forma, quem está

¹⁶⁷ CLOWN 1. Gravação de turnings apresentados durante o curso “*clown throug mask*”. Pedagoga responsável: Sue Morrison. Theatre Resource Centre. Toronto, publicado em 14 fev. 2011. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=K28p1QGuLHE>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

¹⁶⁸ Fala fornecida por Sue Morrison durante a oficina “*clown throug mask*” proposta durante o IMPETO (Invasão Mundial de Palhaços e todos os outros), organizada pelo grupo Trapulim, em agosto de 2007, em Belo Horizonte, no Brasil.

¹⁶⁹ Ibid.

em cena passa de um olhar para outro construindo uma ponte e age em acordo com os espectadores sem estar sozinho. Para Sue Morrison, o/a palhaço/a está justamente nesse espaço de encontro entre duas pessoas numa viagem emocional através de uma troca poética. “Uma das funções desse curso é o aprofundamento desse trabalho do olhar como fonte potente do jogo clownesco.” (SILVA, 2011, p.65, tradução nossa).

Nesse contexto, é importante conectar-se consigo e com o outro, bem como estar no momento presente e acolher a intensidade da experiência vivida seguindo os impulsos. “O/a palhaço/a pensa pelo lado de fora. É preciso ser corajoso/a para ser palhaço/a. É preciso reconhecer o que está se passando e trabalhar a partir daí. Se o/a palhaço/a se liberta, o público partilha do mesmo sentimento se sentindo livre também.” (informação verbal, tradução nossa)¹⁷⁰.

Em cada passagem, a pedagoga vai ao lado da pessoa que acabou de realizar o exercício e faz uma espécie de retorno ao tecer comentários sobre o material produzido. Esses conselhos e observações estão presentes durante o processo e representam um papel fundamental no acompanhamento e desenvolvimento de cada um/uma.

Fotografia 18 - Sue Morrison faz um feedback com relação ao exercício que acabou de ser realizado



Fonte: Autor desconhecido, acervo do Grupo Trampulim (2007)¹⁷¹

¹⁷⁰ Fala fornecida por Sue Morrison durante a oficina “*clown throug mask*”, organizada pela Cia da Bobagem, em junho de 2012, em Bruxelas, na Bélgica.

¹⁷¹ Fotografia capturada durante a oficina “*clown throug mask*”, organizada pelo grupo Trampulim através do Festival IMPETO, em agosto de 2007, em Belo Horizonte, no Brasil. Da esquerda para a direita: Sue Morrison, Eu e Tiago Mafra (tradutor). Arquivo do grupo Trampulim.

3.2.4.6 Obra-prima e Criador

Depois que cada participante passou pela experiência de estar em cena e se apresentar, uma outra etapa é iniciada com um trabalho em torno da preparação para a criação das máscaras. Nesse processo, cada máscara possui uma direção, uma respiração, um som e dois lados: a experiência e a inocência. Essas orientações me parecem, no início, fluidas, confusas e por vezes sem sentido, porém, a medida que o curso avança com seus exercícios e conselhos dados, essa metodologia ganha corpo e lógica.

Assim, cada etapa favorece a construção desse significado, como a proposta da “Obra-prima e Criador” que exercita a criação do som, da respiração e auxilia na composição da máscara. É “um sistema baseado em **Toque, Som e Movimento**”¹⁷² (COBOURN; MORRISON, 2013, p.108, grifo do autor, tradução nossa) que permite a criação do “Som da Máscara” e a corporalização do mesmo.

3.2.4.6.1 Toque

Para começar, os/as participantes fecham os olhos, permanecem em pé e são deslocados/as pela sala de maneira que estejam sentados/as em duplas face à face. Sue Morrison encosta no ombro daquele/daquela que será o/a criador/a e, sem abrir os olhos, essa pessoa começa a tocar o rosto de quem está a sua frente, nesse caso, a obra-prima, que também permanece com os olhos fechados. A pessoa que representa a obra-prima apenas recebe o toque e busca relaxar. Enquanto o/a criador/a descobre os traços do semblante do outro, ele/ela cria um som em silêncio a partir desse toque e de acordo com suas percepções e seu imaginário.

3.2.4.6.2 Som

Assim que o/a criador/a encontra o som ele para de tocar o rosto do seu/sua parceiro/a, ambos permanecem sentados e de olhos fechados. Os dois são separados no espaço e cada criador/a, por sua vez, faz o som que ele/ela acaba de criar no seu imaginário. Em seguida, os criadores emitem seu som e as criaturas devem seguir e encontrar seus respectivos parceiros.

¹⁷² “ a system based on **Touch, Sound and Movement.**” (COBOURN; MORRISON, 2013, p.108, grifo do autor).

3.2.4.6.3 Movimento

Logo que as duplas se encontram, todos se sentam em um grande círculo para uma outra fase do exercício: sentir o som no corpo. Um de cada vez, cada criador/a se levanta, começa a caminhar dentro da roda para, em seguida, fazer o mesmo som de antes. Sue pede para sentir essa sonoridade nas partes do corpo: “som nos pés, nos joelhos, nas mãos...” (informação verbal, tradução nossa)¹⁷³. Assim que o/a praticante já caminhou algumas vezes e passou por essa corporalização, a obra-prima é convidada a entrar na roda para caminhar atrás do/da seu/sua criador/a. Nesse caso, percebemos que o/a criador/a caminha quase da mesma forma que a obra-prima sem vê-la ou observá-la. “Este trabalho de se esvaziar para deixar que algo conduza seu corpo (aqui, especificamente, o som) é indispensável para o trabalho com máscara. Se o ator atua demasiadamente, impede que a máscara expresse sua própria dinâmica.” (PUCETTI, 2006, p.147).

Esse percurso possui uma ligação fundamental com a exploração e uso das máscaras criadas na oficina, uma vez que essa mesma relação com o som é aplicada, mas no lugar do rosto é a máscara que recebe o toque e a sonoridade, tal proposta será explicada e detalhada posteriormente.

O processo da oficina está ligado à concepção de um repertório pessoal que nasce em cada pessoa, pois “quando trabalhamos com a máscara, fazemos de dentro para fora. O Ovo, por exemplo, quando o abrimos a partir de seu exterior é destruído, mas quando o ovo se abre por dentro há o nascimento de algo. (informação verbal, tradução nossa).¹⁷⁴” De tal forma que as etapas combinadas formam um conjunto criativo ligado ao imaginário tanto individual quanto coletivo, pois o trabalho desenvolvido é também em torno da consciência do grupo.

¹⁷³ Fala fornecida por Sue Morrison durante a oficina “*clown throug mask*” proposta durante o IMPETO (Invasão Mundial de Palhaços e todos os outros), organizada pelo grupo Trapulim, em agosto de 2007, em Belo Horizonte, no Brasil.

¹⁷⁴ Fala fornecida por Sue Morrison durante a oficina “*clown throug mask*”, organizada por Maria Angélica Gomes do grupo Teatro de Anônimo, em outubro de 2012, no Rio de Janeiro, no Brasil.

3.2.4.7 Espaço Fantástico

Para o próximo estágio do curso, Sue Morrison pede para cada um/uma escolher e levar um objeto que represente um significado importante para realizar o exercício “espaço fantástico”. Através dessa relação com um objeto é possível levar o público para seu universo colocando em prática o segundo princípio apontado na “Jornada do/da Palhaço/a”, já que o primeiro, “apresente-se”, foi trabalhado anteriormente.

“O exercício de apresentar-se se passou somente entre eu e você, agora há a relação com algo. Transformamos esse objeto em algo especial, fantástico. Tudo isso pode me levar para diferentes lugares, em outras direções”. (informação verbal, tradução nossa)¹⁷⁵. Apesar de utilizar a mesma estrutura espacial de um exercício de cena, no “espaço fantástico” o nariz e o chapéu não são colocados, trata-se de um exercício bem particular, quase como uma miniatura do “apresente-se”.

Nesse caso, o motor do jogo é o vínculo entre sujeito e o objeto. Aqui, “um *motor* é [considerado como] a faísca inicial de uma improvisação, é a premissa com a qual se decide trabalhar a improvisação [...]” (MUNIZ, 2015, p.178, grifo do autor). Então, essa relação se passa primeiro interiormente para, depois, vir à tona. Assim, o que acontece é uma partilha de sentimentos e uma revelação de uma vivência íntima. Para isso, a pedagoga estabelece um itinerário: entrar neutro/a, estabelecer uma conexão e através de uma espécie de acordo com a plateia apresentar o objeto. De acordo com Sue Morrison, o objeto não deve separar o ator / a atriz de seu público, não se trata de um obstáculo, mas de um ponto de partida para a criação, “ele não deve jamais substituir o/a palhaço/a!” (informação verbal, tradução nossa).¹⁷⁶

Nesse contexto, a fala não entra como uma obrigação, mas se, por acaso, há palavras e frases que aparecem, elas estão lá para impulsionar e favorecer o jogo e o diálogo entre quem atua e os seus “*espect-atores*”. Então, os elementos presentes participam de uma prática que busca favorecer a construção de um universo próprio e o compartilhamento dessa criação através da conexão consigo mesmo/a e com o outro. A tal ponto que a escuta mais ativa, bem como o momento presente se articulam nessa criação e valorização de um espaço particular, de um espaço fantástico!

¹⁷⁵ Fala fornecida por Sue Morrison durante a oficina “*clown throug mask*”, organizada por Maria Angélica Gomes do grupo Teatro de Anônimo, em outubro de 2012, no Rio de Janeiro, no Brasil.

¹⁷⁶ Ibid.

3.2.4.8 As cores

Neste momento da oficina, como participante, percebi que, cada vez mais, eu era afetada pelo processo e me deixava ser conduzida pelas propostas, por vezes inesperadas. Esse envolvimento é fruto da sensibilização do corpo e da escuta, da ativação do estado presente e do estado de jogo numa disponibilidade cúmplice. Esses elementos enriquecem as performances de cada participante, fortalecem as interações e ajudam a formar um conjunto de materiais propícios para essa metodologia das máscaras. A partir disso, o caminho que leva à construção do material criativo-imaginativo e da máscara começa a se configurar.

Como último exercício de base, a exploração das cores se caracteriza como um convite para a experiência acontecer. Por esse ângulo, o som, o movimento, a vivência e seu compartilhamento se estabelecem num percurso de apropriação e de materialização dos estímulos internos e externos. Considerado por Richard Pochinko e por Sue Morrison como um ritual, a exploração das cores é uma

[...] série de ações em uma ordem definida [que] transporta os alunos para um lugar onde a experiência pode acontecer. Nesse exercício, a experiência desejada é a expressão dos estados emocionais [de cada um] inspirados pelas sete cores espectrais.¹⁷⁷(COBOURN; MORRISON, 2013, p.133, tradução nossa).

Dessa forma, o vermelho, o laranja, o amarelo, o verde, o azul, o índigo e o violeta se apresentam como suporte da criação. Para Pochinko, essas cores espectrais são vistas livres de um conceito fixo e fechado, pois elas, como vibrações, podem trazer diferentes sensações desassociadas a um significado predeterminado. O vermelho, por exemplo, pode ir além de uma ligação com o calor, com a raiva e trazer novos sentidos e interpretações. Entendo, nesse caso, que as cores são um pretexto para impulsionar a imaginação criativa.

Como os outros exercícios, esse também se divide em algumas fases, ativa a criatividade e estimula o corpo de cada um. Antes de tudo, são dispostos papéis, pincéis e tintas, pois como finalização de cada cor um desenho do que ela representa é feito por cada um. De início, para começar a exploração das cores, deitamos no chão e somos convidados/as a relaxar o corpo como se o solo fosse nosso único apoio.

¹⁷⁷ “[...]this series of actions in a set order, transports students to a place where experience can happen. In this exercise the desired experience is the students’ expression of emotional states inspired by the seven spectral colours.” (COBOURN; MORRISON, 2013, p.133).

Em seguida, Sue Morrison nos pede para relaxar e para imaginar um espaço que se abre no corpo. Essa abertura é o lugar por onde imaginamos que a cor entrará. A partir de então, somos guiados/as a sentir essa tonalidade em várias partes do corpo como numa propagação. Assim que cada um/uma percebe uma forte conexão com a cor trabalhada, ele/ela busca seguir os impulsos, bem como as emoções provocadas e começa a caminhar pelo espaço mantendo as sensações despertadas.

Essa exploração das cores é um caminho para a construção das mitologias pessoais. Isso

[...] desenvolve a capacidade [...] de ser:

- **Experiencial.** Os estudantes têm mais sete experiências para [explorar].
- **Emotivo.** Os estudantes aprendem a liberar emoção usando um léxico sensorial baseado na cor.
- **Visualizar.** Ao visualizar um mundo externo para cada cor, os alunos constroem a sua capacidade de dar forma e articular uma paisagem interior.

[...]A ideia da utilidade de um léxico sensorial para artistas pode ser atribuída a Jacques Lecoq.¹⁷⁸ (COBOURN; MORRISON, 2013, p.128-129, grifo do autor, tradução nossa).

Dessa maneira, todos preenchem a sala com sua tonalidade pessoal de forma viva e diferenciada, pois cada um constrói seu universo e segue os impulsos de sua própria visão sobre cada cor. Isto posto, Sue Morrison lança alguns comandos para a expandir ainda mais as possibilidades dentro dessa exploração sensorial e inventiva.

Agora vou pedir para chegar ao ar. UM DOIS TRÊS PARA CIMA. E descer para o chão. UM DOIS TRÊS PARA BAIXO. E saltar no ar. UM DOIS TRÊS SALTO. UM DOIS TRÊS PARA CIMA, UM DOIS TRÊS PARA BAIXO, como seu vermelho se move? Não como você se move, mas como sua cor se move? UM DOIS TRÊS SALTO. Olhos! Tudo o que você pode ver através de vermelho. Cérebro vermelho. Olhos vermelhos. Bonito. UM DOIS TRÊS PARA CIMA.[...] O que quer que esteja acontecendo, quero mais. Aumente para dez. (COBOURN; MORRISON, 2013, p.135, grifo do autor, tradução nossa).

¹⁷⁸ [...] develops [...] ability to be:

- **Experiential.** Students are provided with seven further experiences to believe in.
- **Emotive.** Students learn to release emotion using a sensory lexicon based on colour.
- **To Visualize.** In visualizing an external world for each colour, students build their ability to give form to and articulate an interior landscape.

[...] The idea of the usefulness of a sensory lexicon for performers can be attributed to Jacques Lecoq. (COBOURN; MORRISON, 2013, p.128-129).

Saltos, caminhadas em diferentes níveis (alto, baixo) na pele da cor vivenciada. Como no exercício da obra-prima e do criador, aqui os sons também ganham um movimento físico. Esses elementos logo são combinados, pois cada cor recebe seu som através da pronúncia de seu vocábulo seguido do som “fa”. Esse som é pronunciado de acordo com a cor explorada seguindo o número das sílabas de cada cor, por exemplo, “vermelho fa fa fa”, o “fa” é repetido três vezes, pois são três sílabas. Dentro dessa lógica, as cores são pronunciadas da seguinte forma: “laranja fa fa fa”, “amarelo fa fa fa fa”, “verde fa fa”, “azul fa fa”, “índigo fa fa fa” e “violeta fa fa fa fa”. Então, em determinados momentos, a pedagoga nos pede agachar dizendo a cor combinada com o som “fa” como foi explicado.

Em seguida, Sue Morrison nos convida a parar, colocar os pés paralelos, fechar os olhos e imaginar um espelho na nossa frente. Então, Sue nos faz várias perguntas cujas respostas são dadas na nossa imaginação e em silêncio: ela nos pergunta quem nós somos, como nos vemos, como estamos vestidos, o que temos na cabeça, etc. Esse diálogo nos ajuda a compor a imagem que construímos de cada tonalidade bem como da atmosfera que a rodeia, tudo isso será desenhado no papel com a pintura separada no início (Fotografias 19 e 20).

Fotografia 19 - Desenhando a cor violeta



Fonte: Autor desconhecido. Arquivo do Grupo Trampulim (2007)¹⁷⁹

¹⁷⁹ Fotografia capturada durante a oficina “*clown throug mask*”, organizada pelo grupo Trampulim através do Festival IMPETO, em agosto de 2007, em Belo Horizonte, no Brasil. Arquivo do grupo Trampulim.

Fotografia 20 - Desenho da cor vermelha



Fonte: Autor desconhecido (2012)¹⁸⁰

Fotografia 21 - Cenografia da oficina



Fonte: Autor desconhecido (2012)¹⁸¹

¹⁸⁰ Fotografia capturada durante a oficina “clown throug mask”, organizada por Maria Angélica Gomes do grupo Teatro de Anônimo, em outubro de 2012, no Rio de Janeiro, no Brasil.

¹⁸¹ Fotografia capturada durante a oficina “clown throug mask”, organizada pela Cia da Bobagem, jun.2012, Bruxelas.

Cada cor possui, então, seu desenho e sua história. Todos terão, ao final, sete pinturas expostas na sala como uma nova cenografia da oficina (Fotografia 21). Essa paleta compõe uma parte do material criativo e ajuda a construir o universo mítico e novo das máscaras e, em consequência, dos/das palhaços/as.

Nesse ponto do curso, os/as participantes possuem à disposição um repertório de estados, de emoções e de impulsos no corpo que potencializa as performances e oferece possibilidades na composição clownesca.

3.2.4.9 Confeção/criação das máscaras

Essa parte da oficina busca tocar um nível mais sutil e subjetivo de cada um/uma, já que é a partir dos rituais interiores que as se constrói o trajeto em direção ao/à palhaço/a. Após uma intensa exploração das experiências, das emoções e visualizações, o caminho para a construção e criação das máscaras se define. Essa prática tem uma profunda relação com as direções (Norte, Sul, Leste, Oeste, Acima, Abaixo) e dialoga diretamente com as influências dos índios norte-americanos. “Pochinko queria reintroduzir o aspecto ritual, o elemento de transe de base para os nativos norte-americanos, na tradição europeia já existente. (informação verbal, tradução nossa).¹⁸²”

As direções, bem como as cores, também extrapolam seus significados. Assim, elas não se configuram como um dogma e são um ponto de partida para múltiplas interpretações. O desafio está em criar uma relação profunda com cada elemento dando oportunidade para que a experiência aconteça. Essas orientações, então, vão além dos pontos cardinais e estabelecem uma conexão com os múltiplos lados do próprio ser humano.

Esse/a palhaço/a, esse/a palhaço/a que estamos fazendo, é baseado no conceito do Nativo Americano: Se você enfrentasse todas as seis direções de si mesmo ao mesmo tempo, riria da beleza de seu próprio ridículo.”¹⁸³(COBOURN; MORRISON, 2013, p.81, grifo do autor, tradução nossa).

¹⁸² Fala fornecida por Sue Morrison durante a conferência “Why I Hate the Clowns?” do Encontro Mundial das Artes Cênicas (ECUM) 2004: Os mestres nas tradições e contemporaneidade, Forum de debates, de 19 à 23 de junho 2004, Teatro Sesiminas, Belo Horizonte.

¹⁸³ “This clown, this clown that we are doing, is based on the Native American concept: If you faced all six directions of yourself at the same time you would laugh at the beauty of your own ridiculousness.” (COBOURN; MORRISON, 2013, p.81).

Diante disso, as vivências ganham um caráter pessoal e quase místico. E como consequência, o exercício é estruturado para intensificar o potencial de experiência e reforçar a ligação com o sagrado.

Para que o exercício de confecção das máscaras seja realizado é preciso deixar a argila pronta para ser modelada sobre uma base de papelão ou madeira. Com o material à disposição, passamos em seguida para as próximas etapas desse exercício: respiração e som e movimento e, finalmente, manipulação da argila com os olhos fechados.

Cada máscara é associada a uma direção específica e possui um tipo de respiração. Nesse momento, os/as participantes formam uma roda e começam a respirar de acordo com a máscara que vão criar. Para começar, por exemplo, a direção norte é trabalhada na máscara 1, assim

o ar entra pela boca e sai pelo ânus [Para as outras máscaras, os pontos cardinais e as respirações são as seguintes:]

Máscara 2 - O Sul - respiração: o ar entra pelos olhos e sai pela boca.

Máscara 3 - O Leste - respiração: o ar entra pela boca e sai pelos dedos das mãos e dos pés.

Máscara 4 - O Oeste - respiração: o ar entra pelos pés, sobe pelas pernas passando por todo o corpo e sai pelo rosto como se fosse um facho de luz.

Máscara 5 - O Abaixo-Abaixo - respiração: o ar entra pela boca, escorre por todo corpo em direção à terra, penetrando-a e indo até o seu centro.

Máscara 6 - O Acima-Acima - respiração: o ar vem da terra, entra pelos pés subindo pelo corpo e sai pelo topo da cabeça em direção ao céu. (PUC CETTI, 2006, p.147-148).

Segundo a pedagoga, essas respirações são como um motor que incita os movimentos do corpo e favorecem a construção da máscara, como se tratasse de uma dança pessoal de cada direção com as suas inspirações e expirações.

Enquanto os/as participantes fazem a respiração da sua direção, Sue passa por fora da roda fazendo um desenho com seu dedo nas costas de cada um e sopra ao final. A partir do instante que esse “ritual” é realizado, os/as participantes, um/uma de cada vez, buscam seguir o impulso dessa respiração e desse movimento e começam a caminhar pelo espaço.

Os estudantes caminham [cada direção] em seus corpos, assim como eles /elas andaram o som de um rosto/ máscara em seus corpos [durante o exercício] Obra-prima/ Criador. A medida que progridem estão cheios de sentimento. A esse sentimento é dada a chance de desenvolver e/ou mudar em uma série de ações exploratórias.¹⁸⁴(COBOURN; MORRISON, 2013, p.167, tradução nossa).

¹⁸⁴ “The students walk [...] into their bodies just as they walked the sound of a face/mask into their bodies in Masterpiece/ Creator. As they progress they are filled with feeling. That feeling is given a chance to develop and/or change in a series of explorative actions.” (COBOURN; MORRISON, 2013, p.167).

Para ajudar a encontrar essa conexão, Sue Morrison nos pede para fazer o som “fa” de acordo com o número da máscara, a direção praticada e as sílabas desse conjunto, por exemplo, para a primeira máscara falamos “um norte, fa, fa, fa”, o som “fa” é repetido três vezes porque há três sílabas quando pronunciamos “um norte”. Essa lógica pode variar conforme a língua falada, pois em inglês dizemos a mesma expressão com dois sons “*one north, fa, fa*”.

Quanto às outras, a composição em português é a seguinte: “dois sul, fa, fa; três leste, fa, fa, fa; quatro oeste, fa, fa, fa, fa, fa; cinco abaixo abaixo, fa, fa, fa, fa, fa, fa, fa, fa; seis acima acima, fa, fa, fa, fa, fa, fa.” Nesse caso, os/as participantes fazem saltos, caminham no nível mais baixo, agacham enunciando a palavra “fa”, como explicado anteriormente na exploração das cores, e continuam o movimento do corpo com o impulso da respiração.

Uma vez que Sue Morrison percebe que o/a participante absorveu esses estímulos e modificou o seu corpo e o seu comportamento, ela lhe pede para modelar a argila sob essa influência. A argila, que já está preparada, está num formato oval e liso. Então, Sue nos lembra que o mais importante é seguir o ímpeto, continuar o movimento e estar desapegado das formas do rosto, sem necessidade de fazer um nariz ou uma boca, por exemplo. A máscara deve ser criada com os olhos fechados.

Fotografia 22 - - Base lisa e oval pronta para ser moldada



Fonte : Acervo Cia da Bobagem¹⁸⁵

Fotografia 23 - Argila moldada com os olhos fechados



Fonte : Acervo Cia da Bobagem¹⁸⁶

¹⁸⁵ Fotografia capturada durante a oficina “clown throug mask”, organizada pela Cia da Bobagem, em junho de 2012, em Bruxelas, na Bélgica.

¹⁸⁶ Ibid.

Nesse processo, o sopro de cada direção dá vida à máscara que se constitui a partir da argila. Isso resgata não somente a nossa história, mas aquelas que estão inscritas nos mitos culturais de forma coletiva. Tal como algumas mitologias em torno da criação, um ser feito de barro ou, nesse caso, de argila recebe o sopro da vida, o sopro divino.

“O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e inspirou-lhe nas narinas um sopro de vida e o homem se tornou um ser vivente.”(Gênesis 2:7) Novamente, o sagrado transparece e retoma a característica mítica e ritual dessa trajetória.

Ao mesmo tempo que possui essa ligação com a potência dos índios americanos, a máscara se apresenta como um material de trabalho e uma fonte abundante de possibilidades. Para melhor compreender esse processo, um paralelo com outros métodos pode ser feito, como o trabalho desenvolvido por Johanne Benoît¹⁸⁷. Essa pedagoga se serve também da máscara como ferramenta pedagógica. Nesse caso, o “trabalho pedagógico se elabora em torno das máscaras neutra, expressiva e da meia-máscara da tradição italiana.” Segundo Johanne, as máscaras são instrumentos pelos quais os/as aprendizes descubrem sua corporalidade e ampliam seu “vocabulário gestual”. Dessa forma, as máscaras são condutoras do jogo e na

“utilização do corpo como elemento da linguagem dramática. [Portanto,] cada máscara propõe uma direção. Ao se entregar nisso o ator muda o ritmo da sua respiração, transforma sua maneira de andar, de falar, de ocupar o espaço. Ele registra novas sensações, explora dinâmicas corporais diferentes.” (BENOÎT, 2010, p.342, tradução nossa).

Então, na presença dessa ferramenta primorosa, as descobertas são inúmeras, principalmente quando ela é concebida e fabricada pelas próprias mãos de quem vai vesti-la. Sensação mais inesperada ainda quando essa construção se produz de olhos fechados. Essa é a proposta da oficina e “é um processo interessantíssimo porque só vamos ter noção da forma da máscara quando abrimos os olhos.”(PUCCETTI, 2006, p.148).

Assim, cada vivência, como os pedaços de papel para fabricar a máscara com a técnica do papel machê¹⁸⁸, são combinados em várias camadas que se completam para que, no final, o/a palhaço/a possa surgir.

¹⁸⁷ “Pedagoga em jogo e movimento et diretores de atores, Johanne Benoît é professora diplomada da técnica Alexander e ensina artistas cênicos.”(FREIXE, 2010, p.343, tradução nossa).

¹⁸⁸ “O papel machê é o segundo estágio da fabricação de uma máscara. Quatro camadas, jornal, papel pardo, jornal, papel pardo. O papel deve estar rasgado, não cortado. Toda nuance deve ser coberta.” (COBURN; MORRISON, 2013, p.167, tradução nossa).

3.2.4.9.1 A pintura da máscara

“O processo de pintura da máscara também tem o mesmo caráter intuitivo de sua confecção”(PUC CETTI, 2006, p.148). Nessa etapa, todos preparam uma folha com o desenho da máscara, onde sua forma e suas linhas principais são marcadas. Posteriormente, cada um/uma permanece sentado/a com a máscara apoiada na barriga, com os olhos fechados toca e sente onde estão as cores e, depois, anota no modelo desenhado. “É como se a própria máscara “escolhesse” suas cores, de acordo com suas linhas e relevos.”(Ibid.). No momento em que cada um/uma encontra as tonalidades da máscara, ele/ela completa seu modelo desenhado, como um mapa e, com essa base, colore a máscara. Esse procedimento é utilizado para todas as máscaras, uma de cada vez, tendo assim o material à disposição para executar os próximos exercícios.

Esse exercício é uma combinação de atividades anteriores e uma ativação das mesmas: sensibilização dos sentidos, obra-prima e criador, exploração das cores. “Este processo de visualização e adivinhação é um lembrete aguçado dos processos evidentes ao longo desse trabalho. Processos complexos com ritual para permitir a exposição honesta de uma tarefa.”¹⁸⁹(COBOURN; MORRISON, 2013, p.199, tradução nossa). Nesse sentido, o repertório de vivências é acessado e explorado em seus desdobramentos. Então, a máscara pintada está pronta para ser usada.

Fotografia 24 - Pintura da máscara



Fonte: Cia da Bobagem (2012)¹⁹⁰

¹⁸⁹ “This process of visualization and divination is a keen reminder of the processes evident throughout this work. Complex processes featuring ritual to enable the honest exposition of a task.”(COBOURN; MORRISON, 2013, p.199).

¹⁹⁰ Fotografia capturada durante a oficina “clown throug mask”, organizada pela Cia da Bobagem, jun.2012, Bruxelas.

3.2.4.10 Experiência e inocência

As polaridades são um conceito importante no pensamento Nativo. A ideia de que os opostos pertencem juntos é uma extensão natural do conceito de totalidade Nativa.¹⁹¹ [Assim, os *heyokas*, índios provocadores do riso já apresentados, como seres do contrário, revelam o seu ridículo, a sua “vergonha” através do seu oposto, do seu inverso.] O que é o oposto da vergonha? Risos, certamente, mas também talvez o abandono alegre de um estado de inocência sem restrições.¹⁹² (COBOURN; MORRISON, 2013, p.190, tradução nossa).

Por essa oposição, o *heyoka* busca provocar o equilíbrio.

Dentro da oficina, a grande polaridade explorada é entre “Experiência e Inocência”. Para descobrir e chegar nesses dois lados de cada máscara, dois exercícios são propostos o do adeus e o da infância. Sue Morrison nos convida, então, a passar por essas práticas primeiramente através das nossas próprias vivências. Para ela, através dessa abordagem pessoal esquecemos tudo o que diz respeito a nossa vida privada para poder entrar em outro mundo, em outro universo e apresentar o sentimento mais forte de cada máscara a liberando.

Como em outras atividades, essa também estimula a criatividade e a intuição de cada um/uma. Assim, trabalhamos a partir de nossas emoções, nossos conhecimentos e nossa visão do mundo que nos rodeia. Novamente, iniciamos esse exercício com um relaxamento e somos conduzidos/as a preparar nosso corpo e nossa mente para vivenciar a experiência. Ao final desse relaxamento, Sue Morrison nos pede para pensar em uma pessoa querida.

Trata-se, então, de dizer adeus a uma pessoa amada. Visualizamos essa pessoa e imaginamos que não iremos revê-la, pois “é a última noite com [essa pessoa]. Sobre o que a gente conversa? Onde vocês estão? O que vocês fazem?” (PUCCETTI, 2006, p.148). Nessa trajetória, cada um/uma imagina a sua própria paisagem e leva a pessoa escolhida para um barco, é o momento da separação definitiva:

vocês se despedem. Você volta para casa e quando sentir um impulso, corre de volta ao porto para ver a pessoa pela última vez. Você não vê a pessoa, porque ela está misturada na multidão. Você procura e finalmente a vê. Diz o último adeus e vai embora.(*Ibid*)

¹⁹¹ “Polarities are an important concept in Native Thought. The idea that opposites belong together is a natural extension of the concept of Native wholeness.” (COBOURN; MORRISON, 2013, p.190).

¹⁹² “What is the opposite of shame? Laughter, certainly, but also perhaps the joyful abandon of an untrammelled state of innocence.”(Ibid.).

Nesse caso, somos mergulhados/as em um contexto de perda de um ser amado e submetidos a uma diversidade de emoções. É um exercício que consiste em exteriorizar essa intensidade de sentimentos através do corpo, da voz e do espaço.

Esse mesmo exercício pode ser visto, de maneira mais simplificada, como parte das práticas em torno da máscara neutra¹⁹³ propostas por Philippe Gaulier e sob influência de Jacques Lecoq:

Quinto exercício

Um amigo da máscara neutra parte para sempre. O barco se afasta. O amigo corre sobre o cais, vê o barco. Ele faz o grande gesto de adeus.

Ele volta para casa.

O gesto de adeus não é nostálgico, romântico, triste, melancólico.

É um adeus. O adeus dos adeuses.¹⁹⁴(GAULIER, 2007, p.20, tradução nossa).

Assim que terminamos de vivenciar essa experiência, deitamos no chão e retornamos ao estado de relaxamento do início para dar prosseguimento ao processo com o exercício da inocência. Essa etapa é um convite para revisitar a nossa infância, a voltar para idade de 6 anos e reencontrar o estado de ingenuidade. Então, somos guiados/as nesse caminho em busca da nossa casa, do nosso brinquedo preferido, dos nossos amigos, enfim, de tudo que nos rodeava nessa época. O exercício é feito, primeiramente, de olhos fechados. A partir do momento que estamos contaminados/as e penetramos nesse mundo infantil, nos sentamos, abrimos os olhos e brincamos sozinhos/as ou com os outros. “É uma redescoberta do prazer de brincar, da curiosidade e da entrega da criança.”(PUC CETTI, 2006, p.149). Ao final desse percurso, fazemos um círculo e dividimos as sensações mais fortes com relação aos universos explorados.

Esse percurso oferece uma chave de acesso através da ativação de sentimentos pessoais. Também é uma preparação para a vivência dessas polaridades com cada máscara. Através de uma entrega profunda às emoções apresentadas cada um/uma se conecta com o caminho em direção à concepção da mitologia pessoal para nele encontrar o/a palhaço/a. É

¹⁹³ “A máscara neutra é uma máscara que se pretende inexpressiva, sem definição de gênero ou caráter.[...] O termo ‘máscara neutra’ foi introduzido por Jacques Lecoq, um pedagogo que continuou e aprofundou a estratégia de sua utilização.”(CESCONETTO, 2002, p.55).

¹⁹⁴ *Cinquième exercice*

Un ami du MN part pour toujours. Le bateau s'éloigne. L'ami court sur la berge, voit le bateau. Il bouge le grand geste de l'adieu.

Il rentre à la maison.

Le geste de l'adieu n'est pas nostalgique, romantique, triste, mélancolique. Il est un adieu. L'adieu des adieux ! (GAULIER, 2007, p.20).

um trabalho de ativar memórias afetivas, de vivenciá-las de forma ficcional e de encontrar diferentes possibilidades de relação entre o mundo interno e o externo.

O exercício nos aproxima de forma íntima dos acontecimentos e sentimentos pessoais e, ao mesmo tempo, provoca uma distância fictícia através de sua realização. Entre o acesso ao imaginário e a sua exteriorização existe um espaço, como uma possibilidade de releituras e interpretações essa distância opera e ativa o estado de representação. Dessa forma, esse exercício alimenta e prepara a todos para a construção de cada máscara com seus dois lados: a experiência e a inocência.

3.2.4.11 Vestir a máscara

Da argila moldamos a direção e, impulsionados pelo seu sopro, damos uma forma a essa massa em uma escuta ativa. Em seguida, combinamos suas camadas, uma a uma, como as etapas vivenciadas e a colorimos com as suas tonalidades para enfim ter a máscara em mãos. Esses passos são frutos da nossa interferência direta, de dentro para fora através de um trabalho artesanal no manuseio dos materiais. Dessa forma, as nossas marcas estão ali impressas e espalhadas em diversos lugares.

Num fluxo contínuo, é hora, então, de vestir a máscara, de olhar por dentro, a partir do seu interior. É o momento de deixar que ela nos molde, nos conduza e deixe suas marcas em nós. O corpo, a respiração, os sentimentos e as atitudes são da máscara que, de fora para dentro, se manifesta e nos transforma.

Ricardo Puccetti¹⁹⁵(2006, p.149, p.154), que também participou do curso “clown throug mask” em 1999, faz uma comparação entre esse processo e o Butoh, pois nesse contexto, os corpos não dançam, mais eles são “dançados”, “não é o ator quem conduz suas ações físicas e vocais, mas a máscara, com seus ritmos, suas dinâmicas, seu peso e equilíbrio, etc.”.

Por isso, para vestir a máscara realizamos, novamente um ritual que envolve o toque, o som e o movimento. Como no exercício “obra-prima e criador” os contornos da máscara são o primeiro suporte para a sua criação. Assim, ao invés de ter alguém em frente, temos a máscara como base para criar o som seguindo sua forma, seus relevos, suas curvas e seus ângulos. Essa criação é executada de maneira individual e silenciosa. A partir do

¹⁹⁵ Ricardo é ator, palhaço, pesquisador, diretor e orienta atores e palhaços. Em 1999 ele participou da oficina “clown throug mask”, no Brasil, através do intercâmbio entre o grupo Lume "(Centro Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais), no qual é integrante, e a pedagoga canadense Sue Morrison.

momento que imaginamos o som dessa máscara, nos levantamos e caminhamos com essa sonoridade interna. O objetivo é deixar ser guiado pelas sensações, como foi feito nos exercícios anteriores e poder acessar uma bagagem de emoções, de movimentos e de imagens construídos durante o curso.

Fotografia 25 - Toque na máscara para criar o som



Fonte: Autor desconhecido¹⁹⁶

Fotografia 26 - Som e movimento da máscara. 2 Sul andando pelo espaço



Fonte: Autor desconhecido¹⁹⁷

¹⁹⁶ Fotografia capturada durante a oficina “*clown throug mask*”, organizada pelo grupo Trampulim através do Festival IMPETO, em agosto de 2007, em Belo Horizonte, no Brasil. Arquivo do grupo Trampulim.

¹⁹⁷ Ibid.

Com essa dança e através do olhar de cada máscara um novo universo nos é apresentado. E, nas curvas das interrogações, cada direção se desenha em sua particularidade: quem eu sou? Como é o meu mundo? Para quem eu vou dizer adeus? A medida que nos aprofundamos nesse estado, vestimos a máscara e caminhamos em direção à descoberta das sensações, roupas, acessórios e um conjunto de elementos que caracterizam esse novo ser. Dessa maneira, entramos nos universos da experiência e da inocência “dançados” pela máscara através de sua direção, sua respiração e sua potência ainda inexploradas e diferentes das nossas.

Para dar um exemplo apresento, aqui, meu relato sobre a máscara 2 Sul:

Experiência 2 : Deitada ao chão respiro, abandono meu corpo ao solo. Relaxo cada parte seguindo as indicações dadas pela Sue: pés, pernas, tronco, braços, cabeça, maxilar... Começo a tocar a máscara que está em cima da minha barriga. Percebo cada relevo, cada curva, cada ângulo. Respiro novamente e um som começa a toca em meu imaginário. Não me lembro agora como é esse som, o que sei é que meu corpo se lembra. Levanto, o som está no quadril, no jeito de pisar com a perna direita. Para mim, é redondo, suave e quase sensual. Então, visto a máscara. Sue pede: “1,2,3 para cima. 1,2,3 para baixo. 1,2,3 salto. 1,2,3 corre. 1,2,3 anda.”. Tomada pelo movimento vou à procura de peças de roupa. Encontro uma saia...É essa, perfeita! Hummm....O que mais? Uma blusa e....onde estão as flores? Flores na cabeça! Isso. Um lenço e uma pena. Estou pronta! Quem eu sou? Uma semibreve. Onde eu estou? Moro numa flauta. De quem vou me despedir? De uma clave de sol. Essa despedida é num saxofone. Dançamos, rimos e dançamos de novo. Mas, é hora de ir... A vontade é de dizer: “não vai embora, fica!” Nos despedimos, coloco a clave de sol no barco. Tem certeza? Mas foi tão bom né? E o navio parte, jogo o lenço e volto para casa”

Sensação: musical, sensual, dança.

Inocência 2: Meu caminho para casa... folhas e mais folhas verdes. Moro em uma margarida e meu brinquedo predileto é um dente-de-leão. Canto baixinho: “o meu chapéu tem três pontas”.

Sensação: Sensível, devagar e tímida. Passos suaves e leves. (DIÁRIO DE BORDO)

**Fotografia 27 - Experiência 2
(Sul)**



Fonte: Autor desconhecido¹⁹⁸

Fotografia 28 - Inocência 2 (Sul)



Fonte: Autor desconhecido¹⁹⁹

De modo que, a maioria dos exercícios nos conduz até aqui, pois ao colocar a máscara mobilizamos e acessamos as qualidades e elementos trabalhados anteriormente. Essa somatória e essa combinação vão desde o despertar dos sentidos até a exploração do toque, do som e do movimento através dos exercícios de sensibilização, da “obra-prima e criador” e das cores.

¹⁹⁸ Fotografia capturada durante a oficina “*clown throug mask*”, organizada pelo grupo Trampulim através do Festival IMPETO, em agosto de 2007, em Belo Horizonte, no Brasil. Arquivo do grupo Trampulim.

¹⁹⁹ Ibid.

Tudo isso constrói um suporte para a utilização do nariz vermelho, como uma espécie de trampolim que nos impulsiona para o salto clownesco, para a criação do *turn*, ou seja, do número. É através da transformação desses estados que as cenas são criadas, isso significa que podemos nos servir das experiências e inocências trabalhadas, bem como da atmosfera proporcionada pelas propostas de “apresentar-se” e do “espaço fantástico”.

No processo concebido por Richard Pochinko e aplicado por Sue Morrison a máscara é, então, um instrumento pedagógico que dá acesso a um material rico em sensações e emoções. Nesse contexto, para Sue, essa matéria deve ser viva e flexível, pois se a máscara se apresenta inflexível e fechada, nada acontece entre o/a palhaço/a e o público. Ao ponto que a conexão, um dos pontos elementares dessa metodologia, desaparece com o/a palhaço/a.

3.2.4.12 Os “turns”

No contexto da oficina o “turn” é o próximo passo de deselvolvimento mental/ evolucionário para a máscara. A máscara nasce na argila. Ela ganha sua forma interpretável através do papel maché. Ela é pintada de branco em preparação da personalidade. Ela é pintada com cor para o desenvolvimento da sua identidade. Ela é usada na busca para encontrar suas experiência e inocência. E essa experiência, o que a máscara tem para expressar, isso é articulado na inocência da performance do nariz vermelho com o público. O *turn*.²⁰⁰ (COBOURN; MORRISON, 2013, p.261, grifo nosso, tradução nossa)

Para conceber os *turns*, ou seja, números e fazer surgir o/a palhaço/a, Sue Morrison propõe o princípio da transformação sobre a base do “não-saber”. Essa transição se passa em diversas esferas ao mesmo tempo, pois há uma mudança do/da palhaço/a em si, dos estados trabalhados e dos “*espect-atores*”. Assim, o número consiste em poder fazer a passagem de um estado a outro, por exemplo, de entrar com a experiência e fazer a transição para a inocência, ou vice-versa, através dos sentimentos que evoluem a partir do contato com o público.

Esse movimento de desconhecer o que está por vir dialoga, de certa forma, com a improvisação como linguagem cênica. De acordo com Mariana Muniz (2015), longe de uma

²⁰⁰ *In the context of the workshop the turn is the next developmental/evolutionary step for the mask. The mask is born in clay. It gains its interpretable form through papier mâché. It is painted white in preparation for personality. It is painted with colour to develop its identity. It is worn in quest in search of its experience and innocence. And it is that experience, what the mask has to express, that is articulated in the innocence of public red nose performance. The turn.* (COBOURN; MORRISON, 2013, p.261, grifo nosso, tradução nossa)

visão, ligada ao senso comum, que desvaloriza a improvisação e a considera como algo desordenado e confuso, essa prática demanda uma escuta ativa e um preparo de habilidades presentes também no jogo cômico. Nesse sentido, a improvisação possui um papel fundamental para o/a palhaço/a, pois através dela o/a artista, além de estimular a escuta interna e a externa, desenvolve o estado presente e fica mais disponível para o jogo, aspectos já aprofundados anteriormente.

Diante disso, o “não-saber” aparece como uma maneira de se abrir para os acontecimentos e permitir que as interações entre o/a artista e o público aconteçam de forma fluída e sem uma manipulação ou controle excessivo das mesmas. Isso não significa partir do “nada”, pois além de possuir os estados (experiência / inocência) a serem explorados, o/a artista possui um pequeno roteiro (entrar com um estado, transformar-se e sair com outro estado), bem como sua relação com os “*spect-atores*” e o espaço:

Mas é realmente possível criar a partir do nada? Ator, espaço e público são os elementos essenciais para a existência do fato teatral, portanto, para haver teatro, necessitamos da conjunção desses três elementos. Assim como podemos dizer que com três elementos tão poderosos partimos do nada ao improvisar? O ator é seu corpo (entendido como total, sem distinções entre corpo/mente), suas vivências, suas emoções e seus desejos, o público também o é e traz consigo essa totalidade no momento da recepção de um espetáculo. O espaço é o lugar de encontro onde tudo é possível, principalmente porque, supostamente, ainda não há “nada”. (MUNIZ, 2015, p. 24).

Tudo isso é realizado com o apoio do “abandonar-se”, de se permitir e se deixar levar, é quando o ator /a atriz possibilita que sua intuição o/a guie ao deixar de lado o controle racional. Para melhor compreender esse “não-saber”, Sue usa o exemplo da imagem do louco na carta do tarô (ver gravura na página seguinte): essa carta nos mostra um jovem que, ao mesmo tempo, dá um passo em direção ao abismo e olha para o céu. Essa cena estabelece um diálogo com o número clownesco, ou como no curso o “*turn*”, pois como o jovem representado na carta do louco o conselho dado ao/à artista é que ele/ela possa atravessar as situações e prosseguir espontaneamente. Então, essa maneira de se posicionar frente aos acontecimentos gera uma abertura para o que aparece, estimula o estado presente e favorece o surgimento de novas possibilidades de relação com o outro e com o espaço.

Com o objetivo de apresentar essas passagens, a organização do público e das entradas segue a mesma lógica dos exercícios de cena: coxia, narizes, chapéus, entrada com música tradicional de circo, etc. Sue Morrison nos deixa um tempo para nos preparar, nesse

caso, de um dia para o outro da oficina. Para aumentar ainda a surpresa, a ordem das entradas é feita por sorteio.

Ao total são seis máscaras, cada uma com dois lados: experiência e inocência, o que dá doze possibilidades de jogo. “Segundo Sue Morrison, as máscaras não são o clown. O clown existe no espaço criado entre a relação de cada máscara com a plateia. É neste espaço do ‘não-sei’, onde todas as possibilidades estão abertas, que o clown vive”. (PUCETTI, 2006. p.89).

Gravura 8 - “The fool”



Fonte: Tarô *Rider-Waite*²⁰¹

“Esse jogo pode ser conduzido pelo ator, mas o público é cocriador da cena, mesmo que ele não se mova, que não fale, que não se expresse diretamente. Ainda assim, só existe cena porque o público está ali observando” (MUNIZ, 2015, p.24). Por esse ângulo, o público pratica a ação de observar e reagir, sendo um “*espect-ator*”. Trata-se de uma criação conjunta e, ao mesmo tempo, momentânea, pois acontece no momento presente. É nesse espaço que o/a palhaço/a, para Sue Morrison, nasce. Diante das possibilidades, aberto ao acaso e às surpresas e em diálogo com a bagagem do processo vivenciado, o *turn*, esse instante efêmero, sintetiza a proposta do “*clown throug mask*”.

²⁰¹ Carta do tarô *Rider-Waite*. também conhecida como “ponte Rider-Waite-Smith”. Disponível em:< https://miro.medium.com/max/2960/1*Yn5_HWunnZcaPqtrXzc2eQ.jpeg>.

3.2.5 Processo em partes

A proposta da oficina, como foi dito no início, pode ser vivenciada de forma condensada, durante quase um mês de intensas explorações ou separadamente, ou seja, a cada duas direções com suas duas máscaras e com seus dois *turns*. Dessa forma, Sue Morrison permite o acesso a esse processo de descoberta do/da palhaço/a através das máscaras em um formato mais flexível e possível de ser realizado em diferentes lugares e momentos, como foi o meu caso e do Rafael (2007, no Brasil e 2012, na Bélgica e no Brasil).

Nesse sentido, tivemos a oportunidade de organizar a oficina que ocorreu em Bruxelas, em 2012. Então, além do papel de participante ativo/a do processo, tivemos a responsabilidade na realização da oficina, em garantir o espaço, o material, enfim, um ambiente propício para as experimentações propostas. O fato de conhecer o formato do curso, bem como a intimidade com seu conteúdo facilitou essa organização, porém estávamos inseridos em um outro contexto, pois além de estar em um país estrangeiro, fizemos essa produção à distância quando eu estava prestes a defender minha tese de mestrado em Paris. Assim, para que tudo acontecesse como planejado, contamos com o apoio de amigos e associações em Bruxelas tanto para acolher a oficina quanto para receber a Sue Morrison.

Diante disso, a associação CTL La Barricade²⁰² bem como sua coordenadora, responsável cultural e gestora de projetos Camille Matthys foram fundamentais para a realização dessa proposta. Juto a esses parceiros, contamos também com nossa amiga e palhaça Karyne Wattiaux que acolheu Sue Morrison em sua casa. Essas pontes foram estabelecidas durante o ano que moramos em Bruxelas (de 2010 à 2011) através das nossas propostas de oficina de palhaçaria. Esse contexto será explorado mais adiante.

Junto ao desafio de produzir a oficina em um país estrangeiro e em outra cidade, havia também a dificuldade da língua e a maneira de se relacionar com as propostas. O curso é ministrado em inglês, porém nem todos os/as participantes dominam a língua inglesa com necessidade de tradução. Para isso, nos beneficiamos com a tradução de Isaac Luy, artista venezuelano e canadense que conhece o trabalho de Sue Morrison e já teve a oportunidade de acompanhar outros cursos como tradutor e intérprete.

²⁰² “C.T.L - A Barricade é uma organização sociocultural sem fins lucrativos reconhecida na educação permanente e na coesão social. Organiza atividades para adultos e crianças.” (C.T.L - LA BARRICADE ASBL, 2011, tradução nossa). Disponível em: < <http://www.ctl-labarricade.be/>>. Acesso em: 02 nov. 2019.

Acredito que a língua influencia na maneira de pensar e se relacionar com os acontecimentos. Nesse caso, durante os exercícios, Sue Morrison observou, como também havíamos percebido em outras oficinas, que a maioria das pessoas procurava entender a atividade prática antes de realizá-la. As propostas, portanto, passavam primeiramente pela cabeça, ao invés de serem sentidas através do corpo e suas percepções. Essa necessidade de compreensão e racionalização dos exercícios se mostrou, de certa forma, um grande desafio tanto para a pedagoga quanto para o desenrolar do curso, já que uma das principais bases desse trabalho é a exploração da sensibilização e uma abertura para os acontecimentos sem uma obrigação de compreensão desse processo.

Todavia, essas dificuldades não impediram que a proposta fosse realizada e nem foram obstáculos para a descoberta das direções, das máscaras, enfim, do universo apresentado por Sue Morrison.

Enquanto experiência, essa possibilidade de poder olhar a oficina “de fora” e “de dentro” ao mesmo tempo trouxe uma visão um pouco mais aprofundada em torno da proposta em si. Tudo em conjunto, nos aproximou tanto da visão global prática e pedagógica quanto de cada etapa vivenciada.

Com tudo, somado a esse aprofundamento, o fato de repetir a maioria das fases trouxe, novamente, à memória os materiais já criados e agregou valores e elementos às novas vivências. Essa repetição traz uma ligação com o aspecto ritual trabalhado ao longo do processo e também apresenta uma multiplicidade de elementos que enriquecem o repertório, como ideias para cenários e figurinos bem como de construção de números e espetáculos.

Assim, dou continuidade aos desdobramentos através das experimentações e do laboratório em torno da palhaçaria, principalmente, a partir da criação da Cia da Bobagem e através desse grupo o qual eu faço parte.

3.3 Laboratório clownesco

Como em um laboratório, testo, experimento, separo, combino, observo as reações, investigo, busco uma visão macroscópica desse corpo em forma de riso, desse ser invertido e tão presente em minha trajetória: o/a palhaço/a. Me relaciono também com os significados construídos em torno da palavra “laboratório”.

No dicionário (MICHAELIS DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa, 2019)²⁰³, seus sentidos são construídos como:

1. Local ou sala especial de trabalho, experimentação e investigações científicas, equipada com aparelhagem específica para pesquisa e experimentos
2. Situação ou ambiente propício para se observar e experimentar algo.
3. Exercícios práticos e experimentais de criatividade nos quais atores ou estudantes de teatro criam personagens e situações e desenvolvem emoções, preparando-se para o papel ou personagem a ser representado; oficina, workshop.
4. Lugar onde esses exercícios são feitos.

Então, enquanto laboratório, neste lugar da escrita busco criar esse espaço favorável como suporte para as experiências clownescas. Junto a isso agrego o valor das pesquisas teatrais e das práticas investigativas para se chegar no/a palhaço/a. E, na qualidade de atividade e tentativa de aprimoramento, essa escrita passeia pelas vivências e reflexões por mim levantadas ao longo do meu percurso dentro da palhaçaria.

Dessa forma, preparo o terreno para que aqui sejam exploradas as combinações possíveis, as reações e interpretações do composto clownesco. Esse material de pesquisa é atravessado e afetado por diversos elementos como o diário de bordo, a ida para terras estrangeiras, a criação de uma pedagogia, os encontros com mestres e as criações artísticas.

Trata-se, portanto, de um desdobramento das impressões que o/a palhaço/a provocou em minha caminhada, da exploração e do reconhecimento de influências nesse percurso e da tentativa de estabelecer uma conexão as reflexões trazidas até aqui através de uma narrativa de afetos, autobiográfica e, por vezes, contrária a um formato mais solene e acadêmico. Apesar dessa escrita do avesso, do meu avesso, estar mais próxima da espontaneidade e de uma visão mais coloquial, ela não deixa de lado seu caráter científico da pesquisa enquanto experiência, enquanto laboratório.

Desencana

Fiquei a olhar os textos

essas pequenas curvas no tempo e pausas no olhar

me permiti hoje

deitar a cabeça nas palavras

²⁰³ Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/laboratorio/>>.

*e tentar entrar na pesquisa
 mas está tudo tão longe, tão distante
 enquanto escritura
 estrutura dissertativa sobre a arte do encontro
 e pra variar me deu saudade
 confesso que o tempo se tornou variável
 e minhas perspectivas também
 agora
 na maioria das vezes prefiro pousar minhas horas
 em um serzinho que saracoteia, pula e descobre o mundo
 que me rouba de qualquer atividade um pouco mais concentrada
 Sim, Gael cresce e floresce
 cada dia mais alegre
 bom e generoso (sou suspeita pra falar)
 Me abraça e m'encanta repetindo dizeres e canções
 Me chamando pra viver
 Para ser
 Para estar
 Eu ainda não reencontrei de fato meus passos
 no caminho da vida
 sem saber ainda de trabalho, de doutorado.....
 vou seguindo
 e tentando ser abraçada por esse mundo bom do Gael
 (Diário de bordo)*

3.3.1 Nascimentos

Como abertura das experimentações em forma de laboratório clownesco, começo, assim, do que considero como um ponto de partida: o nome de palhaça. Identidade construída aos poucos, em pequenos passos, a Florisa, a palhaça, ganha contornos e qualidades ao longo de vários processos, a começar pelo nome. Então, a narrativa que se segue busca captar esse momento inusitado quase como um batismo.

Estava vestida de palhaça, já fazia quase uma semana que estava mergulhada na oficina proposta por Sue Morrison “*clown throug mask*”, detalhada anteriormente, posso dizer que estava com os motores clownescos aquecidos, com o olhar atento e a escuta aberta. Assim, traço na escrita a estória do nome da palhaça.

Estava em uma invasão de palhaços/as cometida através do ÍMPETO, um festival proposto pelo grupo de palhaços/as belorizontinos Trampulim. A ideia consistia em reunir uma aglomeração de palhaços/as e, literalmente, invadir espaços da cidade de Belo Horizonte, onde esse evento foi realizado. Nesse caso, o lugar era a avenida Afonso Pena em dia de Feira Hippie²⁰⁴ e o Parque Municipal Américo Renné Giannetti.

A Feira Hippie e o Parque Municipal, em Belo Horizonte, são locais populares e turísticos e que, aos domingos, se enchem de pessoas diversas, ou seja, um universo repleto de possibilidades e de acasos. É nesse âmbito que atravessei os olhares e as ruas e fui também trespassada por múltiplas identidades. A ação de penetrar nos ambientes em geral era guiada pelos palhaços/as do Grupo Trapulim, apresentado na introdução desta pesquisa, Benedita (Adriana Morales) e Sabonete (Tiago Andrade Mafra) e havia alguns momentos em que os palhaços/as desse grande cortejo “invasor ou invasivo” ficavam relativamente soltos/as.

Em um desses afrouxamentos, minha liberdade levou meus pés até uma pequena praça do Parque Municipal. Nela, havia algumas pessoas e poucos palhaços/as, então resolvi me pausar ali. Nessa parada, fui surpreendida por dois meninos de rua, “pivetes”, um bem alto e outro bem pequeno. Os dois vieram correndo e pararam bem na minha frente, o menor perguntou:

- *Ô moça, como você chama?*

Eu, sem muito pestanejar, já ia responder meu nome mesmo, Marisa. Mas o maior logo me interrompeu:

- *Ocê tá doido? Esqueceu é? Ela chama Florisa !*

O menor põe a mão na cabeça e olha pra mim:

- *É mesmo! Como eu fui esquecer....Florisa.*

(Diário de bordo)

²⁰⁴ “A Feira de Artes, Artesanato e Produtores de Variedades de Belo Horizonte, a Feira Hippie, é um importante capítulo na história da capital mineira. Destino, nas manhãs de domingo, de visitantes de diversos estados e países, é o principal ponto de referência e de encontro da população local.”(SOARES). Disponível em: <<http://feirahippie.com/#>>.

E logo saíram correndo de novo desaparecendo no meio da gente. Eu fiquei ali, no gosto de receber um nome e de ser chamada de Flor. Assim, quando estava no estado clownesco e de nariz vermelho apontando o caminho, já sabia a qual nome eu poderia atender.

Chamada de flor eu estava batizada pelos meninos do parque. Então, entro na tentativa de construir uma ponte diante dessa abertura. Porém, há mais estórias quando o olhar e a memória se aproximam das profundezas.

Bem como os *hotxuás* que, através do nome, são designados como os “sacerdotes do riso”, esse experimento se configura como uma das principais marcas na minha trajetória clownesca. Dessa forma, o nome é algo extremamente pessoal e importante como construção de uma identidade.

3.3.1.1 O “primeiro” número-espetáculo

Nos passos debutantes dentro da palhaçaria, abro parênteses e volto no tempo em que recebi meu nome de Florisa, em 2007, mesmo ano de criação da Cia da Bobagem. Porém, a brecha que abri ainda não é sobre esse encontro transformador e bastante significativo, pois tal acontecimento merece mais atenção e detalhes, já que nossos percursos, meu e do Rafael, se afetaram e somamos nossas bagagens para adentrar na arte do encontro. Ao receber o nome de palhaça, havia trilhado uma pequena distância no caminho clownesco com a descoberta de um figurino e de uma maquiagem durante uma oficina²⁰⁵ ministrada por Ricardo Puccetti, em 2007, no Festival de Inverno, um pouco antes de fazer a oficina da Sue Morrison e me encontrar com o Rafael.

²⁰⁵ O palhaço e a utilização cômica do corpo: [...] Por meio de metodologia própria, o curso permite que os aspirantes a palhaço entrem em contato com as facetas "ridículas e estúpidas", não expostas na vida cotidiana. Trata-se de experimentar, por meio do jogo e do prazer de estar em jogo, as diversas possibilidades de utilização cômica do corpo, a descoberta do ritmo pessoal e o contato inicial com a lógica de cada palhaço, ou seja, sua maneira de agir e reagir frente ao mundo que o cerca. [...] Abordagem de treinamento técnico para ator, dinâmicas físicas, estados de espírito e sua corporeidade, trabalhos com objetos, tempo e ritmo, foco da ação, dupla de palhaços (relação entre parceiros) e construção da *gag*. (PUCETTI, 2007).

Fotografia 29 - Figurino e
maquiagem



Fonte: Melissa Mundim (2008)

Essas peças de roupa e essa forma de pintar o rosto me acompanharam durante bastante tempo. Através dessa composição pude criar números, espetáculos e intervenções. Tais elementos provocavam em mim uma sensação de liberdade de jogo e, de certa forma, eu me identificava com essa imagem. Depois de alguns anos essa combinação de elementos se transformou junto com a palhaça que a vestia. Mas, antes de me aprofundar nessa mudança em forma de desmontagem dou seguimento para os nascimentos, da palhaça e de um dos primeiros números clownescos.

*Eu acabava de flor e ser palhaça
Havia descoberto uma roupa que me cabia bem
e encompridava ainda mais minhas alturas
pernas, pescoço
pois é assim
aceitando todos os lados
e o ridículo de ser
recebi no inesperado
um nome Florisa
e nesse presente*

*fui no impulso
de vestir o nariz vermelho como um todo
e ser riso
(Diário de bordo)*

Antes de tecer uma escritura sobre o encontro com a Gardi Hutter, faço essa volta no tempo para resgatar a semente clownesca que essa artista plantou em minha vereda, pois um trecho do vídeo do espetáculo “*Jeanne D’ArPpo*” (CAINERO, HUTTER, 2002) me impulsionou em direção à criação de um número clownesco. A ideia-inspiração surgiu com uma ação dentro de uma cena onde a palhaça Jeanne acaba caindo dentro do seu tanque de lavar roupas e de lá saem múltiplas roupas. Como lavadeira, sua função é lavar, mas como palhaça suas atitudes são guiadas pela sua lógica cômica. Assim entre roupas, sabão e tesoura Jeanne aparece com um prato com macarrão e, ao invés de comê-lo, a palhaça lava, esfrega, penteia o macarrão (ver fotografias na página seguinte) e por fim apara as pontas dos fios desse espaguete que sobraram como uma cabeleireira que corta os cabelos. É justamente a sequência das ações de pentear e cortar o macarrão que me levou a criar o “Pique-nique”, um pequeno número no qual eu preparava tudo para convidar uma pessoa da plateia para oferecer o tal macarrão penteado e cortado. Nessa época, havia uma grande vontade de apresentar algo que fugisse dos números considerados como tradicionais, por isso a escolha da criação do número a partir de um elemento como a cena do macarrão.

A proposta, então, foi de buscar e criar um repertório que fosse além das entradas e reprises de palhaços, como aquelas apresentadas por Bolognesi (2003) em seu livro “Palhaços”, já mencionado anteriormente. Além disso, havia um desejo de poder dialogar com as descobertas e o material criado durante a oficina da Sue Morrison. Porém, apesar desse propósito estar presente, ainda não sabia “como” aplicar a riqueza dessa bagagem criativa e clownesca em minhas propostas de números e de espetáculos. Essa dificuldade se tornou um desafio constante durante as explorações e experimentações dentro da Cia da Bobagem. Geralmente, quando terminávamos, eu e o Rafael, de fazer uma oficina tentávamos integrar as propostas e investigações no nosso trabalho.

Fotografia 30 - Jeanne ensaboa o macarrão



Fonte: “*Jeanne D’ArPpo*”(2002)²⁰⁶

Fotografia 31 - Jeanne esfrega o macarrão



Fonte: “*Jeanne D’ArPpo*”(2002)²⁰⁷

²⁰⁶ Fotografia capturada a partir do vídeo do espetáculo “*Jeanne D’ArPpo*” (CAINERO, HUTTER, 2002).

²⁰⁷ Ibid.

Fotografia 32 - Jeanne penteia o macarrão



Fonte: “*Jeanne D’ArPpo*”(2002)²⁰⁸

Fotografia 33 - Jeanne corta o macarrão



Fonte: “*Jeanne D’ArPpo*”(2002)²⁰⁹

²⁰⁸ Fotografia capturada a partir do vídeo do espetáculo “*Jeanne D’ArPpo*” (CAINERO, HUTTER, 2002). .

²⁰⁹ Ibid.

Apesar desses contratemplos, a necessidade e a vontade de encontrar como público eram iminentes. Nesse contexto, diante de uma base sobre a concepção de um número clownesco fui em direção a esse impulso de apresentar.

Assim, havia um público, uma palhaça com uma ideia, somente faltava um pretexto para realizar a criação e o encontro entre ambos. Então, para chegar no espaguete, na inspiração de Gardi, escrevi uma pequena cena sobre um piquenique, na qual eu trazia uma mala e dentro dela havia toalhinhas, guardanapos, paninhos, flores, balões, tesoura, pente e, claro, uma marmita com o macarrão. Improvisei a cena, primeiro sem público, senti cada textura e descobri cada objeto, mas tudo se transforma sob o olhar e as reações de uma plateia. Além disso, o contexto no qual o encontro com os espectadores acontece também favorece a mudança, pois tudo se torna vivo e as portas para a improvisação se abrem.

Diante disso, em 2008, um ano após a criação da Cia da Bobagem, no 9º Encontro Cultural de Milho Verde, me vesti e investi nessa cena que acabou se tornando quase um espetáculo. Tudo impulsionou essa apresentação : antes de tudo a cidade, pois Milho Verde tem ruas de terra e moradores simples do interior de Minas Gerais que te acolhem de braços abertos, com um café pronto e uma boa prosa. Há também o encontro cultural que movimenta essa pequena cidade, convida artistas locais e nacionais para um intercâmbio artístico rico em diversidade e qualidade. Para completar essa riqueza, o local da apresentação, que foi em frente a igreja do Rosário veio igualmente potencializar o encontro. Junto ao ambiente, ao chão que o pé da palhaça pisa, a chegada foi a cavalo, passei pela cidade convidando as pessoas e surgiu colorida e galopante. O cavalo era manso e a palhaça abobada aproveitou para cavalgar sem se perder. Assim começou o “Pique-nique”.

O número-espetáculo em si era bem simples, a composição se apresentava com um biombo onde pendurava a tesoura, o pente e a marmita; havia também uma mala e um banquinho. O objetivo era preparar um piquenique para uma pessoa da plateia oferecendo um bom prato de macarrão penteado e aparado. As ações eram: chegar, descobrir o espaço e as pessoas, ver os objetos, explorar a mala, vivenciar cada pedaço de pano, preparar o terreno, escolher uma pessoa, convidar, oferecer, reagir, devolver, agradecer e partir. Dentro de cada movimento, de cada objeto havia uma brecha para partilhar com o público, para experimentar sensações. Nesse dia, por exemplo, havia um cachorro que latia e queria comer o macarrão, mas tinha medo quando eu tocava o acordeão.

Há também as reações inesperadas do convidado, que sem nenhum combinado prévio, comporta-se de forma espontânea gerando um diálogo vivo e aberto. Assim, com passantes e intervenções imprevistas o “Pique-nique” se transformou de uma ideia simples

vinda do macarrão de Jeanne para uma aventura cheia de interação com a plateia e enfeitada com traços e troços de Florisa.

Fotografia 34 - Apresentação na frente da igreja



Fonte: Pautilla (2008)²¹⁰

Fotografia 35 - Chegada à cavalo



Fonte: Pautilla (2008)²¹¹

²¹⁰ Fotografia capturada durante a apresentação do “Pique-nique”, durante o 9º Encontro Cultural de Milho Verde, no do Largo do Rosário , em Milho Verde/ MG, em julho 2008.

²¹¹ Ibid.

Fotografia 36 - Apresentação com a plateia



Fonte: Pautilla (2008)²¹²

3.3.1.1.1 Terras estrangeiras

Nós: Ela, na verdade Eu, Marisa Riso. Ele, Rafael Marques. Formamos, além de um casal, uma companhia de palhaços chamada Cia da Bobagem. O “Pique-nique” foi um dos pontos de partida para as diferentes vivências dentro desse grupo, pois de um número solo passamos para um espetáculo em dupla. A partir disso, passamos por diversas experimentações e explorações, principalmente com relação à composição dos figurinos e atitudes, que serão detalhadas posteriormente.

Neste momento da narrativa, gostaria de dar ênfase a uma das grandes mudanças não somente no meu percurso de palhaça, mas no grupo em si: a ida para um continente estrangeiro e seus desdobramentos. Nós, eu e ele, a Cia da Bobagem, entramos em terras estrangeiras através das portas da academia para estabelecer o diálogo entre seu percurso prático usando o nariz vermelho com reflexões teóricas. Para concretizar essa relação, os dois tentaram construir pontes para atravessar as fronteiras e ir em direção à arte do encontro: o/a palhaço/a!

²¹² Fotografia capturada durante a apresentação do “Pique-nique”, durante o 9º Encontro Cultural de Milho Verde, no do Largo do Rosário, em Milho Verde/ MG, em julho 2008.

Quando fomos, eu, Marisa Riso e ele, Rafael Marques, em 2010, morar em Bruxelas, na Bélgica, havia muitas expectativas, minha imaginação se abriu e se coloriu com múltiplos lugares e formas. Na bagagem, carregávamos além dos nossos pertences, alguns figurinos, o nariz de palhaço/a e a vontade de encontrar, conhecer e de trocar.

Essa viagem se concretizou através da bolsa de mestrado *Erasmus Mundus*²¹³. Esse programa oferece a possibilidade de cursar os dois anos de mestrado em até três universidades parceiras de países distintos da Europa. Nesse caso, fui selecionada para seguir o primeiro ano de mestrado na Universidade Livre de Bruxelas (ULB), na Bélgica e o segundo ano, na Universidade Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, na França.

Diante dessa oportunidade, as minhas perspectivas com relação à prática tanto teatral quanto clownesca na universidade eram intensas, pois eu esperava experimentar e desenvolver uma pesquisa mais empírica e pragmática. Eu estava ainda contaminada pelas minhas vivências e como diz Maria Carolina Fenati (2015, p.88), ainda estava carregada de Brasil: “Se quem viaja imagina que surpresas o aguardam no destino, talvez não seja menos surpreendente que aquilo que continua impregnado no corpo continue a ser transportado na viagem.” Dessa forma, eu ainda continuava envolvida pelas experiências, sobretudo as clownescas e eu as carregava em minha bagagem.

Desde 2007, ano de criação da Cia da Bobagem e de meu encontro com o Rafael, meu parceiro nas palhaçarias e no dia a dia, as práticas em torno do nariz vermelho foram abundantes, desde numerosas oficinas até em apresentações nas ruas e praças belorizontinas. Nossos narizes palhacescos pegavam a fresca em quase todos os fins de semana, assim conseguíamos até uma verba para cobrir uma pequena parte de nossas despesas. Então, o fazer artístico em sua prática estava presente de forma contínua em meu percurso.

Porém, no território universitário belga o que se apresentou foi um programa voltado principalmente para a pesquisa teórica, com algumas intervenções pontuais de profissionais e professores que deram um enfoque para a experimentação. Em frete a esse cenário, do hábito e da sede de estar na rua, bem como da vontade de estar diante de um

²¹³ Os mestrados conjuntos Erasmus Mundus (MCEM) são programas de estudos internacionais integrados de prestígio, lecionados em conjunto por um consórcio internacional de instituições de ensino superior.

Os MCEM atribuem bolsas de estudo financiadas pela UE aos melhores estudantes selecionados anualmente.

Os estudos devem decorrer, no mínimo, em dois dos países do programa. Parte dos estudos pode também decorrer num país parceiro se uma instituição desse país estiver envolvida no programa. (COMISSÃO EUROPEIA).

Mais informações disponíveis em : <https://ec.europa.eu/programmes/erasmus-plus/opportunities/individuals/students/erasmus-mundus-joint-master-degrees_pt>.

público, fomos conversar com os artistas locais e ver a possibilidade de apresentar na rua. Em Bruxelas, a maioria das intervenções (que vão desde música ao vivo até estátuas vivas) acontecem próximo à *Grande Place*, praça principal da cidade e bastante turística. Ali passa uma variedade enorme de pessoas, de múltiplas nacionalidades.

Assim, partimos em busca de uma autorização, necessária para atuação artística nas ruas e praças belgas. É uma espécie de licença que determina os locais onde as performances podem acontecer, assim como permite a ação e permanência dos/das artistas caso haja uma fiscalização ou qualquer problema, assegurando os envolvidos, tanto os passantes quanto os/as artistas.

Com a autorização na mão, o nariz vermelho a postos, figurinos, maquiagem e objetos fomos ao encontro desses passantes internacionais da *Grande Place*. Tínhamos uma coreografia, alguns números, um chapéu e o discurso bilíngue francês-ínglês para receber as moedinhas estrangeiras. Começamos como fazíamos no Brasil, nos maquiando na frente do público. Zuleico, esse é o nome do palhaço do Rafael, tocou um pouco de trompete para ver se chamava um pouco de público. Dançamos, fizemos nossos números e passamos o chapéu. O que víamos eram alguns olhares curiosos, mas ninguém parava durante muito tempo. O resultado foi bem diferente do que estávamos acostumados, pois nas ruas e praças de Belo Horizonte ficávamos cerca de uma hora e conseguíamos juntar bastante gente em torno de nossas palhaçadas. Assim, com frio e com o desânimo nos vencendo voltamos para casa com algumas moedinhas e uma frustração no bolso, quero dizer no chapéu.

Dentro dessa pequena brecha, dessa vulnerabilidade, escrevia cartas para amigos queridos para, quem sabe, dividir um pouco as sensações, o peso... A saudade:

Aqui é assim:

gentileza atrás de gentileza...

coelhinhos, esquilos e raposas cruzam o caminho que me leva à

faculdade

m'estrado, me caminho, me ando nesses percursos verdes e frios.

Pois é, esse já se anuncia e repousa sobre os meus ombros despreparados,

pluie, chuva bem fininha, pra enganar e refrescar o que já estava gelado!

bem gelado!

Muita teoria e poucas práticas, muita vontade e pouco dinheiro.

na rua a competição é dura, continuo a me deparar com mais um bichinho, desta vez um cachorro, vê só, que usa óculos escuros e ganha muitas moedinhas dos estrangeiros e belgas passantes.

: O)

Ironia do destino, justo um cão me ganha!

Mas não é só disso que o fazer artístico se constrói, pois há muitos encontros, olhares, crianças, ai, criancinhas lindas e muita troca entre nós, entre narizes, entre pessoas....

Aqui também tem uma sorte de doces, bombons e chocolates, massas com mel e waffer açucarado e popular.

Um manekin-pis, um menininho que um dia apagou um incêndio com seu xixi, e salvou a cidade, é, acredite, o símbolo de Bruxelas.

E assim vou me adaptando e me passeando na cidade pra ter prazer simplesmente, pra ver, ouvir e ganhar.

Bom, não contei ainda da saudade, ai essa me pega de repente! O clima, as vozes, a família, os amigos, tão grande distância em tão rápido tempo!

Deixo aqui um abraço, muitos beijos e um pedacim de queijo com um suspiro de ... aiaiai saudade. (Diário de bordo)

Fotografia 37 - Cachorro de óculos



Fonte: Soares (2010)²¹⁴

²¹⁴ Fotografia capturada durante o inverno, na Grande Place, em Bruxelas, 08 dez. 2010.

Muitas foram as tentativas e como foi narrado, em meio ao frio, à procura de entender uma outra forma de se relacionar com o mundo, os artistas que já estavam naquele espaço, como estátuas vivas, músicos e até um cachorro que usava óculos escuros, garantiam suas moedas. Frente às muitas dificuldades, decidimos fazer uma pequena pausa desses encontros com os passantes mundiais para festejar e ir ao encontro de aniversários:

Me dei conta também que o palhaço é um caminho a seguir, às vezes um pouco difícil e tortuoso, mas imensamente prazeroso.

Falando em narizes vermelhos... O meu apontou uma direção tão boa, com cheirinho de jasmim, pois um dia resolvemos, eu e Zuleico (Rafa), ano versar o aniversário de uma menina daqui, filha de um brasileiro muito gentil e generoso. Então, lá fomos nós de mala, cuia e acordeão novo apresentar na festinha da Yara. Chegamos bem atentos e a tempo... O bastante para perceber que o espaço era bem reduzido e a vontade de brincar era muita.

Enfim, as meninas e alguns pais ficaram hipnotizados, coisa de outro mundo... E quando acabamos todos ficaram meio parados curtindo!

Muito divertido e bom!

Mas o melhor veio de sobremesa, tínhamos várias opções para retornar, ir andando, de ônibus, de bondinho.... decidimos por ir a pé, pois nossa casinha estava próxima e só tivemos que andar uns 4 ou 5 quarteirões.

E quando andávamos rindo e comentando, fomos parados na rua por uma moça que saía de sua loja....

Ela nos perguntou se fazíamos aniversários, se trabalhávamos com palhaço, e voilà :sim!

Fechamos uma apresentação e já recebemos adiantado, eita presente bem-vindo e na hora certa!

Assim fui chegando perto do meu destino... O palhaço.

E com que rapidez!

Aqui termino então a estória, história do aniversário, caminhada ao palhaço.

(Diário de bordo)

Como diz o ditado popular: “depois da tempestade vem a bonança”. O aniversário era de outra pessoa, mas nós é que recebemos o presente. Fomos aquecidos com cada olhar, cada sorriso e cada vontade de nos ver ali de palhaços. Nesse instante, posso fazer um

paralelo com a viagem da palavra, que em suas declinações guarda as curvas do seu sentido ligado as suas funções. Nesse percurso estávamos em estado de transformação, buscando se adaptar para continuar nessa viagem, mas, ao mesmo tempo, procurando trazer o que já estava inscrito em nossas vivências.

Um pouco depois desses encontros festivos, a neve deu o ar da graça, junto com ela um frio que não estava acostumada e ainda tivemos o azar do aquecedor quebrar.

Neve

hoje os primeiros floquinhos de neve começaram a cair... E eu?

Estava na rua quando essas bolinhas brancas se desprenderam do céu pra pousarem na minha cabeça.

Mas, segundo os belgas ainda não é neve de verdade, pois ela é fundida, logo que toca o solo vira água, meio neve-chuva!

O mais engraçado foi o sol que veio depois, ele tentou mas não aumentou a temperatura, nem deixou o grau maior que zero!

(Diário de bordo)

Assim, enclacrados ficamos. Além das baixas temperaturas, comecei a ter o que os europeus chamam de “mal do país”, uma SAUDADE infinita com letras maiúsculas de tão gigantesca. As temperaturas baixas não eram só da estação, pois minha alma estava mais encolhida e eu me debruçava em pequenas tristezas diárias. É um espaço de despertencimento, de não saber onde se colocar, de talvez se sentir como aquele camponês rústico que vai para a cidade grande. Um estado de fragilidade e vulnerabilidade que, por vezes, é procurado e explorado em cursos e oficinas de palhaço/a. Porém, quando essa sensação de “não-lugar”, de não se sentir completamente parte de um coletivo maior nos assola por completo, o riso se afasta e a leveza do universo clownesco também. Por outro lado, ao lembrar das pequenas confusões, dos enganos e situações embaraçosas e ao tomar uma certa distância disso, o sorriso aponta no rosto e as possibilidades de jogo se despertam. Assim, aos poucos, essa declinação foi diminuindo, pois os encontros foram aquecendo e aconchegando as saudades.

Na universidade, era época de provas e também de apresentar um resumo da pesquisa de mestrado, escolhendo assim um tema, um objetivo e uma metodologia. Até então sabia que a dissertação seria sobre palhaço/a, pois foi por causa dessa figura que cheguei na Europa. Havia apresentado, na candidatura para a bolsa *Erasmus Mundus*, um projeto sobre

palhaço/a e meio ambiente. A proposta era falar sobre a história, surgimento e função social do/da palhaço/a como um/uma mensageiro/a. Portanto, a ideia de poder encontrar os artistas que eu admiro e de poder falar sobre um assunto mais próximo do meu trabalho me conduziu em direção às mulheres, mais ainda as mulheres palhaças.

Dessa forma, por um lado possuía uma base apoiada nas experiências como palhaça, mas, por outro lado, seguia um pouco “desorientada”, pois o professor responsável pelos estudantes *Erasmus* não se mostrou muito disponível. Na verdade, na Europa, é bem comum deixar os alunos mais “autônomos” em sua pesquisa.

Diante dessa atmosfera, de certa forma desfavorável, decidi remar a meu proveito e começar a escrita por algo prazeroso: Gardi Hutter. Afinal, foi através dessa artista que eu encontrei inspiração para criar um dos meus primeiros números, o “Pique-nique”, mencionado e aprofundado anteriormente. Além dessa conexão, havia também a possibilidade de ver seu mais novo espetáculo e encontrá-la, já que Gardi Hutter é da Suíça. Essa palhaça desenvolve o papel de *augusta* e explora a palhaçaria nos palcos teatrais de uma maneira mais contemporânea.

A primeira vez que conheci o trabalho da Gardi foi através do vídeo do espetáculo “*Jeanne D’ArPpo*” (CAINERO, HUTTER, 2002). Assisti esse vídeo inúmeras vezes, pois na época era o dvd preferido da minha sobrinha (Victoria) e fortifiquei ainda mais a admiração que tenho pelo trabalho dessa palhaça. Esse espetáculo conta as aventuras de uma lavadeira-palhaça que se perde entre as roupas sujas, o sabão e seu tanque de lavar roupas por causa de um livro sobre fatos heroicos de “*Jeanne D’Arc*” que a estimula a transformar “sua lavanderia em um campo de batalha²¹⁵” (HUTTER, tradução nossa) e a partir desse conflito, surge uma sucessão de eventos cômicos.

Esse material se tornou uma das bases para o desenvolvimento dos estudos e da escrita durante o mestrado na Europa. Através da palhaça Jeanne interpretada por Gardi Hutter, comecei a estabelecer um diálogo com a palhaçaria feminina, território ainda inexplorado por mim e por outros artistas e estudiosos. O meu interesse principal era saber se havia ou não uma especificidade e mesmo uma linguagem próprias da mulher palhaça.

Nesse contexto, além dos meus passos debutantes nesse universo acadêmico e na exploração dessa proposta, havia uma dificuldade de encontrar materiais a respeito desse

²¹⁵ « *sa buanderie en un champ de bataille* » (HUTTER). Disponível em: < <http://www.gardihutter.com/> > . Acesso em: 4 dez. 2010.

assunto e de saber exatamente por onde começar. Então, nessa busca fui em direção ao encontro com a artista, com a palhaça e com a prática.

3.3.1.1.2 Narigadas

É com essa bagagem que fui ver e conhecer pessoalmente a palhaça Jeanne e conversar com a artista que a encarna. Mande um email quase despretensioso para a Gardi Hutter contando um pouco do meu interesse com relação ao seu trabalho e falando sobre a minha pesquisa no mestrado. No dia seguinte, Gardi me respondeu fazendo um convite para ver a estreia do espetáculo “A Costureira” (HUTTER; VOGEL, 2010) em Lausanne, na Suíça. A partir de então, faltava arrumar as malas, encontrar uma hospedagem, um voo e combinar de encontrar com a Gardi no teatro.

Diante desse convite, preparei as perguntas e lancei uma pesquisa para encontrar os meios de realizar essa conversa. Tudo fluiu bem: ganhei os ingressos, para mim e para o Rafael, conseguimos um hotel próximo ao teatro, onde recebi um desconto da metade da hospedagem, encontramos uma passagem mais barata até Genebra e o trem até Lausanne era bem acessível.

Então, do voo pegamos um trem e um transporte até o teatro, muita neve e bastante expectativa, pois afinal iria encontrar e conversar com a palhaça que inspirou um dos meus primeiros números. A Gardi nos recebeu de braços abertos, foi extremamente atenciosa e tentou responder as nossas questões.

Como atriz, essa artista seguiu uma formação na Academia de Artes Dramáticas, em Zurique. Nesse lugar, ela teve a oportunidade de encontrar grandes figuras famosas como, por exemplo, o palhaço Nani Colombaioni, oriundo de uma das mais antigas famílias italianas da tradição circense e clownesca. Depois, em colaboração com diferentes colegas e ao longo de suas criações artísticas, Gardi pôde conceber suas atuações cômicas para o teatro.

Com relação ao espetáculo, “A Costureira”, Gardi Hutter leva a palhaça Jeanne para uma nova aventura, a de uma costureira que se dedica aos seus pequenos afazeres. Em meio as suas linhas, suas agulhas e seus alfinetes, Jeanne tenta “fiar os fios do destino” e, por acaso, acaba por costurar a vela do barco de sua última viagem.

Fotografia 38 - Ao lado da van de Gardi Hutter



Fonte: Silva (2011)²¹⁶

Fotografia 39 - Encontro com a Gardi Hutter no camarim



Fonte: Silva (2011)²¹⁷

²¹⁶ Fotografia capturada durante o encontro com Gardi Hutter, no Théâtre Vidy, em Lausanne, Suíça, 04 dez.2010.

²¹⁷ Ibid.

Depois de ver o espetáculo, dividimos um jantar e voltamos felizes de poder ir mais uma vez em direção ao palhaço. Na qualidade de encontro, esse material se tornou potente e enriquecedor para o desenvolvimento e a continuidade das pesquisas em torno da palhaçaria, especificamente a feminina.

Gardi Hutter, além de ser um marco em minha trajetória, representa uma grande referência no universo clownesco. Através da palhaça Jeanne, a artista atravessa diferentes criações em forma de espetáculo, explorando, na maioria das vezes, uma profissão: a lavadeira, a costureira, o ponto, etc. Assim, ao trazer o universo do palhaço para o teatro em diálogo com uma tradição de repertórios, a artista propõe um material criativo inovador e, ao mesmo tempo, clássico. Diante disso, voltava à Bruxelas aquecida e alimentada e como o impulso necessário para começar a escrita da dissertação do mestrado.

Entre parágrafos em português e palavras em francês e em meio às disciplinas e às provas da faculdade ainda pulsava a vontade de prática, de colocar o nariz e encontrar com o público. Estávamos ainda em pleno inverno, então ir para a rua era quase impossível. Nesse contexto, busquei uma oficina.

Havia, então, uma mensagem que eu recebi, por email, sobre uma oficina de palhaço dirigida por Tristan Letellier²¹⁸, um artista com formação tanto teatral quanto circense, cujo percurso é voltado à prática clownesca. A mensagem eletrônica informava as datas, os horários, o preço, o lugar e o contato para inscrições e informações. Em anexo havia os seguintes dizeres:

Um palhaço sem nariz vermelho, sem artificios, somente com você. Haverá atores, espectadores e um professor!
 Apresentação: Jogar com o seu corpo e com as emoções. Reencontrar sua autenticidade, sua sinceridade. Saber dar e receber diante de um público.
 Evolução : A relação, o medo e o amor. Augusto e Branco. Belo e idiota ao mesmo tempo! Conclusão : Ousar, arriscar sem ter medo de se trair. Descobrir seu talento e sua vulnerabilidade. Dividir nossas experiências. Trabalho sobre a presença, a escuta, o potencial de jogo, a aceitação de si e do outro, o senso de humor e do riso. Objetivos: Aumentar sua capacidade de ousar e se engajar numa ação. Aprender a estar disponível aos outros para o bem de todos e de tudo. Adquirir um novo olhar sobre si mesmo, sobre os outros e sobre o espetáculo. (informação de mensagem eletrônica, tradução nossa).²¹⁹

A proposta era exercitar o “jogo” do/da palhaço/a, ênfase, novamente, essa palavra, para abrir seu sentido, pois como já foi mencionado, o “*jeu*” em francês abrange

²¹⁸ Tristan Letellier é formado na Escola Internacional de Teatro Lassaad, em Bruxelas e no Centro de Artes do Circo de Toulouse : Le Lido. Desde 2002, trabalhou como artista, pedagogo e, desde 2005, ofereceu oficinas de palhaço em Bruxelas e no exterior.

²¹⁹ Informação obtida através de correio eletrônico, em janeiro de 2011, em Bruxelas, na Bélgica.

múltiplos significados que vão além do divertimento e incorpora as artes cênicas como atuação e interpretação em sua construção de sentido.

Com relação a essa ideia, estava disposta à brincar e aberta para conhecer novas abordagens. De fato, ainda não havia experimentado nenhuma oficina de palhaço/a sem a utilização do nariz vermelho. No trabalho proposto por Tristan Lellier não havia exploração dessa pequena máscara. De tal forma que me senti, em alguns momentos, um pouco “desprotegida”, pois nos exercícios, principalmente diante do público, não havia nada senão nossos corpos e nossa disposição para jogar. O nariz vermelho, de certa forma, se apresentava, naquele momento como uma máscara e era como uma ferramenta de trabalho dentro das minhas práticas clownescas e, sem ela, o estranhamento e a instabilidade pareciam maiores.

Porém, no decorrer da oficina proposta por Tristan, na Bélgica, a sensação de fragilidade foi aos poucos se transformando em novas possibilidades de jogo. Ao final, foi realizado um encontro com o público e, nesse momento, havia a descoberta de uma abordagem ao/à palhaço/a diferente daquela que eu conhecia. “Pois, não é porque que colocamos um nariz vermelho que somos palhaços e não é porque que não colocamos que não somos...”²²⁰ (BONANGE; SYLVANDER, 2012, p.19, tradução nossa).

Dessa forma, mais uma vez, a noção sobre o que é ser palhaço/a ganhou novas leituras e uma abertura com relação a minha construção de sentidos. Nesse lugar, pude abrir espaço para outras abordagens e formas de descobrir e explorar o universo da palhaçaria sem necessariamente estar ligada ao uso do nariz vermelho.

Com o objetivo de continuar em busca de novas possibilidades e de aprofundar a pesquisa empírica alguns/algumas participantes fizeram a proposta de realização de outros encontros para o desenvolvimento dos jogos clownescos conduzidos por Tristan. Todavia, esses encontros não ocorreram devido à indisponibilidade do artista. Diante dessa inviabilidade surgiu a ideia de propor, enquanto pedagoga, uma oficina de palhaçaria

²²⁰ « Car, ce n'est pas parce que qu'on met un nez rouge sur son nez qu'on est clown, et ce n'est pas parce qu'on n'en met pas qu'on ne l'est pas... » (BONANGE; SYLVANDER, 2012, p.19).

3.3.2 Criação da oficina, em busca de uma pedagogia própria

A elaboração de exercícios, a escolha de atividades e da utilização do nariz de palhaço/a como ferramenta de exploração clownesca fazem parte do desafio de criar uma pedagogia própria. Essa proposta também representa um marco importante tanto na minha trajetória artística quanto na da Cia da Bobagem. Ao conceber uma oficina ou curso, há uma transformação dos conhecimentos e uma mudança na maneira de se relacionar com as experiências, sobretudo as práticas. Assim, passo do papel de aprendiz para ser aquela que apresenta, proporciona e organiza.

Nesse sentido, aqui também há a criação de uma mitologia pessoal, com os seus rituais e as suas metamorfoses. É muito interessante observar como um processo de descoberta do/da palhaço/a, especialmente sua iniciação, toma formas diferentes sob a pele de outras pessoas. Esse caminho se torna fascinante e laborioso, pois ele possibilita o compartilhamento da minha bagagem na busca de afetar e de despertar as potencialidades de outros artistas. Assim, teço em minha escritura, os laços e percalços dessa aventura criativa em torno da criação de um processo pedagógico próprio.

3.3.2.1 Sobre o como

No fim de julho, quando as temperaturas começam a esquentar um pouco mais, apesar que em Bruxelas, mesmo no verão chove, fica frio, o céu de vez em quando fica cinza.... Mas o sol se vai mais tarde, às 21h ainda temos a presença da luz solar, o que no inverno acontece bem mais cedo, às 16h - 17h já é noite. Assim, nessa época luminosa as pessoas sorriem mais, se olham mais e a impressão que se tem é que estão mais felizes.

Aproveitamos, então, justamente esses dias ensolarados para propor uma oficina, quero dizer, *stage clown*, de três dias, para começar, para experimentar, até porque não tínhamos nada a perder. Oficina de artes cênicas em Bruxelas chama-se *stage* (estágio). A ideia surgiu em um jantar na casa da Françoise Thirionet.... Mal sabíamos que dessa conversa em torno de um frango assado com cuscuz surgiria uma bela parceria e ganharíamos uma grande amiga. Nos conhecemos durante a oficina, quero dizer *stage clown*, ministrada por Tristan Letellier, já explorada acima, e queríamos continuar com a prática, encontrando outros palhaços/as. Françoise “é atriz e facilitadora de formação, ela participou do nascimento da companhia Brocoli desde 1979. Atualmente, ela faz parte da gestão administrativa do Brocoli

Théâtre²²¹” (BROCOLI THÉÂTRE, tradução nossa), que é uma ASBL (Association sans but lucratif/ Associação sem fim lucrativo).

À medida que íamos jantando, conversávamos sobre nossas experiências e trocas. Assim sendo, tínhamos, depois da sobremesa (crème brûlée), a possibilidade de lugar, seria o Brocoli Théâtre; a data, seria o último fim de semana de julho, pois eu estava trabalhando em uma colônia de férias; o valor, 50 euros; a forma de pagamento, depósito em conta e a Françoise nos ajudaria com a divulgação.

Onze inscritos/as! Dez mulheres e um homem.

Mal sabíamos que esse seria o primeiro de praticamente quinze oficinas que daríamos em Bruxelas, entre os anos de 2011 e 2015. E para a nossa surpresa, na maioria das vezes a participação feminina era em peso, pois somente em quatro cursos houve um ou dois homens inscritos.

A partir disso, era sentar e planejar. Quais exercícios? O que podíamos trazer de brasilidades para esses onze? Ficamos horas pensando e anotando. Então, nos perguntamos o que gostaríamos de fazer e nos colocamos no lugar do/da aprendiz. Mas, tudo se transforma no encontro com o outro, a começar pela língua, pois havia pouco tempo que estávamos embebidos na francofonia em terras belgas. Eu tinha um pouco mais de experiência com esse idioma, pois me formei em Letras Francês/Português e no Brasil, fui tradutora de francófonos em festivais e encontros de artes cênicas. Porém, o Rafael havia estudado por durante apenas um ano e não possuía muita experiência como falante de francês.

Diante disso, em diversos momentos em que o Rafael se colocava ou fazia um comentário de retorno com relação a um exercício e/ou cena os/as participantes prestavam atenção no que ele falava, mas logo em seguida me olhavam curiosos/as e um pouco perplexos/as esperando uma “tradução” do que se dizia. Em outros momentos também contávamos com nossas habilidades artísticas, sensoriais e intuitivas para nos ajudar na comunicação.

Esse diálogo muitas vezes passou por brechas, silêncios e pausas. De um lado havia uma vontade enorme de dividir as experiências e bagagens artísticas e de outro lado, um grande desejo de entender e seguir as propostas. E mesmo com esse esforço mútuo, alguns comandos, ações e retornos ficaram um pouco confusos. Havia também uma necessidade de

²²¹ « Comédienne et animatrice de formation, Françoise a participé à la naissance de la compagnie du Brocoli dès 1979. Aujourd’hui, elle se consacre à la gestion administrative du Brocoli Théâtre » (BROCOLI THEATRE). Disponível em: <<http://brocolitheatre.wixsite.com/brocoli>>.

entender antes de realizar e não de “aprender fazendo”, essa foi uma das dificuldades no início das práticas que logo se dissipou diante dos exercícios e proposições.

O curso aconteceu, na maioria das vezes, em três dias: sexta-feira de 19h às 22h, sábado e domingo de 10h às 18h, com um pequeno encontro com o público no último dia. E, nas férias de agosto de 2013, oferecemos uma oficina mais prolongada com sete dias de duração e também com uma pequena mostra de números de finalização.

Nesse sentido, me concentro, especialmente, nas atividades praticadas na primeira proposta de oficina, pois elas se mantiveram, em sua maioria, como elementos importantes na construção de uma pedagogia própria da Cia da Bobagem, como também estão presentes, de diferentes formas, na grande parte das vezes que a realizamos.

No primeiro dia, sexta-feira, com três horas de duração

Bastante expectativa.... tanto nossa, quanto dos/das aprendizes.

Chegamos cedo, preparamos o lugar. Françoise havia feito chá, café e também trouxe uns biscoitinhos e chocolate. Cada um/uma que chegava nos cumprimentava com um olhar curioso e a maioria soltou o comentário: mas eles não são muito jovens?

Na medida em que construímos pontes e realizamos as oficinas, essa incerteza, tanto dos/das participantes quanto nossa, se dissipou e logo conseguimos construir uma rede de pessoas interessadas em aprofundar suas práticas clownescas.

Para começar, como em grande parte das oficinas, fizemos uma roda, onde cada um se apresentou e falou o que esperava desse pequeno curso. O que havíamos previsto para durar no máximo meia hora, durou cerca de quase uma hora e meia. Então, tínhamos mais uma hora e meia para trabalhar nesse dia. Logo pensei: “Será que vai dar tempo?”

Por falar nisso, o tempo corre e eu tento agarrá-lo.

(Diário de bordo)

Diante disso, nos cursos que se seguiram, optamos por modificar essa apresentação propondo uma roda de conversa mais leve e mais ágil. Então, ao invés de sentarmos e discutirmos sobre as expectativas, fizemos essa troca em pé e cada participante expressou o que esperava da oficina.

Há uma dificuldade de trazer as oficinas à tona, pois a distância que tenho hoje do que foi realizado no momento das práticas se estende e se alonga, me deixando um tanto longe das lembranças. Tenho anotado os exercícios e ideias, mas a memória se transforma e, por vezes, faz alguns detalhes escaparem ou simplesmente desaparece com algo. O que ficam são sensações, olhares, os afetos e o prazer envolvido. Mesmo assim, a mente traz imagens e refresca as recordações.

Portanto, me recordo das nossas pretensões com relação aos exercícios de preparação corporal, pois elaboramos uma série de propostas com corda, bolas e jogos sem imaginar que talvez o público que encontraríamos apresentaria uma disposição diferente. Da mesma forma que os/as participantes esperavam dois ministrantes mais maduros, nós pensamos em aprendizes mais jovens.

Nesse caso, adaptamos os exercícios para deixá-los mais leves, uma vez que a maioria dos/das participantes apresentava uma condição física um pouco mais limitada por causa da idade. Dessa forma, trabalhamos mais as articulações, os alongamentos, algumas posturas da ioga e dinâmicas de respiração.

Com relação à primeira proposta de oficina, encurtamos um pouco os exercícios de preparação corporal devido ao pouco tempo que tínhamos, então fizemos uma roda em pé passando pelos pés, joelhos, quadril, tronco, pescoço, ombros e cabeça, esticando, alongando, acordando e praticando o que chamamos de aquecimento. Essa preparação é com intuito de deixar o corpo disposto e uma forma de começar um diálogo. Assim, sempre iniciamos as práticas corporais com um aquecimento.

Da mesma forma que Sue Morrison acredita na construção de uma metodologia própria, alimentada pelo diálogo entre as experiências vividas e as propostas, nós, enquanto pedagogos e responsáveis em aplicar os exercícios, também consideramos a bagagem artística e as vivências como um importante elemento de composição tanto da oficina quanto de nossas práticas clownescas. Então, nessa combinação de elementos, de atividades e de experiências, cada releitura das atividades realizadas ganha nossos toques pessoais e são transformados de acordo com o que acreditamos afetar o outro e potencializar o trabalho, bem como as explorações.

As atividades são, geralmente, divididas em três partes principais: aquecimento e preparação corporal com alguns jogos de coesão, exercícios sem nariz, vivência e exercícios com nariz. Com relação a essas práticas, misturamos diversas referências baseadas em nossas experiências artísticas. Nesse contexto, cada proposta é adaptada por nossos olhares e passa por uma transformação em favor do jogo cômico do/da palhaço/a ou apenas porque, no momento, sentimos a necessidade de mudar e adequar de acordo com o contexto.

Por exemplo, aproveitamos o momento em roda para praticar o olhar em direção ao outro, já que o/a palhaço/a se comunica frequentemente com os espectadores através dessa conexão que é estabelecida como uma forma de conversa. Uma dinâmica que foi trabalhada diversas vezes é a do sorrir por 60 segundos, um minuto do maior sorriso. Vivenciamos essa

atividade durante a oficina de Jango Edwards²²², durante o festival “Anjos do Picadeiro 7²²³” e a moldamos para se encaixar dentro da nossa proposta.

Durante a oficina, em alguns exercícios iniciais que trabalham a conexão, a escuta, a coordenação motora, utilizamos como base os jogos que vivenciamos através da rotina de aquecimento proposta por Mariana Muniz²²⁴ nos treinamentos do Match de Improvisação²²⁵.

Como o exercício da

“Bala Argentina: Faz-se uma roda. Uma bala de energia passa pelos participantes, com um gesto e um som. São vários movimentos e sons que determinam comandos diferentes, [mantivemos alguns, alteramos e inventamos outros] sendo eles:

- Iááá: significa que a bala segue na direção em que está. O gesto é um movimento de onda com o braço e o som é “Iááá”.
- Rondon: [nesse caso substituímos por boing] significa que a bala deve inverter de lado, ou seja, deve voltar e seguir para o lado oposto. O gesto é um movimento de “sim”, com os braços flexionados em direção ao quadril e o som é a palavra [“boing”]
- Aiiii: significa que a bala segue na direção em que está pulando a pessoa seguinte a que deu esse comando. O gesto é fazer um binóculo com as mãos no rosto e o som é “Aííí”.
- Iaiá: tem a mesma função do anterior, mas inverte o sentido da roda. O movimento dos braços é igual ao do “Rondon”[no caso

²²² Jango Edwards é um comediante americano que atua frequentemente na Europa.

Durante mais de 30 anos Jango tem criado novos shows comediante que vem girando por toda a Europa e o mundo com mais de 200 apresentações por ano. Os melhores esquetes desses shows com o tempo vão encontrando seu lugar nos clássicos, oferecendo ao público e aos teatros uma oportunidade pouco comum de ver uma exibição das melhores peças de Jango, com as quais ele tem conseguido sua fama. (REVISTA ANJOS DO PICADEIRO 7: ENCONTRO INTERNACIONAL DE PALHAÇOS, 2008, p.98)

²²³ O Anjos do Picadeiro é um encontro internacional de palhaços proposto e realizado desde 1996 pelo Grupo Teatro de Anônimo no Rio de Janeiro.

O encontro nasceu da necessidade de aprofundar a investigação sobre a arte de fazer rir, em especial a arte do palhaço, e de criar uma rede de intercâmbio e troca entre os sujeitos protagonistas do fazer circense, independente de escola ou tradição, transformando-se, ao longo dos anos, em um espaço de intercâmbio, reciclagem e qualificação profissional. (ARTIGOS. Acesso em: 20 julho 2018)

²²⁴ Atriz e diretora teatral. Doutora em História, Teoria e Prática do Teatro (Universidad de Alcalá). Professora da Graduação em Teatro e Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.

²²⁵ O Match, que é um dos formatos de espetáculos de improvisação mais realizados pelos praticantes da Impro pelo mundo, incluindo o Brasil [...]. O espetáculo, em uma mistura entre teatro e esporte, consiste em um jogo em que dois times competem entre si através da realização de cenas improvisadas a partir de títulos dados pelo público. A plateia também determina o resultado do jogo, votando nos times e definindo o placar. Há um trio de arbitragem e 16 faltas que regulamentam o bom funcionamento das improvisações, sendo um referencial de qualidade indispensável para os improvisadores e para o público. (MAIA; MUNIZ, 2017, p.59)

“boing”], e junto com esse movimento deve-se levantar um dos joelhos, o som é a palavra Iaiá. (MUNIZ, 2015, p.227)

Com relação à “bala argentina”, ainda acrescentamos os seguintes movimentos:

- Iuguen: significa que a bala pode atravessar o círculo, por exemplo, se o jogador quiser mandar a bala para alguém que está na sua frente do outro lado da roda. O gesto é um movimento com os dois braços esticados em direção à pessoa que recebe a bala.

Ao mesmo tempo que recorremos à nossa bagagem artística, buscamos experiências culturais em geral, como dinâmica do “Ratata”, um jogo cantado com gestos que aprendemos como uma brincadeira.

A canção é assim:

Ratata, ratata, guli guli guli, ratata,

Ratata, ratata, guli guli guli, ratata,

Auêe, auêe, guli guli guli guli, ratata,

Auêe, auêe, guli guli guli guli, ratata,

Os gestos são: no momento que cantar “Ratata” bater as mãos nos joelhos, quando cantar “guli guli” fazer o movimento de juntar os dedos das mãos com um braço acima da cabeça e outro abaixo do queixo e ao cantar “auêe” balançar os braços para cima.

Também nos servimos da brincadeira do “mestre mandou” e quando uma pessoa errava, a colocávamos para olhar os outros e fazer algo diferente ou impressionante. Por detrás da brincadeira, há vários elementos trabalhados: o olhar, a exposição, o fracasso, o ridículo, o estar presente, o prazer em jogar, etc. Assim, intercalamos os momentos de aquecimento com jogos cantados e brincadeiras, pois o/a palhaço/a também é diversão.

Dessa forma, fomos aos poucos nos entendendo, através de um diálogo mais corporal e percebendo que os/as participantes começaram a se entregar um pouco mais aos jogos. Como se cada exercício fosse uma camada, uma parte de um grande conjunto que era a oficina, pois afinal de contas estávamos apenas no primeiro dia.

Nessa progressão, como tínhamos pouco tempo, saltamos os exercícios sem nariz, então fomos direto para a vivência e exercícios com nariz para dar um gostinho, pois ainda tínhamos o dia de sábado e domingo para experimentar os outros jogos. Antes de começar os exercícios com nariz, procuramos criar um ambiente propício para as experimentações e jogos clownescos através do que chamamos de vivência. Para nós, a vivência significa abrir um espaço para o/a palhaço/a, para se permitir experimentar, preparar e significar o momento de

colocar o nariz vermelho. Nesse caso, misturamos várias referências e acabamos criando a nossa própria maneira de passar por essa etapa.

Nas primeiras oficinas, quero dizer *stage clown*, conduzimos um relaxamento e exploramos o imaginário dos/das participantes através de imagens como uma flor que se abre no peito e um colibri que aparece para dar um grande e longo beijo. Para não me perder com relação ao francês, escrevi um pequeno roteiro. Tudo isso, com os/as participantes sempre de olhos fechados, deitados no chão.

Fotografia 40 - Vivência para colocar o nariz



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2011)²²⁶

Em seguida, todos e todas eram guiados/as para se sentar e colocar o nariz de palhaço/a, ainda de olhos fechados e aos poucos. E, então, como num despertar, abrir os olhos como se fosse a primeira vez, descobrir o mundo em volta e, gradativamente, interagir com os outros.

²²⁶ Fotografia capturada durante a oficina « *Et le clown, qui est-il?* », na ASBL Brocoli Théâtre, em Bruxelas, jul. 2011.

Fotografia 41 - Vivência: abrir os olhos



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2011)²²⁷

Fotografia 42 - Vivência: descobrir o mundo



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2011)²²⁸

Nesse primeiro momento, houve pequenas hesitações, um/uma ou outro/outra aprendiz fazia uma breve pausa, demonstrando uma certa interrogação. Essa dúvida era logo dissolvida quando explicávamos um pouco mais ou simplesmente o/a participante por si só percebia o que estava a sua volta e realizava o exercício. Assim, deixamos um tempo livre para observar as descobertas e permitir os encontros com objetos, com o outro e com o espaço em geral. Enquanto os/as participantes interagem, colocamos em um canto da sala peças de roupas, chapéus e acessórios para a próxima etapa.

²²⁷ Fotografia capturada durante a oficina « *Et le clown, qui est-il?* », na ASBL Brocoli Théâtre, em Bruxelas, jul. 2011.

²²⁸ Ibid.

Fotografia 43 - Vivência: interagir



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2011)²²⁹

Então, quando percebemos que os/as participantes estavam mais à vontade e um pouco mais livres, lançamos um jogo com regras simples: que todos fizessem uma fila e um/uma de cada vez escolhesse um objeto ou uma peça de roupa. Cada vez que uma pessoa pegava uma peça, os outros reagiam e cada um que vinha vestido mostrava e sentia como aquilo o/a afetava. Tudo isso surgiu durante o jogo, com apenas dois comandos já surgiram várias situações.

Delimitamos em três peças no total, para no final fazer uma espécie de desfile, no qual cada um/uma expressava sua relação com o que havia escolhido e com o outro. E já que a proposta era se mostrar para o outro, assim que todos passaram, fizemos o exercício da foto, primeiro em duplas, depois em dois grupos e em seguida todos juntos. Essa atividade, também baseada nos treinamentos do Match de Improvisação, é realizada da seguinte maneira:

Os/as participantes ficam de costas para o público, uma pessoa sugere um título para a foto, assim que os/as participantes ouvem a proposta de título eles/elas se viram para o público e um/uma de cada vez compõe a foto. No momento em que falamos a palavra “foto”, o/as participantes, ainda imóveis, somente olham para o público e quando fazemos a onomatopeia do barulho de uma câmera “tchiz”, os/as participantes voltam a posição normal.

²²⁹ Fotografia capturada durante a oficina « *Et le clown, qui est-il?* », na ASBL Brocoli Théâtre, em Bruxelas, jul. 2011.

Fotografia 44 - Jogo: vestir roupas



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2011)²³⁰

Fotografia 45 - Fila para escolher as peças de roupa



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2011)²³¹

²³⁰ Fotografia capturada durante a oficina « *Et le clown, qui est-il?* », na ASBL Brocoli Théâtre, em Bruxelas, jul. 2011.

²³¹ Ibid.

Fotografia 46 - Exercício da foto, todos de costas



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2013)²³²

Fotografia 47 - Exercício foto, posição final



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2013)²³³

Todos os dias de oficina foram finalizados com a partilha, que é um momento de dividir, escutar e falar. Como as outras atividades realizadas, a partilha também faz parte da nossa bagagem artística. Essa prática foi proposta por Esio Magalhães e Tiche Viana, do grupo Barracão de Teatro²³⁴.

Além da partilha, Esio Magalhães apresentou, através do retiro “palhaço em estado de sítio”, realizado em 2008, uma série de ferramentas e processos que nos auxiliaram a compreender um pouco mais a pedagogia clownesca através de exercícios que consideram o

²³² Fotografia capturada durante a oficina « *Et le clown, qui est-il?* », na ASBL Brocoli Théâtre, em Bruxelas, out. 2013.

²³³ Ibid.

²³⁴ O Barracão Teatro é um espaço de investigação, criação e apresentação cênica, formado em 1998, por Esio Magalhães e Tiche Vianna. “[...] espaço de investigação e criação teatral, que tem por base o trabalho da máscara no diálogo entre tradição e atualidade, estuda, pesquisa e cria espetáculos buscando caminhos que possibilitem a artistas da cena a autoria de seus processos e resultados artísticos.” (ROSA, 2017, p.6).

nariz vermelho como uma pequena máscara. Essa relação é potencializada devido à grande exploração por esse artista do trabalho e das técnicas da máscara. Essa imersão na palhaçaria veio complementar as descobertas desenvolvidas durante a oficina da Sue Morrison e trouxe jogos e elementos que colaboram com a estruturação dos exercícios, com a composição das atitudes e comportamentos, também com a criação de números e espetáculos da Cia da Bobagem.

Na qualidade de retiro, esse curso permitiu a exploração do jogo da máscara e o aprofundamento das características cômicas e clownescas de cada participante. Dessa forma, várias propostas enfatizaram o desenvolvimento do nariz vermelho como foco, da triangulação, das expressões corporais, do corpo cômico em seus desequilíbrios e o jogo de status. Cada atividade foi realizada de acordo com o trabalho feito dentro do grupo Barracão Teatro e são explorados e analisados através da pesquisa de doutorado da Tiche Viana.

Aqui, nesta narrativa, darei enfoque para os jogos e exercícios que compõem uma pedagogia que foi concebida e elaborada por mim e pelo Rafael, através da Cia da Bobagem e de nossas investigações em torno da palhaçaria. Retomo, então, a proposta da partilha apropriada pela Cia da Bobagem e transformada de acordo com nossas propostas.

Ao final [de cada dia], fazemos o que nominamos *partilha*, um exercício que Esio nos trouxe depois de uma experiência que teve com práticas indígenas. Nossa partilha consiste na afirmação da palavra e de quem a pronuncia, ela acontece da seguinte maneira: como nas tribos, escolhemos um objeto que pra nós tenha um significado importante e em roda (de pé ou sentadas e sentados), o objeto será passado de mão em mão e por meio através dele, a palavra de cada um. Cada pessoa tem a sua vez de falar. O tema da fala é qualquer coisa relacionada ao trabalho de criação. Ao receber o objeto você diz seu nome, em seguida diz o que deseja dizer, reafirma seu nome e passa o objeto. Quando as pessoas concordam com o que está sendo dito, pronunciam, na hora que escutam: Ho! Assim sabemos quantas e quantos de nós partilham do mesmo pensamento. (ROSA, 2017, p. 166).

Para conduzir essa prática utilizamos a seguinte explicação:

A partilha é algo que aprendemos com os índios Boróró. Que sentam em roda, dentro de uma oca e fumam um cachimbo. É um momento que eles usam para falar das coisas do dia, sobre o que foi bom, o que foi ruim. Assim, um de cada vez pega o cachimbo, se apresenta dizendo “Eu me chamo” E começa a falar sobre suas impressões. Enquanto essa pessoa está falando, se alguém da roda concorda com o que foi falado, diz a palavra “ho”. A pessoa termina sua fala dizendo “Eu me chamo ... E eu falei” e passa o cachimbo para o próximo e assim sucessivamente até que todos tenham falado.

(Diário de bordo)

Essa finalização nos auxiliava nos oferecendo um respaldo com relação aos/as participantes e ao próximo dia.

A partilha é uma prática de escuta, além da afirmação, pois não somente escutamos o que diz e como pensa o coletivo, mas escutamos a nós mesmos enquanto falamos e organizamos nosso pensamento sobre o que nos aconteceu no decorrer do dia, do processo, da semana, enfim...(ROSA, 2017, p.167).

Junto à essa escuta individual e coletiva, a partilha favorece as trocas e a possibilidade de revisitar as experiências vividas. De certa forma, essa dinâmica se transforma em um pequeno ritual diário e também se configura como parte do processo de descoberta e de aprendizado do/da palhaço/a, pois ela amplia a percepção individual e do grupo, bem como possibilita a transformação e a aquisição das experiências e dos conhecimentos.

Para nos despedir e encerrar o dia, fizemos o “ale hop”, expressão utilizada normalmente no circo para começar e encerrar um espetáculo. Além disso,

Ale Hop é uma expressão usada pelos artistas circenses que indica o tempo para o início de um número. Ao invés de falar Um... Dois... Três... e ...Já, eles dizem “Ale Hop”. Geralmente em um número acrobático, o portô (pessoa que tem mais força) fala ALE, e o volante (pessoa que é levantada) fala HOP. Essa tática é importante para saber o tempo da contagem e para que as duas pessoas façam o movimento juntas. (A ARTE DO PICADEIRO)²³⁵.

Essa foi uma maneira que encontramos para nos despedir e dar impulso para o dia seguinte. É um momento no qual podemos nos olhar e levar essa conexão conosco, além de fazer uma pequena homenagem ao universo do circo. Assim, em Bruxelas, em 2011, esse dia de oficina tinha, então, acabado para os/as participantes, mas ainda não para nós, pois apesar de estar bastante cansados, ainda discutimos um pouco sobre o dia seguinte.

Segundo dia, sábado, com quase oito horas de duração.

A impressão que eu tinha era de estar carregando um pedaço de cada um, pois a medida que íamos para o local da oficina, lembrava de algo que ocorreu no dia anterior e que havia me afetado. Havia também o receio: será que todos estarão lá novamente?

Sim, todos chegaram com suas expectativas e dispostos a começar o dia. Espreguiçamos, acordamos, nos olhamos, alongamos e esticamos o maior sorriso por 60

²³⁵ Disponível em:< <http://artedopicadeiro.blogspot.com/>>.

segundos. Então, nessa preparação pensamos no nariz de palhaço/a como uma pequena máscara que possui tanto sentido quanto influência no trabalho do seu portador, já que através do nariz o/a palhaço/a pode indicar, mostrar, desenvolver uma linguagem própria mudando de posição e de postura no espaço a partir desse ponto de referência.

É por isso que tal como uma bússola, o nariz vermelho pode definir e mesmo guiar as linhas de direção do espaço cênico. De maneira que a máscara indica, focaliza e fortifica os deslocamentos, as situações e os objetos. Diante disso, procuramos então trabalhar a expressão corporal com exercícios e técnicas que exploram e auxiliam o desenvolvimento desse foco através da máscara. Como o “hipnotismo colombiano” de Augusto Boal (2004, p.91):

Um ator põe a mão a poucos centímetros do rosto do outro; este, como hipnotizado, deve manter o rosto sempre à mesma distância da mão do hipnotizador, os dedos e os cabelos, o queixo e o pulso. O líder inicia uma série de movimentos com as mãos, retos e circulares, para cima e para baixo, para os lados, fazendo com que o companheiro execute com o corpo todas as estruturas musculares possíveis, a fim de se equilibrar e manter a mesma distância entre o rosto e a mão. A mão hipnotizadora pode mudar, para fazer, por exemplo, com que o ator hipnotizado seja forçado a passar por entre as pernas do hipnotizador. As mãos do hipnotizador não devem jamais fazer movimentos muito rápidos, que não possam ser seguidos. O hipnotizador deve ajudar seu parceiro a assumir todas as posições ridículas, grotescas, não usuais: são precisamente estas que ajudam o ator a ativar estruturas musculares pouco usadas e melhor sentir as mais usuais. O ator vai utilizar certos músculos esquecidos do seu corpo. Depois de uns minutos, trocam-se o hipnotizador e o hipnotizado.

Esse exercício, além de explorar a percepção espacial, ele trabalha a escuta entre o hipnotizador e o hipnotizado, bem como diferentes posições e partes do corpo e ativa a consciência corporal. Ao mesmo tempo, essa é uma atividade que coloca o nariz como condutor do movimento e ajuda na definição de um ponto central, de um foco, a partir dessa parte do corpo.

Fotografia 48 - “Hipnotismo colombiano”



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2013)²³⁶

Fotografia 49 - “Hipnotismo colombiano”



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2013)²³⁷

Enquanto aquecimento, o “hipnotismo colombiano” favorece a preparação corporal, constrói uma conexão entre os/as participantes e os/as convida a adentrar no universo proposto por nós. Nesse contexto, procuramos intercalar, durante essa etapa de aquecimento e de preparação do corpo e dos humores, entre propostas de um despertar mais corporal com propostas de um desadormecer das partes mais sensoriais, intuitivas e lúdicas. Assim, as brincadeiras, as canções e os jogos utilizados possuem lugar nesses espaços propícios para abrir as percepções e a escuta.

²³⁶ Fotografia capturada durante a oficina « *Et le clown, qui est-il?* », na ASBL C.T.L La Barricade, em Bruxelas, ago. 2013.

²³⁷ Ibid.

Como no exercício “o cego e o condutor”: em duplas um fecha os olhos e o outro o conduz em uma exploração dos outros sentidos. O que faz o papel do cego deve evitar de falar e o condutor deve cuidar do seu parceiro para que essa experiência seja proveitosa para todos. Depois de um certo tempo as duplas trocam de papel, o condutor passa a ser o cego e vice-versa.

Da mesma forma que Sue Morrison e outros pedagogos procuram explorar esse momento de aquecer o corpo e despertar os sentidos, nós também buscamos essa preparação e esses estímulos corporais e sensoriais. Nesse sentido, com a percepção e os sentidos ativados, os/as participantes são levados a adentrar, novamente, no universo do nariz vermelho. Então, o espaço se abre mais uma vez para o colibri dar um beijo no coração e para a vivência de colocar essa bola vermelha no rosto. “Narizes a postos”! Esse é o momento para olhar e ver, para observar e sentir, para deixar o/a palhaço/a livre e escapar em direção ao mundo de outras formas.

Fotografia 50 - Exercício “o cego e o condutor”



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2011)²³⁸

Fotografia 51 - Sensibilização e confiança



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2011)²³⁹

²³⁸ Fotografia capturada durante a oficina « *Et le clown, qui est-il?* », na ASBL Brocoli Théâtre, em Bruxelas, jul. 2011.

²³⁹ Ibid.

Depois de um tempo livre, a proposta foi formar duplas e experienciar os papéis de “irmão maior” e de “irmão menor” através do seguinte exercício: uma pessoa da dupla será o irmão maior, ou seja, o/a mais velho/a. Ele/ela se comportará como tal, dentro daquilo que cada um/uma interpreta e entende o que significa ser maior. O outro, claro, será o mais novo, ele/ela admira seu irmão/ã e agirá como o mais novo de acordo com sua interpretação e entendimento. Para começar essa atividade, o/a irmão/ã menor irá receber uma massagem do/da irmão/ã maior. Enquanto o/a mais velho/a massageia o/a mais novo/a, vamos construindo juntos essas duas imagens e esses dois estados através de pequenos comandos que relembram a posição de cada um/uma: o/a maior que, normalmente, cuida do outro e o/a menor que, geralmente segue o/a outro/a e o/a respeita. Assim, as duplas seguem livres para interagir, primeiramente, com o/a seu/sua parceiro/a e, em seguida, com o restante do grupo. Em seguida, as duplas trocam de papel e o mesmo percurso é feito com massagem, relação em dupla e depois com o grupo.

Fotografia 52 - Exercício irmão maior e irmão menor: massagem



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2011)²⁴⁰

²⁴⁰ Fotografia capturada durante a oficina « *Et le clown, qui est-il?* », na ASBL Brocoli Théâtre, em Bruxelas, jul. 2011.

Fotografia 53 - Irmão maior e irmão menor: duplas



Fotografia 54 - Irmão maior e irmão menor: em grupo



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2011)²⁴¹

Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2011)²⁴²

Apontados os narizes, esses/as palhaços/as vão em direção da inocência, mas também vão com uma certa maldade de olhar o mundo através das relações fraternas do/da mais velho/a e do/da mais novo/a. Brincadeiras, provocações, disputas e tudo o que envolve ser maior ou menor dentro dessa conexão afetiva. Essa proposição explora o status e a distinção, ela acaba por ativar o jogo em dupla, nos remeter ao duo clássico do branco e do augusto, assim como por revelar as possibilidades de organizar e de trazer o caos, tudo sob a ótica do/da palhaço/a.

Diante de tantos jogos, o dia pede uma pausa para nutrir o corpo e prepará-lo para a segunda parte do *stage clown*. Então é hora de almoçar!

Após esse intervalo, a volta para a oficina é quase como um recomeço, pois os corpos e as mentes se repousaram. Nesse sentido, precisamos retomar a parte de preparação, com jogos de aquecimento e coesão, mas de uma maneira mais curta e rápida: espreguiçamos e passamos por algumas partes do corpo; passamos pela “bala argentina” e fizemos o jogo do sanduíche. Esse exercício é com o grupo e trabalha com a construção de imagens: um/uma dos/das participantes se posiciona no espaço dizendo o que ele/ela está representando, como por exemplo “eu sou um cachorro”. Assim, os/as outros/outras participantes compõem, um de

²⁴¹ Fotografia capturada durante a oficina « *Et le clown, qui est-il?* », na ASBL Brocoli Théâtre, em Bruxelas, jul. 2011.

²⁴² Ibid.

cada vez, a imagem a partir da proposta inicial, ou seja, os outros completam a ideia formando uma espécie de quadro ou foto. Uma variação desse exercício é acrescentar uma improvisação ao final. No momento em que o/a último/a participante compõe a imagem, ao som de uma palma, os/as participantes improvisam a partir da cena que foi criada e, ao som de outra palma, congelam o movimento formando uma nova foto.

Fotografia 55 - Exercício do sanduíche



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2011)²⁴³

Para dar sequência à atmosfera que instauramos, realizamos, novamente, o exercício da vivência para colocar o nariz vermelho, fizemos então uma “revivência”. E dessa vez, não havia mais necessidade de roteiro, pois as imagens já estavam incorporadas e nós já estávamos contaminados pelo universo lúdico do/da palhaço/a. Esse envolvimento foi de tal maneira que cada um, sem que pedíssemos, pegou o seu nariz e vestiu a roupa que havia escolhido no dia anterior.

A partir desse momento, houve uma conexão mais fluida entre cada etapa, já que a passagem entre cada atividade ocorreu de forma espontânea. Nesse contexto, logo que os/as aprendizes colocaram os narizes de palhaço/a e abriram os olhos, eles mesmos começaram a se relacionar e a jogar com as descobertas e com o outro de maneira natural, sem necessidade de orientação ou de explicação.

²⁴³ Fotografia capturada durante a oficina « *Et le clown, qui est-il?* », na ASBL Brocoli Théâtre, em Bruxelas, jul. 2011.

Fotografia 56 - “Re-vivência”



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2011)²⁴⁴

Com o objetivo de aproveitar esse momento e de potencializar as relações, lançamos mão do jogo chamado “amigo confidente”. Tivemos contato com esse exercício através do retiro com o Esio, em 2008, como uma forma de potencializar a conexão com o outro e a utilização do nariz vermelho como uma máscara através do foco criado por cada palhaço/a.

Essa proposta pode ser vista como uma evolução do “cego e condutor”, pois também trabalha a exploração do mundo através do olhar do outro, mas de uma forma diferente, pois ambos os/as participantes permanecem de olhos abertos. Ao invés de guiar pela visão, cada participante apresenta tudo o que está ao redor através do nariz vermelho, isso significa que cada aprendiz permite que suas percepções sejam norteadas pelo olhar do/da palhaço/a, mostrando ao outro o que desperta seu interesse dentro desse universo. Nesse caso, o condutor coloca o nariz e o que fazia o papel do cego tenta seguir o caminho mostrado pelo outro. Do mesmo modo que a relação entre o cego e o condutor é permeada pelos outros sentidos, nessa prática do “amigo confidente”, as palavras também são evitadas, afim de despertar uma comunicação mais intuitiva e corporal e estimular a descoberta de sua própria maneira de se expressar seguindo a lógica clownesca.

²⁴⁴ Fotografia capturada durante a oficina « *Et le clown, qui est-il?* », na ASBL Brocoli Théâtre, em Bruxelas, jul. 2011.

Fotografia 57 - Exercício “amigo confidente”



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2011)²⁴⁵

Fotografia 58 - Exercício “amigo confidente”



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2011)²⁴⁶

Assim, as práticas clownescas desse segundo dia evoluíram gradativamente em direção ao momento final da oficina. Entretanto, antes de finalizarmos, passamos pela brincadeira do “macaco na roda” e por um exercício que colocou as imagens trabalhadas durante a vivência em prática. Para fazer a dinâmica do “ macaco na roda”, os/as participantes se dividem em duplas, escolhem alguém para ser o macaco e ficar no centro da roda. Em seguida, os que estão em duplas cantam a música abaixo e o que está no meio imita um macaco. No momento em que a música termina todos devem trocar de lugar e o macaco deve procurar seu par. No final, quem ficar sem sua dupla será o macaco.

*Tem um macaco na roda, tem um macaco na roda, tem um macaco na roda.
E ele quer sair 1, ele quer sair 2, quer sair 3.*

²⁴⁵ Fotografia capturada durante a oficina « *Et le clown, qui est-il?* », na ASBL Brocoli Théâtre, em Bruxelas, jul. 2011.

²⁴⁶ Ibid.

É muito interessante perceber o quanto os/as participantes se divertem e se soltam com esse tipo de proposta. Dessa forma, na busca pelo/a palhaço/a, tentamos lembrar dessa característica lúdica e prazerosa do estado clownesco através de canções, jogos e brincadeiras.

Por fim, trouxemos as imagens do colibri e da flor, utilizados durante a vivência, para um exercício de conclusão do dia. Um de cada vez se distanciou do grupo para representar o colibri e ser recebido com um grande abraço. Esse foi um momento de sensibilização e de prazer, pois evocamos as referências usadas para acessar o universo do/da palhaço/a e assim intensificamos o espaço e a atmosfera que se criou ao colocar o nariz vermelho.

Fotografia 59 - Exercício do colibri



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2011)²⁴⁷

Diante disso, em um mesmo dia, colocamos à disposição dos/das participantes a possibilidade de conhecer o universo clownesco através do nariz vermelho do/da palhaço/a. Essa pequena máscara foi explorada como uma pequena chave que abre as possibilidades de criação de estados, como o irmão maior e o irmão menor; de acesso ao universo e a lógica do/da palhaço/a através da máscara como ferramenta de trabalho; bem como de contato com a inocência e o prazer ao longo dos jogos e das brincadeiras. “A máscara do palhaço propõe uma nova dimensão de jogo. Ela permite reencontrar a infância, o ‘se’ mágico (‘fazemos como se’), e permite de transformar seu próprio ridículo em pura poesia.²⁴⁸” (FREIXE, 2010, p. 185, tradução nossa).

²⁴⁷ Fotografia capturada durante a oficina « *Et le clown, qui est-il?* », na ASBL Brocoli Théâtre, em Bruxelas, jul. 2011.

²⁴⁸ « *Le masque du clown propose une nouvelle dimension de jeu. Il permet de retrouver l'enfance, le 'si' magique ('on ferait comme si'), et permet de transmuter son propre dérisoire en pure poésie.* » (FREIXE, 2010, p. 185).

Com essa atmosfera embebida de potencialidades, encerramos, então, as atividades com a partilha, que é a roda de conversa sobre as impressões do dia, fizemos o “ale hop” e partimos para o descanso, pois ainda havia mais um dia inteiro de palhaçadas pela frente.

Fotografia 60 - Colibri e a flor: abraço



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2011)²⁴⁹

Terceiro dia, domingo...quantas horas de duração mesmo?

Apesar do cansaço, todos estavam presentes e contaminados pela bagagem que trouxemos. Com a percepção aguçada e levemente mais tranquilos, consideramos a disposição de cada um e sugerimos uma massagem no lugar do aquecimento. Nesse momento, o diálogo estava mais fluido, mesmo se algumas palavras em francês escapavam, a conexão entre nós já estava estabelecida.

Para esse dia, havíamos planejado alguns exercícios sem nariz, mas ao observar que os/as participantes estavam predispostos/as a jogar, pois haviam separado as roupas, alguns objetos e os narizes, trabalhamos com o nariz. Então, logo após os jogos de coesão como a “bala argentina” e as “fotos”, realizamos a vivência com um tempo livre e, de novo, o “amigo confidente”, porém com uma variação, já que ambos estavam de nariz. Dessa vez, a condução da exploração do mundo era estabelecida através do diálogo entre a dupla, pois cada um/uma guiou o outro como em uma conversa implícita, evitando as palavras. Assim, nos aproximávamos da conexão que desejamos em cena, dado que o/a palhaço/a procura

²⁴⁹ Ibid.

estabelecer uma relação próxima com o público, buscando sempre seu olhar e assim o guiando para a descoberta do universo e da lógica que ele/ela apresenta.

Logo em seguida, dividimos a sala ao meio, separamos os/as aprendizes em dois grupos e indicamos, para cada lado, uma emoção a ser vivenciada, como por exemplo amor e ódio; medo e coragem; alegria e tristeza; etc. Assim, colocamos os dois grupos um de frente ao outro, próximos da parede com o objetivo de passar para o outro lado. A medida em que os/as participantes se aproximavam do centro, sugerimos que o sentimento proposto fosse intensificado.

Fotografia 61 - Jogo das emoções contrárias



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2011)²⁵⁰

Ao mesmo tempo que procuramos desenvolver o estado de palhaço/a e a espontaneidade, buscamos uma correspondência com o trabalho da máscara. Desse modo, a movimentação começa a partir da máscara, “isto significa que o impulso primeiro para qualquer movimento do corpo sai da sua cabeça, movida por seu pescoço. É assim que começamos a dar vida à máscara.” (ROSA, 2017, p.121). Esse trabalho é realizado através de alguns exercícios como o “hipnotismo colombiano” e o “amigo confidente”. Contudo, sentimos a necessidade de aprofundar ainda mais nessa ferramenta pedagógica e nesse universo, já que “esse pequeno nariz opera como uma máscara na medida em que ele induz uma metamorfose no jogo.”²⁵¹ (FREIXE, 2010, p. 185, tradução nossa). Nesse caso, a intenção

²⁵⁰ Fotografia capturada durante a oficina « *Et le clown, qui est-il?* », na ASBL Brocoli Théâtre, em Bruxelas, jul. 2011.

²⁵¹ « Ce petit nez opère comme un masque dans la mesure où il induit une métamorphose dans le jeu [...] » (FREIXE, 2010, p. 185).

era de também poder treinar alguns recursos técnicos para facilitar a relação entre ator/atriz-palhaço/a e público como a prática da triangulação através de alguns jogos.

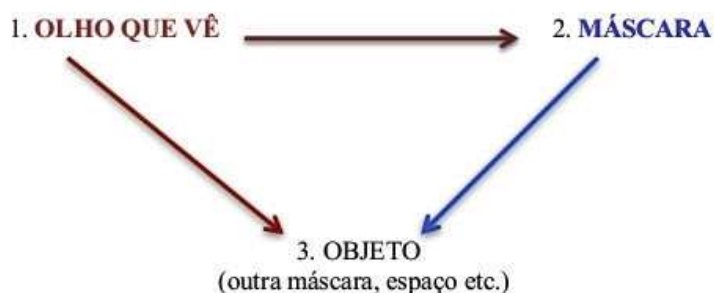
A triangulação, como já foi abordado antes, é um elemento importante para o aprofundamento do jogo com a máscara.

Trata-se especificamente de uma pausa para olhar para o objeto e/ou parceiro de cena e, em seguida, para o público. É por meio [da triangulação] que o público pode acompanhar a surpresa, a curiosidade, o espanto ou incompreensão do palhaço diante de algo.[...] Ela é uma maneira de compartilhar com o público o que está acontecendo no interior do palhaço, em suas emoções e pensamentos, e da produção de uma expectativa quanto ao que vem a seguir. (ALBINO, 2014, p.72-73).

Além de ser uma forma de interagir com os espectadores, essa técnica permite que o ator/atriz-palhaço/a conduza cada pessoa da plateia para entrar no seu universo, é como se essa relação fosse uma ponte para dar acesso ao que acontece em cena, promovendo assim um encontro potente.

Nesse contexto, buscamos colocar essa triangulação em prática com os exercícios que exploram o “tic-tac”, que é o movimento de olhar para o parceiro e comunicar com o público.

Ilustração 4 - Exercício da triangulação: “tic-tac”



Fonte: ROSA (2017, p.135)

Imaginemos a figura geométrica de um triângulo. Três vértices unidos por retas que os ligam formando três lados. Triangular seria o mesmo que traçar retas entre três pontos distintos, ligando uns aos outros. Mas estamos dentro da cena teatral. Digamos então que as retas são imaginárias, mas os pontos de ligação são precisos e se estabelecem a partir do foco. (Ibid.).

No início, essa prática se apresentou de forma mecânica, mas depois de algumas tentativas, as transições ficaram mais orgânicas e os olhares mais espontâneos. Assim, trabalhamos em duplas, explorando essa relação de forma simples e objetiva, isso significa que o enfoque do exercício era somente olhar para o/a parceiro/a, para a público e estabelecer a conexão entre ambos e esse movimento de “tic-tac”. Ao final dessa prática fizemos o intervalo para o almoço e para o descanso.

Na parte da tarde, retomamos alguns exercícios de aquecimento e coesão e logo passamos para o momento de colocar o nariz:

Quando o colocamos, não é somente um simples objeto que se põe no rosto, mas é um evento que acontece. Nos sentimos mais amplos, disponíveis [...]. O pequeno nariz vermelho dá ao nariz uma forma arredondada, ilumina os olhos com ingenuidade e amplia o rosto o desarmando de qualquer defesa. [...] Ali, sob essa máscara, o aluno compreende seu próprio ridículo e isso lhe dá uma enorme liberdade.²⁵² (LECOQ, 2010, p.290, tradução nossa)

É exatamente essa liberdade que os/as aprendizes vivenciaram no tempo livre de improvisação com o nariz, a tal ponto que pequenos momentos com objetos, bem como pequenas cenas começaram a surgir. Percebemos, portanto, um desejo tanto de mostrar esses acontecimentos quanto de observá-los. Nesse sentido, abrimos a escuta, organizamos o espaço e separamos um tempo para que essas atitudes e descobertas fossem aprofundadas. Por outras palavras, guiamos os/as participantes para uma pequena mostra dessas cenas.

Então, cada um ou cada dupla faria uma entrada, mostraria seus objetos e suas descobertas e sairia. Tudo isso com um objetivo em mente e com das ferramentas trabalhadas, como o olhar para o público, o lúdico, a exploração corporal, a triangulação, as diferenças de status, as emoções contrárias, o ridículo, etc. Em consequência, presenciamos uma espécie de apresentação, na qual cada aprendiz revelou sua lógica, seja ela simples ou complexa, através do olhar do/da palhaço/a.

²⁵² « *Quand on le met, ce n'est pas seulement un simple objet que l'on pose sur le visage, mais c'est un événement qui survient. On se sent plus large, disponible [...]. Le petit nez rouge donne au nez une forme ronde, éclaire les yeux de naïveté et agrandit le visage en le démunissant de toute défense. [...] Là, sous ce masque, l'élève apprend son propre dérisoire et cela lui donne une énorme liberté.* » (LECOQ, 2010, p.290).

Fotografia 62 - Cenas espontâneas



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2011)²⁵³

Fotografia 63 - Pequenas cenas



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2011)²⁵⁴

Fotografia 64 - Desenvolvimento de cenas



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2011)²⁵⁵

²⁵³ Fotografia capturada durante a oficina « *Et le clown, qui est-il?* », na ASBL Brocoli Théâtre, em Bruxelas, jul. 2011.

²⁵⁴ Ibid.

²⁵⁵ Ibid.

A título de exemplo, nas imagens anteriores, a ação apresentada foi a dificuldade em colocar uma bermuda com tudo o que isso implica: a confusão ao encaixar o pé e a perna, a dúvida com relação ao lado certo da roupa, a atrapalhação com o elástico e com o cordão, enfim, pequenos problemas que apareceram um após o outro, mas que foram resolvidos sempre segundo a coerência e as características desenvolvidas em cena.

O interessante de observar foi que a maioria demonstra um certo comprometimento com relação a essa passagem diante dos outros, pois a grande parte das ações foi levada até o fim, isso significa que as cenas possuíam início, meio e fim e ainda dialogavam com as técnicas e com os jogos trabalhados durante a oficina. Nesse momento, pensamos que talvez um encontro com uma plateia, ou seja, pessoas que não haviam participado do curso, seria interessante. Porém, estávamos próximos ao final do último dia de oficina e não havia tempo para convidar e reunir outras pessoas.

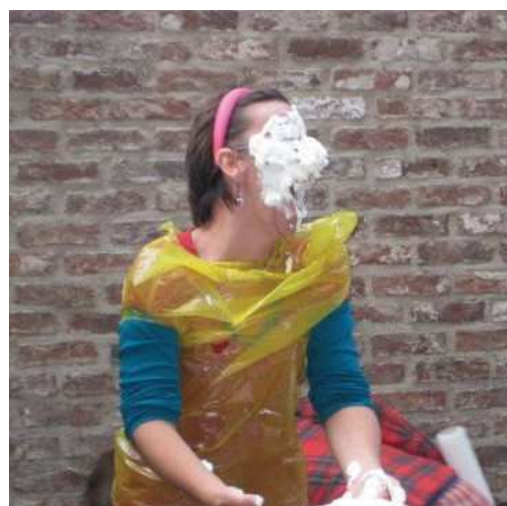
Diante disso, decidimos encerrar as atividades com a “tortada na cara”, um elemento, que para nós, é como um marco na iniciação clownesca, pois faz referência a tradição e aos números clássicos de palhaço/a. Presente em diversos espetáculos de palhaço/a, “a tortada é um dos troféus mais desejados de um palhaço. [...] A torta na cara é um grande símbolo do ridículo.”(DORNELES, 2009, p.62).

Fotografia 65 - - Tortada



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2011)²⁵⁶

Fotografia 66 - Tortada na cara



Fonte: Arquivo pessoal da Cia das Bobagem (2011)²⁵⁷

²⁵⁶ Fotografia capturada durante a oficina « *Et le clown, qui est-il?* », na ASBL Brocoli Théâtre, em Bruxelas, jul. 2011.

²⁵⁷ Ibid.

No final, refizemos a partilha e, com as trocas, retornos e comentários, percebemos que havíamos levado esses/essas aprendizes para o nosso universo e os transformado. Nós também estávamos afetados por essa experiência em um contexto no qual a comunicação se deu, principalmente, pelo viés do/da palhaço/a. A conclusão que tiramos foi de um encontro proveitoso e de uma vontade de continuar, ou seja, de que mais oportunidades como essa se repetissem.

Assim o fizemos, realizamos cerca de quinze oficinas, periodicamente, durante os cinco anos que moramos na Europa. Nessa trajetória, cada curso ganhava sua particularidade de acordo com o contexto que estávamos vivenciando, pois o clima, os/as participantes, as nossas bagagens e experiências, tudo isso mudava. Entretanto, o que permanecia era a potência clownesca com o grande desejo de transmitir, de trocar e de aprender. Com isso de poder realizar a “jornada do/da palhaço/a”, proposta por Sue Morrison: “de se apresentar, levar o público para o nosso universo, fazê-lo viajar o transformando e trazê-lo de volta com um novo olhar sobre o mundo” (MORRISON, 2007, informação verbal)²⁵⁸.

Mesmo com essas mudanças e adaptações, a oficina manteve uma mesma estrutura de base: inicialmente, realizamos um aquecimento com alongamentos e uma breve preparação corporal. Em seguida, exploramos os jogos de conexão e improvisações sem nariz. Logo após, passamos pela vivência com tempo livre para estabelecer uma relação consigo mesmo, com o espaço e com o outro. E, finalmente, trabalhamos com improvisações e jogos com o nariz, com a construção de repertório, com exercícios de apresentação e encontro com o público.

As modificações ocorreram progressivamente em função de determinados exercícios. Um exemplo é no que diz respeito à vivência. A alteração que fizemos veio devido a alguns retornos dos/das participantes, pois alguns nos disseram que não conseguiam se entregar ao relaxamento, nem à prática porque o chão da sala era muito frio. Dessa forma, por mais que as imagens e o relaxamento citados no primeiro curso tivessem uma resposta, notamos que nas oficinas seguintes alguns/algumas participantes se mexiam e procuravam mudar de lugar constantemente. Nesse caso, demoramos um pouco até encontrar uma maneira interessante de passar pelo momento de colocar o nariz, já que experimentamos algumas variações.

²⁵⁸ Fala fornecida por Sue Morrison durante a oficina “*clown throug mask*” proposta durante o IMPETO (Invasão Mundial de Palhaços e todos os outros), organizada pelo grupo Trapulim, em agosto de 2007, em Belo Horizonte, no Brasil.

A primeira transformação que fizemos foi a de colocar os/as participantes em pé com olhos fechados, mantendo as imagens do colibri e da flor que se abre na altura do peito e reduzindo o tempo de sugestão dessas visualizações. Apesar dos/das participantes responderem aos estímulos, ainda havia algumas pessoas dispersas e relativamente ansiosas, visto que abriam os olhos ou já partiam para o jogo antes de prestar atenção em si mesmo e no que estava ao redor.

Por esse motivo, modificamos a proposta para uma mistura de experiências que vivenciamos ao longo de nossas formações e chegamos em uma versão própria. As bases para essa nova maneira de guiar os/as aprendizes foram desde alguns estímulos dados pela pedagoga canadense Sue Morrison, durante a oficina “*clown throug mask*”, em 2007 e 2012, até os impulsos recebidos durante a oficina “Onde está o clown?”, em 2004, ministrada por Alberto Gaus.

Assim, orientamos os/as aprendizes a escolherem um lugar na sala, ficarem em pé e fecharem os olhos, pedimos, como Sue Morrison o faz, para sentirem bem as plantas dos pés no solo, perceberem o corpo, abrirem um espaço e permitirem ser penetrados/as pelo/a palhaço/a. Sem demora, guiamos para que todos, ainda sem abrir os olhos, colocassem o nariz. E, finalmente, os preparamos para a impulsão do “fu”, sempre dado três vezes por Gaus em suas oficinas antes de colocarmos o nariz.

As reações ao escutar as instruções foram desde risos até pequenos saltos. Logo que abriam os olhos, os/as participantes pareciam estar em um outro ambiente. Dessa forma, todos foram surpreendidos e jogaram com essa vivência como uma criança se diverte diante de uma novidade. A partir de então, sempre que colocávamos o nariz, fazíamos essa espécie de cheque corporal liberando espaços para o/a palhaço/a entrar e dávamos quase que um empurrão final dizendo: “fu, fu, fu” para que os/as palhaços/as ficassem à solta. Na maioria das vezes, essa preparação me remetia àquela que eu fazia quando criança antes de realizar uma ação ou começar uma brincadeira dizendo “1, 2, 3 e já”.

“Lá vou eu” !

Prontos/as, com o nariz em seu lugar, é hora de encontrar com o público! Colocamos essa demonstração diante de uma plateia como parte importante do processo de desenvolvimento na descoberta e no aprofundamento do/da palhaço/a, ele acontecia sempre ao final do último dia de oficina. Nesse contexto, os/as participantes convidavam pessoas próximas e organizávamos essa pequena apresentação de modo que todos se sentissem confortáveis.

O palhaço precisa em consequência de um público. Mesmo se o espetáculo já esteja escrito [ou seja, pronto], esse tempo de interação é indispensável para que o palhaço possa ter consciência de seu gesto e de sua atitude, mais ou menos em defasagem, mais ou menos ridículo, mais ou menos distanciada. Ele pode assim mostrar ou dizer ao público o que ele está vivendo se dirigindo a ele olhando para ele.²⁵⁹ (HERT, 2014, p.35, tradução nossa)

Essa adaptação foi significativa com relação à oficina em geral, pois além de proporcionar o estado em cena, ou seja, mostrar e ser visto pelo outro, os exercícios e jogos foram ajustados a essa nova demanda. Nesse contexto, abordamos, principalmente, a construção de repertório, algumas temáticas e as apresentações entre os/as participantes com retorno para desenvolver cada cena e retrabalhar o material proposto.

Com relação à criação de material, o objetivo sempre foi de oferecer recursos para a concepção de uma pequena cena, ou seja, de permitir a elaboração e a estruturação de uma base através de exercícios que exploram uma gama de elementos como gestos, emoções, atitudes, espontaneidade, improvisação, etc. Por exemplo:

Em uma das oficinas, demos prioridade para o jogo do “tic-tac”, valorizamos os sentimentos opostos e sorteamos uma ação para cada participante (correr, cantar, nadar, dirigir, dançar, celebrar, morrer, nascer, etc.). Assim, os/as aprendizes possuíam ferramentas que contribuem para a composição de uma apresentação, lembrando que se trata de um exercício sem a pretensão de mostrar um resultado ou criar um espetáculo ou um show.

Além desses recursos, outra maneira de impulsionar essa produção de material é a exploração em torno de um tema. Nesse contexto, as ações e o gestual são norteados por uma atmosfera. Como as olimpíadas, por exemplo, em que as atividades como o desempenho, os jogos, as habilidades, em suma, as propostas em geral, são, praticamente, contaminadas por esse universo de competição e de preparação física dentro da lógica clownesca. Enfim, tudo não passa de um pretexto, “mas então, o que faz o palhaço em cena? Ele não faz nada, ele se contenta em ser, ou melhor tudo o que ele faz é só um pretexto para ser.”²⁶⁰ (HERT, 2014, p.42, tradução nossa).

²⁵⁹ «Le clown a par conséquent besoin d'un public. Même si le spectacle est déjà écrit, ce temps d'interaction est indispensable pour que le clown puisse prendre la mesure de son geste et son attitude, plus ou moins en décalage, plus ou moins ridicule, plus ou moins distanciée. Il peut ainsi montrer ou dire au public ce qu'il est en train de vivre en s'adressant à lui et en le regardant. (HERT, 2014, p.35).

²⁶⁰ « Mais alors, que fait le clown sur scène ? Il ne fait rien, il se contente d'être, ou plutôt tout ce qu'il fait n'est que prétexte pour être. » (Ibid., p.42).

Esse trabalho com improvisações ocorre, inicialmente, em grupo, depois em duplas ou de maneira individual diante dos/das outros/outras participantes e, finalmente, experimentadas diante de uma plateia. Nessa progressão, os exercícios em cena, com retornos, se tornaram essenciais e importantes, pois “quando [os/as aprendizes] observam um deles trabalhar em cena, eles estão igualmente trabalhando o palhaço; assumindo o papel de público, eles aprendem a ver o ser palhaço que aparece diante deles através daquilo que os faz rir.”²⁶¹(HERT, 2014, p.35, tradução nossa).

É no encontro com o público que tudo acontece e tudo se transforma. Nele, temos cadeiras, uma rotunda, uma explicação do que se trata e a mostra das pequenas cenas clownescas dos/das aprendizes-palhaços/as. Ainda, no final repetimos a partilha, mas dessa vez, o público participa e é parte dela.

Fotografia 67 - Partilha com o público após a mostra das cenas



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2013)²⁶²

Nesse momento de troca, percebemos a importância de passar os trabalhos em público, tanto para os/as participantes quanto para nós ministrantes, pois apesar da oficina ser um grande processo de aprendizado mútuo e de intercâmbio artístico-cultural, é em frente ao público que o/a palhaço/a acontece.

²⁶¹ « Lorsque les stagiaires observent un des leurs travailler sur le plateau, ils sont également en train de travailler le clown ; en prenant le rôle de public, ils apprennent à voir l'être clown qui apparaît devant eux à travers ce qui les fait rire. » (HERT, 2014, p.35).

²⁶² Fotografia capturada durante a oficina « Et le clown, qui est-il? », na ASBL C.T.L La Barricade, em Bruxelas, ago. 2013.

Assim se encerra uma etapa desse laboratório clownesco. Através desses primeiros passos em busca da concepção de uma pedagogia e uma abordagem próprias pude aprofundar conhecimentos e, ao mesmo tempo, descobrir novas perspectivas ao revisitar exercícios e jogos através da prática e da construção de sentidos dos/das praticantes-aprendizes. Junto a essa possibilidade de rever e de criar, houve também uma conexão com as investigações e os estudos teóricos em torno da palhaçaria.

Essa relação em forma de diálogo se estabeleceu aos poucos e à medida que as oficinas aconteciam, alguns elementos se tornaram recorrentes tanto na elaboração quanto na realização dos exercícios. Esse fio condutor revelou-se através do estado do/da palhaço/a, do prazer, do olhar, do jogo, da escuta, da improvisação, do nariz vermelho, do fracasso, do momento presente, do comportamento, do riso e do encontro com o público²⁶³.

Tal como uma rede, cada aspecto faz parte da tessitura dessa proposta em forma de pedagogia. Ao considerar o/a palhaço/a como um ser por si só, a ser descoberto, esse conjunto de princípios aparece interligado, como se suas características fossem parte de um mesmo organismo, no qual cada uma exerce uma função vital e que sem as outras partes não funcionaria. Esse corpo-palhaço/a se espalha de diversas maneiras e toma formas variadas de acordo com quem o carrega e o expressa.

Assim, na construção do sentido, cada premissa, cada palavra aponta uma direção, como uma linha que faz parte de um grande desenho. É nessa tentativa que os traços do/da palhaço/a são apresentados.

Quando eu penso no palhaço muitos conceitos e princípios me vêm à cabeça: arte, ofício, aprendiz, técnica e vida, o que em mim faz rir, etc. Estes conceitos sempre me remetem à imagem de um caminho aberto, sem fim, e com constantes mudanças de direção. E eu também não posso deixar de pensar no meu próprio processo de aprendizagem, de algum modo sempre solitário, mas com a ajuda preciosa de diversos mestres. Mestres de diferentes tradições que me fizeram percorrer, ao longo de muitos anos, caminhos muito distintos, apenas para me fazerem chegar a um mesmo ponto: ao entendimento de como um ser vulnerável em sua humanidade, diante de outro ser que o observa, pode provocar o riso nas suas mais sutis gradações. (PUC CETTI, 2008, p.121).

Nesse sentido, o caminho de pesquisas em torno da palhaçaria se constrói através da combinação de influências práticas e teóricas de artistas, pedagogos e estudiosos. Da mesma forma, a concepção de uma pedagogia e desta narrativa dialogam com essas diferentes fontes clownescas. Enquanto experimento, esse processo de estruturação de uma proposta que

²⁶³ Esses elementos são aprofundados na primeira parte dedicada à construção de sentido em torno do que é ser palhaço. Tais princípios são aprofundados, principalmente entre as páginas 30 e 45.

permite a descoberta do/da palhaço/a e a sua iniciação e/ou aprofundamento se configura como uma grande fusão e uma apropriação das experiências artísticas adquiridas e vivenciadas.

Dessa forma, o encontro com os mestres, como disse Ricardo Puccetti, representa um importante elemento na trajetória clownesca e na composição da formação e da bagagem artísticas. Apesar de muitas vezes ser um percurso investigativo solitário, a pesquisa na palhaçaria proporciona esse contato com os artistas em sua prática e cria, de certa forma, uma comunidade clownesca. Através dessas conexões em forma de encontro, o/a palhaço/a, novamente, atravessa as fronteiras e une os artistas com o mesmo propósito: provocar o riso.

3.4 Aos mestres com carinho

Ao longo dos anos em terras estrangeiras, entre 2010 e 2015, em volta, por vezes, de uma escrita por vezes cansativa e um pouco dura, mas necessária, tive a oportunidade de cruzar meu caminho com alguns artistas, pedagogos e palhaços/as que fazem parte da minha bagagem artística e da minha pesquisa na palhaçaria. Esses encontros aconteceram de várias formas, às vezes inusitadas, através de oficinas, cursos, espetáculos, viagens, escolas e mesmo por meio de vídeos, livros e entrevistas.

Diante dessa multiplicidade de artistas e de lugares, uma variedade de universos foi apresentada e guiada, ao mesmo tempo, pela potência clownesca. Porém, apesar da influência desses encontros em minha trajetória, nem todos são citados e aprofundados. Assim, evidencio os/as artistas e os/as mestres que afetam esta narrativa em seu processo de escritura e reflexão.

Nesse sentido, alguns desses encontros já foram explorados. Como os intercâmbios com Sue Morrison, através das oficinas e de uma entrevista, que instigaram a pesquisa em torno dos “palhaços sagrados” e provocaram a parceria entre mim e o Rafael, bem como o surgimento da Cia da Bobagem. Também dos cursos e dos espetáculos com os palhaços e pedagogos Alberto Gaus, Esio Magalhães, Jango Edwards, Tortell Poltrona, Tristan Letellier e Ricardo Puccetti que influenciam nos processos de criação de uma pedagogia própria, como também na composição clownesca em seus figurinos, suas atitudes e nos números e nos espetáculos. Além da entrevista, dos espetáculos e da importância do trabalho de Gardi Hutter em minha caminhada de palhaça pesquisadora.

Dessa forma, ressalto aqui outros artistas que cruzaram meu percurso enriquecendo a minha bagagem artística e trazendo novas perspectivas e surpresas para as

descobertas e investigações clownescas. Traço, então, as confluências com Annie Fratellini, em 2011, através da Academia Fratellini, de Valérie Fratellini, sua filha e do encontro inesperado, em 2012, com Pierre Etaix, seu duo clownesco nos picadeiros.

Também evidencio a visita à casa de Slava Polunin²⁶⁴, palhaço russo e grande referência no universo da palhaçaria e o curso com Cédric Paga²⁶⁵, palhaço e pedagogo francês, ambos em 2012.

3.4.1 Com Annie Fratellini

O caminho em direção à Annie Fratellini foi através do mestrado, cujo o tema foi sobre as mulheres palhaças. O contato com essa artista foi através da Academia Fratellini²⁶⁶, escola que ela fundou junto com Pierre Etaix, há cerca de 40 anos. Diante disso, em 2011, nos instalamos em Paris. A partida para outra cidade se deu por causa da bolsa de mestrado *Erasmus Mundus*, como já citado anteriormente. Essa escolha aconteceu por diversos motivos, um deles foi a proximidade com a Académie Fratellini, onde eu pude realizar um estágio e me aprofundar um pouco mais com relação ao universo proposto na pesquisa.

Cheguei na Annie Fratellini (França, 1932-1997) quase que por acaso, pois a maioria dos artistas e dos estudiosos com quem eu conversava me perguntavam se eu iria falar sobre ela na dissertação...mas quem é Annie? No Brasil, desconhecia grande parte do percurso das mulheres na palhaçaria e na Europa também. Então, novas possibilidades se apresentavam e enriqueciam ainda mais a minha trajetória.

No mundo do circo europeu, Annie é uma das primeiras mulheres a passar pelo papel de augusta, do *clown rouge*, daquela que encarna a bobagem. Um novo universo de referência se abre e se desenvolve, o que torna possível uma outra relação com a palhaço, na

²⁶⁴ Slava Polunin nasceu em uma pequena cidade na Rússia em 1950. [...] Em 1968, Slava funda o “Liceidei”, o célebre teatro russo de palhaços e mímicos. Com sua trupe itinerante, a “Caravan Mir”, ele aboliu as fronteiras da Europa e atravessou a cortina de ferro. [...] Seu espetáculo “Slava’s snow show” é emblemático da obra russa. [...] Slava se instala na região parisiense em 2002, ali ele segue com seu trabalho de criação. (MISHUKOV, 2010, tradução nossa).

²⁶⁵ “Cédric Paga, também conhecido como Ludor Citrik, nasceu com o novo milênio. Ele multiplica as experiências performativas relacionadas ao transbordamento de vitalidade e ao poder energético do júbilo.” (*TERRITOIRES DE CIRQUE*, tradução nossa). Como palhaço participa de diferentes festivais internacionais e circula suas criações sobretudo na França. Como pedagogo ministra cursos, oficinas e processos criativos através de diferentes projetos artísticos de escolas de palhaço, circo e residências artísticas, principalmente na França.

²⁶⁶ “A história da Academia Fratellini está intimamente ligada à do novo circo e à renovação dessa disciplina artística na França e na Europa. De fato, a Academia é uma continuação da Escola Nacional de Circo, criada há 40 anos por Annie Fratellini e Pierre Etaix.” (*L’ACADÉMIE FRATELLINI*, tradução nossa).

verdade, com a palhaça. Annie faz parte de uma família que viveu no circo, passando de geração em geração, ela é um “*enfant de la balle*”²⁶⁷.

Neta de Paul Fratellini que junto à François e Albert “formam o primeiro trio da história dos palhaços e são os primeiros a introduzir dois augustos para um branco.”²⁶⁸, (FRATELLINI, 1989, p.42, tradução nossa). Ao invés de fugir com o circo, Annie fugiu do circo por alguns anos para retornar ao lado de Pierre Etaix (França, 1928-2016), que incarnou o clown branco para fazer sua dupla.

Ao contrário de Annie, Pierre não era de família circense, mas um apaixonado por esse universo. Esse artista rompeu as fronteiras da tradição circense já que realizou seu nascimento clownesco sem pertencer, como era de costume, à uma família do picadeiro. Desde sua infância, Pierre demonstra um interesse particular por essa arte e manifesta seu desejo de se tornar palhaço: “Eu quero ser palhaço.”²⁶⁹ (ETAIX, 1982, p.54, tradução nossa)

Pierre Etaix inicia sua carreira como desenhista. Ele apresenta seus desenhos para Jacques Tati, grande cineasta francês. É assim que, para a filmagem de “*Mon Oncle*”(1958), Etaix cria várias *gags* desenhadas a partir de situações observadas na rua e que poderiam ser integradas no filme. Além desse meio de expressão artística, Pierre desenvolve a escrita, a pintura e o cinema. Ele realizou vários filmes e um dos mais notáveis é “*Yoyo*” (1965), no qual ele dá vida a um palhaço, o Yoyo, que continuará a existir, pois após as filmagens, o artista se une ao picadeiro do circo com esse augusto durante vários anos.

Um outro filme importante de Pierre Etaix é “*Le Grand Amour*” (1969). Durante as filmagens, ele conhece Annie Fratellini e os dois se casam. A partir desse momento, Annie retorna ao picadeiro, que ela havia abandonado, partindo em turnê pela primeira vez em 1971 com o circo Pinder: “Foi uma dura e apaixonante aprendizagem. Era a primeira vez que eu trabalhava como clown em um picadeiro!”²⁷⁰ (FRATELLINI, 1989, p.149, tradução nossa).

No momento em que Pierre forma a dupla com Annie, ele renuncia a uma imagem de augusto para dar vida a expressão lunar do clown branco. É assim que, apesar de um figurino suntuoso e de uma maquiagem mais definida, o palhaço que habita Etaix emana sua doçura e a coloca a serviço do jogo cômico. E como Pierre diz: “As mímicas, as atitudes

²⁶⁷ Largamente utilizada na França para se referir ao “Comediante, ator, artista de circo ... cujos pais faziam o mesmo trabalho. [...] No século XVII, essa expressão significava: ‘pessoa que exerce a mesma profissão que seus pais’, significando que ainda é usada hoje.”(LES EXPRESSIONS FRANÇAISES DECORTIQUES, tradução nossa).

²⁶⁸ « [...] formeront le premier trio de l'histoire des clowns et seront les premiers à introduire deux augustes pour un clown blanc. » (FRATELLINI, 1989, p.42).

²⁶⁹ « Je veux être clown. » (ETAIX, 1982, p.54).

²⁷⁰ « Ce fut un dur et passionnant apprentissage. C'était la première fois que je travaillais comme clown dans une piste ! » (FRATELLINI, 1989, p.149).

impõem ao palhaço o rosto que lhe convém²⁷¹” (ETAIX, 1982, p.126, tradução nossa) e tudo fica em sintonia e se alia: o contexto do picadeiro e das entradas, o branco e o augusto, os dois e o público; assim formando um conjunto harmonioso cuja prática evolui e ganha corpo no prolongamento das gerações de artistas e de épocas. Essa cumplicidade é tão preciosa que Pierre escreve suas entradas de clown para valorizar a augusta corporificada por Annie.

Esses dois seres do picadeiro, juntos, fazem suas entradas, Annie e Pierre iluminam-se no picadeiro com o riso como mola pulsante. Assim, trabalham com o jogo de polaridades entre branco e augusta e graças à sua cumplicidade, eles oferecem ao público um grande espetáculo. Então, diante desse material vivo e rico, o desejo de estar mais próxima desses acontecimentos e desses artistas me levou até a Académie Fratellini.

Na Escola Nacional de Circo, origem da Académie Fratellini, não havia uma formação ou um curso específico de “palhaço/a”, mas Annie, através de sua experiência, apresentava vídeos, slides e dados sobre essa arte cômica. Annie e Pierre disponibilizaram o resultado do diálogo entre o que vivenciaram na escola da vida e a tradição circense para construir um ensino aberto a todos. O artista em contato com essa matéria pode aprofundar as técnicas, os aprendizados e o desenvolvimento de habilidades de maneira individual e coletiva. O aspirante a palhaço/a tem várias opções e cabe a ele escolher como adaptar e combiná-las como em um quebra-cabeça.

Em 1999, sobre a mesma base pedagógica, a escola desenvolve um novo projeto e recebe o nome de Académie Fratellini. A escola muda para um espaço maior com uma arquitetura mais adaptada à instituição e instaura um dos primeiros Centros de Formação para Aprendizizes (CFA). Nesse processo, há uma seleção de aprendizizes que desenvolvem suas atividades ao longo de três anos e, dessa forma, podem obter um diploma nacional (artes circenses DMA). Esse novo projeto pedagógico busca manter a ideia central do diálogo entre “memória e modernidade das formas”²⁷² (GACHET; JACOB, 2004, p. 57, tradução nossa), oferecendo aos estudantes e profissionais uma estrutura de treinamento em várias disciplinas, incluindo a palhaçaria.

Nascer, tornar-se ou aprender? Segundo Annie, “agente nasce palhaço e, no entanto, é preciso dedicar sua vida a ele” e, de acordo com Valérie Fratellini, atual diretora e pedagoga da Academia Fratellini, pode-se nascer e tornar-se um palhaço/a. Ambas acreditam em um aprendizado em que é possível misturar e associar disciplinas a serviço de uma arte. Para o/a palhaço/a, por exemplo, trata-se de saber como se mover, cair, compor, fazer

²⁷¹ « *Les mimiques, les attitudes imposent au clown le visage qui lui convient.* » (ETAIX, 1982, p.126).

²⁷² « [...] *mémoire et modernité de formes* » (GACHET; JACOB, 2004, p. 57).

mímicas, imitar, exagerar, brincar com as atitudes, com os limites e com o ridículo. É por isso que a escola oferece cursos de acrobacia, teatro, dança, jogo cômico, música, magia, maquiagem, tudo isso para ajudar o/a aprendiz a trabalhar e desenvolver sua abordagem profissional de acordo com sua ambição e suas habilidades artísticas.

Diante desse universo enriquecedor e, ao mesmo tempo, tradicional havia uma grande vontade de encontrar com Pierre Etaix. Nessa época, próxima ao fim do ano de 2011, pedi para Valérie Fratellini, filha da Annie Fratellini, o número de telefone de Pierre Etaix. Assim, com o número na mão hesitei por alguns dias e então resolvi ligar. Pierre me atendeu e ouviu minha explicação e meu desejo de encontrar. Porém, naquele momento não seria possível vê-lo, pois Pierre estava muito atarefado e me pediu para ligar novamente nos meses seguintes.

Os dias e os meses se passaram e deixei a proposta de conversa com Pierre descansar em algum canto da minha escrita. Ao mesmo tempo, habitava em mim uma grande vontade de praticar e de arriscar. Esse desejo incessante de colocar o nariz pulsava novamente diante de algumas possibilidades. Uma delas foi a formação permanente “*clown: le joueur affranchi à l’assaut du présent*”²⁷³, ministrada por Cédric Paga, no Centro Nacional de Artes do Circo (CNAC)²⁷⁴ sobre a qual me aprofundarei com mais detalhes na parte dedicada ao encontro com esse artista e aos desdobramentos dessas experiências através de um diálogo com as práticas e produções clownescas da Cia da Bobagem.

A proposta do CNAC foi de se aprofundar no universo clownesco através de quatro módulos repartidos nos períodos: de 3 a 11 de janeiro; de 21 a 26 de fevereiro; de 2 a 7 de abril e de 16 à 21 de abril de 2012. Repousei minha escrita nesse momento, pois ele revelou uma surpresa agradável e fortaleceu o meu propósito no trabalho de mestrado. Esse curso influenciou de forma intensa tanto a escrita quanto as práticas. Entretanto, a ênfase que dou agora é com relação ao término dessa atividade.

Já um pouco cansada e com trabalhos para entregar na universidade, pensei em voltar para casa assim que o curso acabasse. Morava em Paris na época e comprei um bilhete de trem regional que dá a possibilidade de viajar dentro de um certo período, sem necessidade

²⁷³ O título da formação foi mantido em francês devido à uma dificuldade em encontrar uma tradução correspondente. Diante de várias possibilidades de leitura e de interpretação, as expressões “*affranchi*” e “*à l’assaut*” podem receber diversas traduções. O título pode ser traduzido então das seguintes formas: “o palhaço: jogador libertado do ataque do presente”, ou, “o palhaço: jogador livre do assalto do presente”, ou, “o palhaço: o intérprete livre do combate do presente”.

²⁷⁴ “O CNAC é uma escola superior e uma célula de formação profissional, nela é possível obter um diploma nacional superior em artes do circo. Estabelecimento superior de formação, de fonte e de pesquisa, o Centro nacional de artes do circo foi criado em 1985.” (CNAC, tradução nossa).

de reservar ou de agendar. Mas, como era o último dia de encontro, todos concordaram em fazer uma despedida. Então, decidi partir no dia seguinte, no trem das 10h.

Assim, no dia seguinte, entramos, eu e Rafael, no trem e sentamos à espera da partida. Logo que o trem começou a andar, escutei uma voz que me soava familiar e quando olhei era ele: Pierre Etaix, no mesmo vagão a viajar para Paris. E agora? Hesitei por alguns minutos, me levantei, fui até ele explicar a situação e lembrá-lo do meu desejo de encontrar para conversar. Enfim, ficamos todo o caminho conversando sobre ser palhaço/a, sobre Annie e sobre olhares do público. Nesse trajeto do afeto Etaix me disse: “nosso encontro não é por acaso, é porque você escreve, é porque você é uma palhaça e é fundamental seu trabalho em todos os aspectos” (informação verbal²⁷⁵). Diante dessa surpresa havia reencontrado o propósito de colocar o nariz e desenhar letras para escrevê-lo. O inesperado havia então me impulsionado!

Fotografia 68 - Encontro com Pierre Etaix



Fonte: Silva (2012)²⁷⁶

Após o intenso curso no CNAC e o encontro com Pierre Etaix, eu estava perto da finalização da minha escrita de dissertação e nós estávamos próximos da nossa volta ao Brasil. Esse trabalho de escrita, por vezes, foi solitário, salvo pelas trocas com os/as oficinairos/as, mestres, artistas e palhaços/as.

E em tempos de início de primavera, queria mesmo era deixar a Florisa desabrochar e perfumar meus ares de palhaça, pois a caligrafia de meus pensamentos já não cabia mais em meus dias. A vontade mesmo era de aproveitar e ainda de poder permanecer um pouco mais a respirar ares europeus.

²⁷⁵ Fala fornecida por Pierre Etaix durante a conversa, no trem em viagem para Paris, em abril 2012, na França.

²⁷⁶ Da esquerda para a direita: eu, Pierre Etaix e Odile Etaix. Foto capturada durante a viagem de Châlons-en-Champagne para Paris, em 22 abril 2012.

20 graus em Paris e aquele solzim de fim de tarde que me lembra o Brasil. E assim, na frente da janela aberta, fiz um saldo...

Umhas contas que somam as histórias aqui e lá vividas.

Um dia de tarde em Brasília, saindo do colégio, outras horas passadas a brincar na rua seis de polícia e ladrão me esquecendo da vida.

Minutos e momentos a teatrar no núcleo cênico e palaciando nas artes do cefar.

Nomes, passos, pessoas, instantes, mesmo que furtivos, rápidos e passageiros, eles me trouxeram aqui, nesse olhar demorado pro mundo que gira e se movimenta lá fora, mesmo se aqui dentro a vontade é de pausa.

Sem fronteiras as ideias chegam e rompem as barreiras, deixando a saudade m'invadir.

Como deixar que o tempo me aproveite?

Ainda tem pontes, fortes, construídas aqui, para nos deixar atravessar e acessar o mundo que gostamos de viver e a língua que todos podem entender... a do coração.

(Diário de bordo)

Nessa finalização, ainda pudemos ir, mais uma vez, para Bruxelas e propor uma oficina. Assim, ainda perdida entre as palavras francesas da monografia, pude contar com a ajuda preciosa da Françoise que veio, novamente, dar seu apoio fundamental na correção e na revisão do texto. Por fim, após algumas madrugadas discutindo e corrigindo, voltei à Paris com o trabalho quase finalizado para ser entregue.

E viva a mulher palhaça!

Pra quem ainda desconhece minha pesquisa, informo que entrei nas portas da academia europeia para tentar cruzar os caminhos da prática que tenho com o nariz vermelho, com as reflexões teóricas de alguns pensadores...

O resultado foi de dois anos de escrita, por vezes dura, mas necessária, de momentos maravilhosos e pontes construídas entre novos amigos e visitas aos velhos e bons parceiros da vida :o)

Tentei colocar dentro de quase 100 páginas duas palhaças, uma do ladim da outra Annie fratellini e Gardi Hutter.

Dois universos fantásticos que me levaram a conhecer outras camadas da história e do ser palhaça.

O que fiz na segunda, dia 18 de junho, foi defender tudo isso...

Dizer que o palhaço e a palhaça moram na arte do encontro, nessa troca generosa e infinita.

Entre eu e você

entre você e eu

...

e também perceber que fui escolhida por esse ser de nariz vermelho, que me apontou o dedo e disse a gente vai estar juntos pra sempre!

Agora, andando de mãos dadas, vamos seguindo a vida, esse caminho tortuoso em direção à descoberta, sempre com prazer na arte do encontro agradeço o apoio, a força e a compreensão...

E digo que essa base me fez saltar bem alto como um trampolim que me impulsionou para o alto, para cima, para frente.

Merci!

ah.... a minha nota foi boa, 17 em 20 e meu trabalho foi publicado.

(Diário de bordo)

Dessa maneira, segui leve para aproveitar os meses que ainda restavam no velho continente. Antes de passar para os diálogos com as práticas e produções clownescas da Cia da Bobagem, aponto minha letra para mais uma junção de narizes, um encontro esperado, mas surpreendente: a visita ao “*moulin jaune*” de Slava Polunin.

3.4.2 Com Slava

Esse palhaço russo passou seu encanto no espetáculo “*Slava’s Snowshow*” que, desde 1993, cativa o público de diferentes países. “Formado em uma escola de mímica, é antes de tudo no universo de Charlie Chaplin e do mímico Marceau que [Slava] encontra sua inspiração.” (MISHUKOV, 2010, tradução nossa).

Fotografia 69 - Slava em seu espetáculo
“Slava’s snow show”



Fonte: MISHUKOV (2010)²⁷⁷

Slava atravessou nossos caminhos palhaçísticos com seu universo fantástico e encantador. Esse artista transpõe os limites das fronteiras político-econômicas da Guerra Fria através do palhaço e leva sua atmosfera clownesca para vários países. Fundou, em 1968, o “Liceidei” e circulou com esse grupo até meados dos anos 90, quando ele foi levado a criar o snowshow. Como base de seu trabalho, Slava revela seu desejo de “trazer o palhaço de volta ao teatro”. (SLAVA’S SNOWSHOW²⁷⁸, tradução nossa).

Nesse contexto, Slava representa uma referência importante dentro do universo da palhaçaria e em minha trajetória, pois através de seu trabalho, esse artista mostra uma maneira diferente de olhar para o/a palhaço/a e a sua criação.

Então, como estávamos em Paris, procuramos uma forma de vê-lo, pois ele faz, frequentemente, uma temporada de seu espetáculo no final do ano. Com isso, depois de uma apresentação do seu espetáculo na cidade parisiense, em dezembro de 2011, chegamos até o seu camarim. Entre palavras em inglês, francês, russo e nosso nervosismo, Slava nos convidou para conhecer sua casa, o “*Moulin Jaune*”.

²⁷⁷ Fotografia capturada do livro “Slava Polnopolunie” (MISHUKOV, 2010).

²⁷⁸ Disponível em: <<https://slavasnowshow.com/en/home/>>.

Fotografia 70 - Encontro com Slava no camarim



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2011)²⁷⁹

Assim, depois das festas de final de ano, em janeiro de 2012, fomos até a morada do mestre. A sensação ao entrar no moinho amarelo, como traduzimos em português, era como estar em um sonho. Desde o momento que fomos recebidos até nossa despedida, Slava nos apresentou cada cômodo nos contando a sua história. Nesse dia, estávamos acompanhados por uma amiga russa, Polina Manko, que nos ajudou traduzindo as falas do russo para o francês e vice-versa.

A cada passo penetrávamos ainda mais nesse fantástico ambiente criado por Slava. O mais interessante é que quando falava que aquilo devia ter dado muito trabalho, Polunin respondia que tudo era vida. Além disso, ele explicou que demorou alguns anos até encontrar um lugar ideal para se instalar, pois procurava sempre moradias próximas à grandes capitais como Barcelona, Londres até chegar em Paris.

“Em 2001 Slava se instala às bordas do Grand Mourin, [grande rio que atravessa a região da Ilha da França]. O moinho, muitas vezes modificado ao longo dos séculos, ficou desabitado por 20 anos. Sem trair sua história, ele fez disso um lugar de trabalho e de vida.” (MOULIN JAUNE, tradução nossa)²⁸⁰

Em cada cômodo que conhecíamos uma viagem começava e, junto com esse percurso, Slava nos conduzia com suas palavras nos transportando através do seu olhar. Aos poucos, ele nos apresentava um aspecto clownesco, pois, segundo ele, o/a palhaço/a possui diversas facetas, há um universo visto de forma diferente. Por exemplo, uma das imagens do clown é a criança, é um olhar de descoberta, admiramos tudo, tocamos tudo, o mundo se torna

²⁷⁹ Fotografia capturada depois do espetáculo “*Slava’s Snowshow*”, em dez. 2011, em Paris, na França.

²⁸⁰ « *En 2001, Slava Polunin s’installe au bord du Gran Morin. Le Moulin, maintes fois modifié au cours de siècles, est inhabité depuis 20 ans. Sans trahir son histoire, il en a fait un lieu de travail et de vie.* » (MOULIN JAUNE).

um jogo. Uma outra imagem do clown é o/a anarquista, ele/ela não quer assumir, nem obedecer às regras, ele/ela quer perceber o mundo o descobrindo a cada instante e o concebê-lo por si mesmo. O/a palhaço/a também pode ser um/uma revolucionário/a que ama destruir tudo por duas razões: a primeira porque é divertido, é engraçado destruir; e a segunda porque ele desconstrói algo que já está morto, sobretudo as portas, uma vez que elas impedem o diálogo e a liberdade. Ele/ela também é um sonhador, um/uma poeta, um/uma sonâmbulo/a, ele/ela olha o céu com a boca aberta, a lua que está bonita e acaba por cair nas armadilhas que estão no chão, porque ele/ela sonha alto. Há também um lado “doutor/a” no/a palhaço/a, pois ele/ela cura nossa alma, sua ternura cuida das nossas angústias, do nosso estresse. Por fim, de acordo com Slava, o/a palhaço/a possui uma relação com esses lados.

Como o/a palhaço/a, a casa também apresentava diferentes características, em um quarto fomos tomados pela delicadeza das rendas e das porcelanas, em outro pela alegria das cores e objetos, em uma das salas pelo inusitado. Por tudo isso, o desejo era de ali permanecer e de saborear esse modo de viver. Porém, o espetáculo precisa ter seu fim e era chegada a hora de partir. Sabia que dali sairia carregada de sonho, a me sentir talvez como o/a palhaço/a sonhador/a, que de tanto sonhar alto tropeça nas armadilhas da vida. O que nos restava, então, era colocar o pé na estrada e o nariz na cara. E foi o que fizemos.

3.4.3 Com Cédric Paga

No que diz respeito à Cédric Paga, o meu percurso clownesco é colocado em questão através de uma proposta de curso que se orienta, principalmente, pela transgressão. Assim, além da quebra de padrões, há o fato de que tal processo foi vivenciado na Europa, o que configura uma mudança de contexto. Há inclusive uma dificuldade de encontrar uma expressão que corresponda ao nome do curso em sua tradução: O “*Clown: le joueur affranchi à l’assaut du présent*”.

Como foi dito anteriormente, esse curso foi realizado em quatro etapas, em diferentes datas (de 3 a 11 de janeiro; de 21 a 26 de fevereiro; de 2 a 7 de abril e de 16 à 21 de abril de 2012). Essa divisão permitiu criar momentos de explorações e mergulhos intensos na palhaçaria dentro da proposta feita por Cédric e, ao mesmo tempo, possibilitou um repouso e uma certa digestão com relação às vivências. Nesse caso, entre essas etapas de trabalho, outras explorações e investigações foram realizadas, sobretudo com relação à finalização da escrita dissertativa do mestrado.

Quanto ao processo, em seu conjunto, esse curso trouxe uma relação com aspectos da palhaçaria já familiarizados e também novos elementos para a bagagem artística. Esse diálogo também provocou um questionamento das práticas clownescas e uma abertura para a criação de novos repertórios.

Por um lado, a proposta me reconectou com alguns aspectos vivenciados durante as oficinas da Sue Morrison, como por exemplo os aspectos rituais, as sensibilizações, uma busca de transição de estados e um estímulo das experiências. Por outro lado, o curso ofereceu outras perspectivas com relação à composição clownesca, bem como uma investigação do aspecto transgressor, contrário e caótico presente nesse ser provocador do riso.

Nesse sentido, o elemento ritual foi, principalmente, estabelecido no que diz respeito à preparação para entrar em cena: sua construção e sua desconstrução. Essa etapa preliminar pode ser associada ao momento da vivência descrito anteriormente na elaboração de uma pedagogia própria, ou seja, durante as oficinas propostas pela Cia da Bobagem. Como um passo em direção ao/à palhaço/a, esse ritual para colocar o nariz vermelho e se vestir foi, primeiramente incorporado para depois ser rompido. Esse exercício, é, aos poucos introduzido no decorrer do curso e assimilado como desdobramento das criações realizadas durante e após o processo. Tal reverberação é detalhada um pouco mais adiante nos diálogos com as práticas.

Junto a essa dinâmica, Cédric Paga também convida os/as participantes a se sensibilizar e se colocar à flor da pele abrindo assim os poros sensitivos e potencializando as relações. Dessa forma, cada um/uma é levado/a a expandir as percepções táteis, auditivas, oculares, digestivas, enfim, a envolver o corpo com seus órgãos em qualquer atividade. É uma proposta de grande conexão consigo mesmo, mas diferentemente de Sue Morrison, neste curso, o olhar para o público acontece como uma consequência. Em outras palavras, a conexão com o espectador não é primordial, ela faz parte do contexto e do jogo nos quais o/a palhaço/a está inserido/a.

Além disso, há o aspecto transgressor que atravessa o curso em sua totalidade. Por esse ângulo, cada participante tem a possibilidade de experimentar os diferentes limites: o próprio, o do outro e o do contexto. Assim, a escuta é ativada e o jogo com o poder, na qualidade de status²⁸¹ e de capacidade, é aprofundado.

²⁸¹ O jogo de status é um dos princípios importantes dentro da palhaçaria, já que as relações entre branco e Augusto são exploradas como contrapontos que favorecem a comicidade. Nesse caso, a arte do desequilíbrio com o exercício do contrapoder e suas implicações, como foi explicado na primeira parte desta pesquisa, atravessam o curso e influenciam as propostas feitas por Cédric.

Esse material em interação com as experimentações reverberou e influenciou as criações e investigações com relação tanto às produções artísticas quanto as reflexivas e científicas especificadas ao longo dessa narrativa.

Portanto, depois dessas experiências que tecem a trama clownesca de minha trajetória, volto meu olhar para um dos princípios que me transformam, me potencializam e me afetam: o nascimento da mãe, palhaça atrapalhada, mulher revisitada e múltipla em suas potencialidades.

3.5 Da nascença da flor e ser para o brotar materno.

Antes de continuar com os despertares clownescos, sensitivos e cômicos e dos seus desdobramentos, abro aqui uma brecha, pois a escrita fica em suspensão diante de certos acontecimentos. A pausa é justa, já que o motivo é a chegada do Gael em meu caminho. Assim, recupero os acontecimentos da véspera do nascimento do filho, da mãe, do pai e da família.

Uma semana antes do Gael nascer, fiz parte de uma mesa temática dentro do “IV Seminário de Pesquisas do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena²⁸²”, cujo título foi “Desmontando a palhaçada: quanta bobeira!” A proposta foi realizar uma desmontagem de cinco palhaças, cada uma com sua característica:

Trágico da alegria, idosos em casa de repouso, ritual de iniciação, aspecto arquetípico, transgressão - o que tudo isso tem a ver com a arte do palhaço? Afinal, que palhaçada essa? Palhaças pesquisadoras desmontam suas pesquisas sem seriedade a partir de suas experiências específicas envolvendo múltiplas abordagens e interesses. Uma palhaça, a Chiquinha (Cassandra Ormachea), frequenta casas de repouso para investigar a condução de jogos cênicos e a criação dramatúrgica com idosos. Outra palhaça, Querubina

²⁸² Sobre do que se trata o Seminário de Pesquisas do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena:

O evento tem como objetivo fortalecer a interlocução entre os diversos Grupos de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPG Artes da Cena) da UNICAMP e a comunidade acadêmica em geral, fornecendo um panorama das pesquisas realizadas no âmbito do programa e apresentando-o aos estudantes ingressantes e aos alunos dos cursos de graduação em Artes Cênicas e em Dança da universidade - bem como compartilhando com a comunidade o estado das pesquisas em andamento. O intuito principal é estabelecer outros encontros e diálogos entre o corpo docente e o discente e os diversos grupos que esses corpos compõem, promovendo uma maior integração entre pesquisadores de diversos níveis (professores-pesquisadores, doutorandos, mestrandos e graduandos). (UNICAMP). Disponível em: <<http://seminarioppgadc.wixsite.com/seminarioppgadc>>.

(Luciane Olendzki), pergunta-se sobre o trágico da alegria e afirmação da vida na arte clownesca e resolve enfrentar a temática da morte em exercícios de composição clownesca. Mais uma palhaça, Roseleia (Renata Volpato) que em suas práticas pedagógicas e artísticas evidencia os aspectos arquetípicos e do cuidar de si na arte do clown. Ainda há a palhaça Caixinha (Ana Elvira Wuo) que como iniciadora de outros palhaços perscruta os atravessamentos, desdobramentos da experiência que culmina no ritual da iniciação, retornando aos mestres e suas influências pedagógicas. Por fim, uma palhaça que veio das ruas belorizontinas, Florisa (Marisa Riso) atravessou continentes e entrou nas portas da academia europeia para cruzar os caminhos da prática e da teoria considerando o palhaço como provocador do riso e transgressor da ordem através do comportamento às avessas. Quanta palhaçada! Pesquisadoras acadêmicas que abordam uma temática em comum a comicidade e o palhaço - um mesmo e tão diferente objeto de pesquisa - em desmontagens singulares arredondaram, circularizaram “prá valer” uma mesa des-performática e com bom humor. Enfim, nada de seriedade, foi tudo bobagem. (OLENDZKI; ORMACHEA; SOARES; VOLPATO; WUO, 2016).

A “desmontagem”²⁸³ é um termo utilizado para se referir a uma espécie de demonstração do processo de criação teatral. É uma busca de partilhar, com os espectadores, as investigações e os caminhos do processo criativo. Trata-se de ir além da mostra de um resultado, de poder revelar o percurso da construção artística e seus desafios e de permitir que o público tenha acesso aos passos de uma trajetória cênica.

Esta prática foi se desenvolvendo na cena latino-americana independente, em diálogo com as demonstrações de trabalho dos atores do Odin Teatret. Desta forma, mostrar os processos de trabalho e não somente os resultados de investigação e criação cênica foram constituindo um tipo de apresentação essencialmente performativa e pedagógica. (DIÉGUEZ, 2014, p.6).

Nesse sentido, esta narrativa apresenta-se, de certa forma, como uma desmontagem, porém sem o elemento performativo que caracteriza essa prática. Por isso, a necessidade de complementar tal experiência com demonstrações práticas e com a descrição das vivências aqui exploradas.

O termo “desmontagem” ganha, então, novas interpretações e novos sentidos. Como desdobramento da demonstração de processos criativos, a desmontagem possibilita compartilhar e

²⁸³ A expressão desmontagem, fazendo referência à demonstração do processo prático por atores em sessões pós-espetáculo, é datada de 1993, quando em Havana – Cuba, na X Oficina da Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe (EITALC), o ator Victor Varela, do grupo Teatro Obstáculo, assim denominou a apresentação de seu processo de trabalho. Quando a XVI edição desta mesma oficina aconteceu, em 1995, em Lima – Peru, o grupo anfitrião a divulgou com o título Desmontagem: Encontro com Yuyachkani (DIÉGUEZ, 2014). Recorrências ao termo vêm sendo, a partir de então, utilizadas na América Latina e, mais recentemente, o conceito e a prática da desmontagem vêm sendo investigados por pesquisadores brasileiros, interessados em seu caráter artístico e pedagógico. (GONÇALVES, 2019, p. 28).

revelar os caminhos de pesquisa, de experimentações e mesmo de obstáculos com o espectador e o torna coadjuvante e cúmplice dessa trajetória instigante e desafiadora. “Optar por compartilhar processos de trabalho, e não apenas mostrar resultados, é empreender itinerários arriscados em uma direção muito distinta à montagem ou à representação de um texto prévio.”(Ibid., p. 11).

Esta foi a pretensão da proposta da mesa redonda dentro de um seminário de artes cênicas: demonstrar através de relatos e práticas a trajetória clownesca de cada palhaça. Diante dessa proposta, dividi a minha intervenção em duas partes: primeiro contei como recebi o nome de Florisa e depois fiz um exercício com os estados de inocência e de experiência das máscaras que vivenciei nas oficinas da Sue Morrison.

*Bola vermelha que aponta
indica o caminho e me conta
que mistérios têm o tempo?
Fui convidada para compor,
cantar e dançar com outras palhaças,
mulheres que seguem o caminho guiadas pela arte do encontro
e digo agora encanto!
uma mesa redonda que nada teve de quadrada
cada uma com sua voz,
com sua cor
a pintar e bordar na traquinagem da
pura bobagem
de narigadas e improvisos
de jogos e descobertas
doces instantes
e amargos fracassos
porque sem quedas
não podemos levantar
suspiro ainda no desejo de ficar mais
de ver esses olhares brilhantes
saio e permaneço purpurinada
apaixonada pela desmontagem
e pela coragem!
sigamos*

juntas
germinando
criando, mesmo que seja um braço, uma perna, um pedacim de amor
que venham mais
Caixinha, Chiquinha, Querubina, Rosiléia/Rosi Lion, Florisa...
despidas, destemidas ...
a complementar o canto com Gergelim
e a roda com Mateus
que venham
mesmo com todos os tropeços
que venha Bento, Gael
no prazer de se conhecer
na aventura de mergulhar na mágica
do palhaço
Agradecida e agraciada
(Diário de bordo)

Dessa forma, essa desmontagem da palhaça me aproxima das experiências e, ao mesmo tempo, me coloca à distância dessa trajetória, pois ao relembrar, ao revisitar e decompor há a possibilidade de olhar para a vivência com um certo distanciamento de tempo, espaço e intensidade. A intenção em desarmar contamina a pesquisa empírica e teórica, então engloba o processo de escrita sem a pretensão de criar uma linha única, mas de abrir as possibilidades de criação de sentido e de conexão com o espectador, nesse caso, com você leitor/leitora.

À vista disso, descomponho e apresento os passos que fazem parte dessa trajetória em formação. Compartilho as elaborações, as descobertas, as investigações e, em especial, os nascimentos e as transformações de uma mitologia pessoal repleta de rituais interiores, de encontros potentes e baseada na palhaçaria.

3.5.1 Nascimento

Perante o processo de desmontagem e de construção de uma narrativa que se aproxime do universo clownesco, é quase inevitável não falar da sementinha do amor que tem nome de Gael:

Para sua chegada, gostaria de ter a presença e o apoio do pai que vai nascer, junto com a mãe e você.

Família unida, convido para te guiar nos primeiros suspiros as Auroras da vida: Alana e Fernanda, para nos acalantar e nos orientar Lucia, doula querida e para celebrar os bons encontros chamo Erika, tudo na sintonia do cuidado.

Assim, te receber no acalento da casa, nos preparativos de cada detalhe e deixar que tudo aconteça da forma mais natural possível, respeitando o seu tempo e o meu.

Preparamos chuveiros, banheira, massagens, músicas. Tudo no alívio da intensidade do trabalho de parir e deixar que tua presença seja presente neste mundo.

E caso eu ou você, ou mesmo nós dois, precisemos, tudo será feito para que possamos estar bem, saudáveis, felizes!

Então, esse é o plano, estamos ensaiando já para o dia da estreia! Contrações, ansiedades, choros...

Nesse nascimento suave, gostaria que me dissessem tudo que está sendo feito, assim acompanho de pertinho a chegada do Gael. E se algo precisa ser feito, gostaria de que nos perguntasse (eu ou pai) ou fizesse uma sugestão.

Sem ser puxado, Gael pode vir para os braços da mãe que acaba de nascer também, para o contato pele à pele.

O cordão, elo que nos uniu durante 9 meses, deve parar de pulsar e se for desejo o pai pode cortar.

A placenta, lugar que abrigou e protegeu, pode sair espontaneamente.

Tudo na liberdade de ouvir o corpo trabalhando.

Se caso não tiver as respostas previstas, todas as precauções serão tomadas para que somente em último caso hajam interferências medicamentosas. Ou se houver um pedido da mãe. Traduzindo: oxitocina ou drogas de efeito similar para indução ou aceleração do trabalho de parto apenas sob necessidade médica.

E nada melhor do que o colo e o leite de mãe... Sem oferecer ao Gael água, leite em pó (fórmulas), chupeta ou bicos.

O desejo é que o Gael venha em boa hora, saudável e que tudo corra bem.

Bem vindo!

(Diário de bordo)

O trabalho de parto em si foi de duas horas, como as parteiras disseram: “foi fora da curva”. De acordo com o Dicionário Informal²⁸⁴ (2006-2019), a expressão “fora da curva” é utilizada para se referir a alguém que se sobressai, que se destaca devido a “uma característica especial”. Essa qualidade tem sua origem na curva de Gauss (Johann Carl Friedrich Gauss - 1777-1855), matemático alemão que cria

uma figura geométrica em forma de sino para cálculos estatísticos. Assim, aqueles que estão dentro da figura constituem a maioria (os medianos) e os que estão “fora da curva” são os que se destacam. Os americanos usam o termo “*ahead of the curve*”. (grifo do autor).

Então, nós fugimos da norma e escapamos desenhando outros contornos além dessa curva. Tal como o/a palhaço/a, traçamos uma linha de fuga escapando do costume.

Da mesma forma que foi essa chegada, aos poucos, sinalizando em ensaios de contrações, também introduzirei essa espécie de biografia demoradamente, em pequenas doses de amor. Porque é assim diariamente, com interrupções chorosas, com pedidos, por vezes, frustrados, com gritinhos e sorrisos. Todos os dias alterno entre palavras pensadas, irritações, carinhos e escritas. E me mantereí “fora da curva”, pois é isso que os palhaços e as palhaças fazem, contrários/as e antagônicos/as, esses seres provocadores do riso se destacam e atravessam a humanidade em seu desequilíbrio.

Corpo em suspensão

Quase na arte do desequilíbrio

Desses tempos

às vezes longíquos

guardo bastante gosto

sabores

saberes

de lá pra cá

Muitas foram as águas que correram por debaixo das pontes.

Sim, chegamos devagarzinho e, no embalo dos calores nacionais,

plantamos

uma sementinha que tem nome e muito amor

germinamos Gael, bom e generoso

²⁸⁴ Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/fora+da+curva/>>.

e nessa caminhada tropeçamos, corremos, até alçamos voos inesperados e a vida nos dá volta
Assim,
nesse movimento,
abundantes são os hiatos,
tempos de pausa mesmo.
Agora, neste instante, acabo de retornar de um pequeno intervalo que se sucedeu,
deixei a escrita em espera
para cuidar,
para atender,
para olhar.
Pois hoje,
além de todas as atribuições
também respondo pelo nome de mãe.
(Diário de bordo)

3.6 Diálogos com a prática

Ao lado das experimentações e vivências em torno das investigações clownescas através de cursos, encontros e elaboração de um processo pedagógico singular, meu percurso artístico e reflexivo também é alimentado e enriquecido pelas criações, produções, sobretudo dentro da palhaçaria, por meio da Cia da Bobagem. Dessa forma, busco estabelecer um diálogo entre as vivências e os estudos levantados nesta narrativa com o material cênico e clownesco desenvolvido ao longo dos anos pelo grupo do qual faço parte.

Enquanto artistas e pesquisadores, eu e o Rafael, nós tivemos a oportunidade de explorar novos conhecimentos e novas práticas no momento que fomos acolhidos em diversas residências artísticas e festivais na Europa que interferiram diretamente na criação de espetáculos e na transformação do material artístico. Esse tipo de processo criativo nômade exige uma desconstrução de conceitos e repertórios para abranger o princípio da interculturalidade²⁸⁵, na qual a diversidade é valorizada e as interações são horizontais.

²⁸⁵ “A palavra começa com o prefixo inter, que, no dicionário, é identificado como posição intermediária, reciprocidade, interação, interpondo uma forma de estabelecer uma ponte, uma intermediação, um encontro, para formar uma rede na interculturalidade.” (WEISSMANN, 2018, p.21).

Nesse sentido, os intercâmbios culturais, bem como as trocas intelectuais e artísticas se configuram como aspectos fundamentais com relação ao esse percurso itinerante e repleto de materiais e de experiências clownescas. “A interculturalidade também permite ampliar horizontes, dando lugar às diferenças e apontando ao enriquecimento e mudança contínua.”(WEISSMANN, 2018, p.27-28).

Como material a ser explorado, serão apresentadas as experimentações vivenciadas através das residências artísticas “A fome de palhaço/a” (2012), “A2²⁸⁶” (2013-2014) e “Turning Point: os burrocratas” (2014-2015), bem como a composição, a desconstrução e a criação clownescas através dos figurinos, maquiagens e comportamentos (2007- 2015).

Então, antes de me aprofundar nas produções artísticas desenvolvidas pela Cia da Bobagem, é importante ressaltar que as modificações e as adaptações ocorreram à medida que nos encontrávamos com os espectadores e com os artistas de várias culturas. O processo, tanto o criativo quanto a viagem pela Europa, sofreu mudanças de acordo com as necessidades que apareceram. A partir do momento que colocamos as nossas composições clownescas em contato com o público houve uma adaptação de repertório, pois o/a palhaço/a está sempre em diálogo com o momento presente e com o ambiente à sua volta.

3.6.1 A composição clownesca

O/a palhaço/a, cômico/a em sua existência, popular em sua performance, ganha vida sob o olhar dos espectadores que o/a consideram e o/a veem como uma pessoa, um ser humano que viaja e prova as emoções. Esse ser, então, desperta a curiosidade através da sua maneira de ver o mundo e de suas atitudes. Um universo pode assim ser criado por meio dessa imagem a fim de convidar o público a explorar seus próprios sentimentos, sensações, ações e reações assim como a redescobrir o mundo com um outro olhar. Dessa forma, o/a palhaço/a tenta acessar essas situações que nos fazem rir, pois ele/ela nos conduz e nos convida ao

²⁸⁶ “A2” é o encontro entre dois palhaços a partir da temática do amor e todas as suas possibilidades. Ele, Zuleico. Ela, Florisa. Curiosos, eles vão ampliar o ponto de vista dos encontros amorosos que, por vezes, se tornam loucos, inocentes e imprevisíveis. Eles se apresentam como figuras cômicas que interagem com o público, mostrando suas excentricidades e habilidades através do jogo em dupla, da improvisação, do momento presente, do ridículo, da música e de elementos espetaculares. (CIA DA BOBAGEM, 2012).

reencontro de nós mesmos. É o que nos evoca nos une nesse riso que ultrapassa as barreiras. Essa universalidade toca o público e encontra sua adesão.

Esse ser, como foi explorado aqui nesta narrativa, recebe múltiplas ressonâncias, teóricas e práticas. Tal flexibilidade, multiplicidade de sentidos e permanência ao longo da história possibilitam a criação de diferentes abordagens e lógicas com relação a sua construção. Nesse contexto, a criação das figuras clownescas pelos artistas da Cia da Bobagem, ou seja nós, passa, primeiramente, pela pesquisa empírica e pelas apresentações desses palhaços frente ao público. Essas práticas são a base para a composição, pois selecionávamos os elementos que “funcionavam” com a plateia, ou seja, que provocavam o riso e encontravam grande repercussão. Então, as figuras se apresentavam de uma forma mais inocente e exagerada.

Fotografia 71 - Composição clownesca: Zuleico e Florisa



Fonte: Autor desconhecido (2008)²⁸⁷

Essas características foram enfatizadas, pois essa simplicidade nos aproximava dos espectadores e tornava o diálogo mais fluido e acessível. Já a amplificação dos gestos e das atitudes se apresenta devido ao fato de grande parte dessas experimentações se passar nas ruas e praças. Esse espaço espetacular nos pede uma outra relação e influência na construção das figuras.

Na rua, precisamos cativar, convocar e até entreter o público. É por isso que preparávamos o espaço de apresentação e nos dedicávamos a fazer uma boa convocatória antes de começar uma apresentação. A disposição cênica era organizada de forma simples

²⁸⁷ Fotografia capturada após o espetáculo “Ponga no Molongó”, na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte, em 2008.

através de um biombo e um desenho da arena feito com giz, tudo para delimitar o espaço de atuação e o lugar do público. Para despertar a curiosidade dos passantes, nos maquiávamos em cena e assim que ficávamos prontos, tocávamos nossos instrumentos chamando as pessoas para assistir nossas palhaçadas. É sobre essa base que, inicialmente, a composição tanto das figuras quanto das atitudes e ações cênicas se estabelece. Essa estrutura dramática se desenvolve, então, como uma progressão, na qual os palhaços buscam atrair a atenção do público.

Fotografia 72 - Os palhaços com suas composições em busca de uma identidade



Fonte: Autor desconhecido (2009)²⁸⁸

Nesse contexto, logo no início dessas práticas clownescas, houve uma descoberta de um traje e de uma maneira de pintar o rosto. Dentro dessa figura construí uma segurança e uma forma de ser reconhecida dentro da singularidade da Florisa, da palhaça, que me habita. Sobre esse ponto, associava os efeitos dessa composição com a identidade clownesca a tal ponto que nós atravessamos diversas situações mantendo quase sempre os mesmos elementos.

²⁸⁸ Fotografia capturada durante o Parabenjamin: 1º Festival de Palhaço, em Pará de Minas, de 09 a 11 de junho 2019.

A construção da identidade clownesca é de extrema importância tanto para o/a artista que a encarna quanto para o público que a reconhece como uma personalidade através dessa imagem provocadora do riso. Essa singularidade é um elemento de grande afeto e parte de cada artista que a elabora. A tal ponto que vários palhaços/as, como o trio Fratellini, Annie Fratellini, Pierre Etaix, Carequinha, Gardi Hutter, Ricardo Puccetti e outros artistas buscam manter sua personalidade através de uma mesma base, de uma silhueta, como uma assinatura traçada pelos modos de compor e pelas escolhas das qualidades, figurinos, maquiagens, comportamentos e atitudes. Porém, através das provocações e práticas vivenciadas, percebi que o/a palhaço/a vai além de vestimentas e “pancakes” e pode assumir diferentes formas a favor do jogo cômico.

3.6.2 Residências Artísticas

A residência artística oferece a possibilidade de desenvolver as criações em um contexto artístico e cultural favorável. Assim, enquanto grupo, nos apoiamos no aprofundamento e desenvolvimento das nossas práticas e visamos abrir espaços para a produção de um repertório em diálogo com as experiências vividas e os intercâmbios culturais.

Dentro desse contexto, nos beneficiamos de uma estrutura de apoio e acolhimento de centros de formação, de instituições circenses, de grupos artísticos, de associações e de centros culturais. Além dessa base, contamos com a possibilidade de confrontar o projeto em estado de criação com o público através de ensaios abertos e encontros. Esse apoio se baseia em um princípio de troca, no qual os artistas dispõem de um local de trabalho com apoio técnico e artístico e, em contrapartida, os mesmos oferecem oficinas e apresentações de números e/ou espetáculos.

Ao final de cada experiência intercultural, as descobertas e aprofundamentos foram colocados em prática através da participação em festivais e mostras internacionais e locais.

3.6.2.1 A fome de palhaço/a

Primeiramente, em Bruxelas, no Espaço Catastrophe²⁸⁹, Centro Internacional de Criação de Artes do Circo, em 2012, fomos acolhidos com o projeto “a fome de palhaço/a”, pois partíamos de uma situação simples, ter fome, como um pretexto para ser palhaço/a. Efetivamente, estávamos famintos, já que nossos narizes vermelhos estavam um pouco “empoeirados” e nossas mentes estavam repletas e exaustas de reflexões teóricas.

Diante disso, algumas perguntas que sempre envolvem nossas pesquisas foram novamente levantadas: como colocar em prática, por vezes em cena, o que aprendemos em cursos e oficinas? Como transformar o material explorado em material a ser apresentado? Essas questões surgem, principalmente, quando pensamos numa estrutura de treinamento e de criação, bem como logo após um trabalho intenso de descoberta e de investigação, como em oficinas.

O projeto de residência, portanto, se situa em uma lógica que considera esses questionamentos, do mesmo modo que busca estabelecer um diálogo entre as experiências e os conhecimentos adquiridos com novos conceitos e pontos de vista em torno da palhaçaria. Tudo isso pensado como uma parte pertencente a um conjunto criativo. Essa perspectiva se fortalece devido ao repertório clownesco trabalhado: pequenas cenas concebidas nos dois últimos cursos realizados (Cédric Paga e Sue Morrison), juntamente com novas propostas cênicas.

Dessa forma, as nuances aqui destacadas possuem uma profunda relação com os processos criativos da Cia da Bobagem e com a bagagem artística adquirida desde a fundação do grupo, inicialmente trabalhados durante a residência artística em Bruxelas.

Em primeiro lugar, destaco as transformações com relação à imagem do/da palhaço/a, na verdade, evidencio, sobretudo, a quebra de composição e de paradigmas ligados às composições clownescas nos espetáculos do grupo.

Nessa residência, estávamos ainda contaminados pelos universos apresentados por Sue Morrison e Cédric Paga através de seus cursos. Com relação à Sue Morrison, fomos conduzidos a olhar esse ser provocador do riso através de uma nova perspectiva, pois a partir

²⁸⁹ O Espaço Catastrophe, Centro Internacional para a Criação de Artes de Circo, é um projeto cultural plural e multifacetado inteiramente dedicado às práticas circenses contemporâneas. Iniciado em 1995, o Espaço Catastrophe tornou-se, ao longo dos anos, uma força motriz por trás do desenvolvimento do circo contemporâneo em Bruxelas e na Bélgica. (ESPACE CATASTROPHE, tradução nossa). Disponível em: < <http://www.catastrophe.be>>.

dos exercícios propostos somos convidados a experimentar vários tipos de emoções, a construir seu próprio caminho de construção clownesca e a abrir espaços para uma nova abordagem na palhaçaria. Uma das propostas que explora essa descoberta e nos chama para sair da zona de conforto, ou seja, a romper com os padrões estabelecidos, é a utilização, em alguns exercícios, de uma máscara que os/as próprios/as participantes concebem e fabricam segundo o método proposto pela pedagoga, já abordado anteriormente. É através dessa máscara que escolhemos as peças de roupa e os acessórios e, ao colocá-la, possuímos um olhar limitado do ambiente em geral, já que ela geralmente dificulta enxergarmos ao redor. Essa limitação nos estimula a trabalhar com os outros sentidos ao explorar texturas, cheiros, sensações e também a seguir os impulsos, a se permitir a descoberta, a inovar e a acolher novos elementos. De modo que nos deparamos, por muitas vezes, com o inusitado.

Fotografia 73 - Escolha de figurinos através da máscara



Fonte: Autor desconhecido²⁹⁰

Nesse curso, esse tipo de máscara é utilizada somente uma vez dentro dos exercícios de experiência e de inocência propostos pela pedagoga, que são detalhados na parte dedicada à Sue Morrison, para depois dar lugar ao nariz de palhaço/a. Dessa forma, a máscara é como uma chave que abre portas para novas possibilidades sendo explorada como uma espécie de ferramenta pedagógica. Sue Morrison propõe seis máscaras com essas duas características desenvolvidas durante os exercícios, então repassamos por esse processo três vezes, sendo que cada uma de forma diferente. Isso significa que temos a oportunidade de descobrir outras formas de composição clownesca.

²⁹⁰ Fotografia capturada durante a oficina “*clown throug mask*”, organizada pelo grupo Trampulim através do Festival IMPETO, em agosto de 2007, em Belo Horizonte, no Brasil. Arquivo do grupo Trampulim.

Quanto à oficina de Cédric Paga, o universo por ele proposto nos provocou uma transgressão, especialmente, do ponto de vista da preparação e da construção clownesca através de atividades que estimularam a quebra de rotinas e de padrões. Por exemplo, uma das experimentações apresentadas foi com relação aos preparativos, pois outra pessoa escolhe o caminho para chegar no/a palhaço/a, ou seja, cada participante é convocado/a a ser vestido/a, maquiado/a e preparado/a por outra pessoa. É um exercício de conexão com o outro, com a composição de uma imagem clownesca, de abertura, de reciprocidade e de ruptura, pois, por vezes, somos conduzidos em direção a algo que rejeitamos ou evitamos, como um cheiro, um gosto, um movimento, uma peça de roupa, um tipo de traço de maquiagem, etc. De tal forma que, geralmente, a provocação era considerar as sensações, acolhendo-as e com isso, jogar a favor do/da palhaço/a. Outro desafio foi ficar diante de uma montanha de roupas e acessórios e ter apenas trinta segundos para se vestir. Esse contexto se aproxima do processo vivenciado durante o curso de Sue Morrison, pois o exercício também desperta o surpreendente, o inabitual e, algumas vezes, o ilógico e o risível.

Em consequência, durante a residência artística tínhamos essas explorações como material pulsante para as nossas criações. Possuíamos, assim, uma gama de possibilidades com relação às vestimentas, à maquiagem e aos estímulos. A partir de então, o desafio era escolher qual opção desenvolver dentre tantas outras. Além desse enriquecimento dos trajes, havia um repertório de pequenas cenas²⁹¹ criadas em ambos os cursos.

3.6.2.2 Espetáculo “A2”

A partir das explorações e dos encontros realizados, principalmente, com relação à residência artística, no Espaço Catastrophe, as primeiras pistas e indicações referentes tanto ao processo de criação quanto a um formato de espetáculo começaram a aparecer. Nesse momento, alguns apontamentos se desenvolveram como elementos fundamentais e permaneceram até a construção e apresentação do material cênico originando um espetáculo que recebeu o nome de “A2”. Por outro lado, a medida que o trabalho era exposto frente ao público percebíamos, aos poucos, a necessidade de transformá-lo e adaptá-lo de acordo com

²⁹¹ As cenas que foram exploradas são as seguintes: uma entrada minha para cantar e fazer um discurso como uma sacerdotisa. Essa passagem foi descoberta durante a oficina do Cédric ao trabalhar um objetivo, o espaço e o público. Em outras palavras, o exercício era definir o que vim realizar, onde e para quem. Outro estímulo trabalhado foi o “*turn*” que o Rafael realizou durante a oficina da Sue Morrison em Bruxelas: a passagem da experiência 3 para inocência 3 que desencadeou na ação de rasgar papéis. E uma última cena era de encontro entre os dois palhaços com essas diferentes qualidades.

as reações dos espectadores e de retornos feitos por outros artistas e amigos. Através desses intercâmbios, encontros e trocas artísticas foi possível entender as transformações necessárias.

O “A2” nasceu a partir do diálogo entre várias residências artísticas e experimentações durante mostras e festivais. Dessa forma, o trajeto da criação se desenvolveu de forma itinerante e recebeu várias versões até chegar no formato atual.

Com um primeiro esboço, em 2013, fizemos experimentações em Portugal e logo em seguida retrabalhamos a criação na Itália, com base nas entradas e saídas da *Comédia dell'Arte*. O espetáculo ganhou corpo durante a residência artística na França, em 2013 e 2014, na qual os papéis de cada palhaço/a foram aperfeiçoados.

Assim, quando utilizamos material trabalhado, com as suas características e descobertas, houve um estranhamento e não conseguimos atingir nosso objetivo maior: o riso. De tal forma que fomos à procura de entender praticamente e teoricamente as razões dessa falta de sintonia com um público estrangeiro.

As principais mudanças ocorreram com relação ao figurino, às atitudes e o jogo de status da dupla. De roupas que exploravam mais a inocência e ressaltavam uma imagem mais chamativa e exagerada passamos para vestimentas um pouco mais sutis e elaboradas, trocando os grandes e clássicos sapatos por calçados diferentes. Com relação ao jogo e as atitudes, alternamos os papéis de augusto/a e branco/a, pois, no Brasil, durante a maioria das improvisações e das apresentações eu jogava com o estado de augusta, daquela que desordena os caminhos traçados pelo branco. Para ser um pouco mais precisa, nossas composições se aproximam mais do universo derrisório do/da augusto/a, porém, em favor do jogo cômico, exploramos um contraponto entre os dois palhaços. Nesse sentido, temos um que acredita ser inteligente, elegante, que se aprofunda mais na organização e estruturação da cena clownesca e outro que mergulha na potencialidade da desestruturação, do caos e da estupidez.

A partir disso, o fato de estar em um ambiente estrangeiro e de dominar a língua de outro país corroborou para que meu percurso se direcionasse para a atmosfera de um status mais alto, mais próximo à lógica do/da branco/a. Junto à isso, combinamos alguns estímulos e pequenas cenas trabalhados tanto na oficina da Sue Morrison quanto na oficina do Cédric Paga.

Um dos impulsos explorado foi com relação, principalmente, ao objetivo fundamental da Florisa: cantar. Essa motivação surgiu durante as vivências propostas por Cédric, pois em várias entradas e improvisações o desejo de cantar se instaurou como mola propulsora das experimentações clownescas. Por isso que o processo do espetáculo “A2” foi permeado por esse propósito.

Fotografia 74 - Transformações nas composições clownescas



Fonte: Arquivo pessoal da Cia da Bobagem (2014)²⁹²

Em consequência, várias atitudes e comportamentos foram influenciados por essa atmosfera, como, por exemplo, a relação com o sentimento e a postura, um pouco deslocada, de ser uma diva, uma estrela que distribui seus autógrafos aos seus fãs, nesse caso, ao seu admirador abobalhado e palhaço: o Zuleico.

Como encadeamento, aproveitamos uma pequena cena que o Rafael havia experimentado na oficina da Sue Morrison de rasgar um papel. Então, o “poster” autografado da Florisa passou a ser despedaçado nas mãos do Zuleico: em sua euforia por receber um agrado de sua diva, ele, sem perceber, acaba destruindo a fotografia com a dedicatória da Florisa. Essa progressão de acontecimentos pode ser vista através do teaser do espetáculo, um vídeo curto de apresentação sobre o “A2”²⁹³, acessível online, o link encontra-se na nota de rodapé.

Além desses elementos, o comportamento ao contrário também motivou a criação de materiais e cenas dentro do processo. De tal forma que realizamos uma troca de roupas que resulta na palhaça que se veste de palhaço e vice-versa. Essa proposta é levada ao extremo, já que a dupla concretiza um casamento às avessas.

²⁹² Fotografia capturada durante a residência artística do espetáculo “A2”, na Maison Pour Tous Joseph Ricôme / Théâtre Gerard Philipe, em Montpellier, na França, em fev. 2014. Autorretrato. Arquivo pessoal da Cia da Bobagem.

²⁹³ O teaser está disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=5I5zXL1_HQ8>.

Fotografia 75 - Casamento ao contrário



Fonte: Autor desconhecido (2017)²⁹⁴

Trata-se de uma grande palhaçada, de uma brincadeira que tem como pano de fundo a temática do amor entre dois palhaços. Esse espetáculo dialoga com as experimentações artísticas ao longo da trajetória de investigações clownescas e também, de certa forma, com o universo dos índios provocadores do riso em sua lógica avessa. Conjuntamente com essas conexões, o processo de criação e de apresentação do “A2” desenrola-se em ligação com alguns elementos do repertório clássico da palhaçaria. Essas referências estão presentes, por exemplo, através de *gags* e jogos cômicos: como a luta exagerada em câmera lenta, o jogo em cuspir água no outro e o número do balde. Esses trechos podem ser vistos no mesmo vídeo curto²⁹⁵ citado anteriormente.

Depois desse percurso criativo, durante quase um ano e meio, estabelecemos um roteiro do espetáculo, como uma estrutura de base que é aberta às improvisações, às interações com o público e a receber novos elementos. De modo que, mesmo sendo uma construção bem estabelecida, ela aceita interferências e se torna flexível.

Com o espetáculo em cena, continuamos com o desejo de explorar outros universos e continuar a caminhada investigativa na vereda clownesca. Então, partimos para um novo projeto que também trouxe desafios, transformações e uma maneira diferente e inovadora de ver o/a palhaço/a.

²⁹⁴ Fotografia capturada durante a apresentação do espetáculo “A2”, na 16ª Mostra de Teatro Paulo Neves, em Bauru, 21 jan. 2017.

²⁹⁵ O teaser está disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=5I5zXL1_HQ8>.

3.6.2.3 O espetáculo “Turning Point: os burócratas”

O espetáculo “Turning Point” também foi criado através de residências artísticas em diversos espaços: na Escola de Circo Zepetra, nas Maisons Pour Tous Melina Mercuri e Joseph Ricôme e no Théâtre La Vista em Castelnau-le-lez e Montpellier, durante um ano, na França. O mesmo teve a sua estréia no dia 02 de abril de 2015 no Teatro Gerard Philipe, em Montpellier, na França.

Essa criação não se apoia em um texto dramático, pois trata-se de um processo baseado no jogo clownesco e na comicidade física. As falas foram improvisadas pelos artistas implicados no projeto.

Geralmente, os/as palhaços/as desenvolvem uma personalidade, quase como uma assinatura, que atravessa vários espetáculos mantendo uma característica e um modo de ver comuns através de uma lógica própria a essa composição. Nessa criação, contradizendo esse senso comum, optamos por construir figuras diferentes das trabalhadas anteriormente, com escolhas de composição e estéticas bem precisas e ainda inexploradas. Por exemplo, a não utilização do nariz vermelho para a exploração e aprofundamento do caráter cômico e absurdo das figuras. Além disso, um trabalho de construção da dramaturgia e de escrita foi feito previamente para então passar às improvisações e à construção do figurino.

Assim, a composição se inscreve a serviço da evolução de cada um dentro do processo cênico-criativo e da comicidade desejada. Então, se as experimentações e ações cênicas solicitam palavras, um gesto preciso, uma dança ou uma música, nós procuramos realizá-los. A tal ponto que, em vários momentos, a linha predominante é transgredida favorecendo a comicidade e o jogo, seja pela utilização de falas ou frases, seja por uma atitude diferente.

A intenção do projeto desse espetáculo é de refletir sobre a desvalorização das relações humanas na sociedade através da exploração do ambiente de trabalho e suas situações ligadas ao poder e à empresa. De modo que a desumanização e a dificuldade de comunicação são colocadas em evidência, apesar das evoluções tecnológicas. Tudo isso é potencializado pelo olhar clownesco cuja interação com o público contribui para atingir o ponto de transformação, o que chamamos de “*Turning Point*”.

Nesse sentido, nos inspiramos no teatro do absurdo com suas situações trágico-cômicas e burlescas bem como no jogo clownesco. A ideia do absurdo está ligada a da desarmonia que nos leva ao ridículo e ao “*non-sense*” : é o “teatro do ridículo” segundo

Eugène Ionesco²⁹⁶. Assim, o espetáculo “*Turning Point*” explora situações quotidianas e não privilegia uma trama ou uma história, mas sim as relações entre as figuras cômicas e com o espaço cênico.

Dessa forma, as figuras do patrão e de sua secretária não conseguem, por vezes, se compreender e nem se comunicar. O contexto de humor absurdo é reforçado pela presença do público que se transforma em cliente dentro de uma sala de espera. Ao lado dessa dificuldade de diálogo, o absurdo e o jogo clownesco são enfatizados pelo fracasso, o jogo de poder e a paródia social. Assim, entre ligações telefônicas, assinaturas, cafés e seus clientes, esses “burrocratas” desajeitados não conseguem cumprir suas obrigações de trabalho. Dentro dessa armadilha, um impasse entre a liberdade e o desejo é instaurado.

O espectador é, então, convidado a entrar e descobrir um mundo novo e cheio de possibilidades, alegorias e metáforas. Trata-se de um acordo entre aqueles que assistem e recebem, e aquele que oferece suas expressões ao tentar contar tudo o que se passa em cena. Nesse diálogo, os efeitos do corpo, as percepções gerais, bem como as respostas e interrogações representam um papel fundamental na situação comunicativa teatral.

Nesse sentido, o espetáculo é um teatro do desejo cuja resposta não é dada diretamente e sim um lugar onde questões são levantadas. Isso permite um retorno ao ponto inicial o que gera uma busca incessante e sem fim. Consequentemente, o imprevisto e o nonsense atravessam o espetáculo como um lapso e abrem espaços para a improvisação e o diálogo com o público.

Enquanto processo criativo, o caminho em direção ao espetáculo foi bastante transformador, desafiador e instigante. Uma das primeiras novidades era poder trabalhar a dramaturgia, na qualidade de evolução e de conexão das cenas, bem como com relação ao desenvolvimento do contexto proposto: um escritório absurdo. Em conjunto com essa abordagem, tivemos o privilégio de ser acompanhados por um “olhar de fora” e de ser beneficiados com um espaço para as experimentações.

Durante o processo de criação realizamos um trabalho de composição para concretizar uma ideia no palco, com a intenção de focar na criação do espetáculo “*Turning Point: os burrocratas*”. Por isso um “olhar de fora” é tão importante, essa referência

²⁹⁶ Dramaturgo francês de origem romena (26/11/1912-28/3/1994). É considerado um dos maiores teatrólogos do século e um dos criadores do teatro do absurdo. Focaliza o caráter incompreensível das relações humanas, o medo da morte, o aspecto tragicômico da existência e a pressão das convenções sociais. Com frases absurdas, suas peças falam da impossibilidade de comunicação entre os seres humanos. (ALGO SOBRE). Disponível em: <<https://www.algosobre.com.br/biografias/eugene-ionesco.html>>.

desencadeia um processo minucioso que possibilita o aprofundamento de elementos e características a partir de uma visão geral e distanciada das investigações. Em consequência, isso permite que os artistas se distanciem do que criaram e modelaram para examiná-lo com um olhar mais desapegado, transformando-os, de certa forma, em espectadores de seus trabalhos.

Nessa qualidade de colaboração atenta e apreciativa, contamos com o apoio de Marie Frignani²⁹⁷, do grupo CollectHIHIHIF, de Montpellier. Essa contribuição é concretizada tanto na encenação (a aparência externa) quanto na escrita e no trabalho de palhaço/a através da participação no processo criativo do espetáculo em sua estética e organização.

Essa proposta é complementada com ensaios na presença de uma plateia, já que nessa criação a escrita também encontra sua fonte nas improvisações que apresenta a alguns espectadores. Os artistas possuem, assim, um suporte externo ao seu processo criativo e um feedback qualitativo dos observadores-espectadores.

À vista disso, essas experimentações em diálogo com o público também contribuem na composição e na estruturação dos aspectos cômicos e cênicos. Então, os figurinos, o som, a luz, a fabricação do cenário, os acessórios, enfim, o conjunto de elementos espetaculares são desenvolvidos de acordo com uma concepção geral. Assim combinados, cada material traz para a representação, a criação de sentidos e do jogo cômico projetados e desejados dentro desse processo. Dessa forma, pudemos manter a lógica de adaptar e transformar as composições através do encontro com o público.

Além desses princípios, alternamos novamente o jogo de status da dupla e aprofundamos as contraposições de poder através das lógicas do/da augusto/a e do/da branco/a já explicitadas. Nesse caso, eu retornei ao papel de augusta e Rafael ao de branco. Essa transição foi, de certa forma desafiadora e enriquecedora, pois ainda estávamos

²⁹⁷ Palhaça, atriz, musicista, cantora. Ela aprende música e canto de forma autodidata desde a infância. Ela representa no teatro desde os 15 anos (Compagnie Racont'art, Compagnie Claude Buchvald). Seu percurso inclui atuações na Itália e no Brasil. Paralelamente, ela se forma em dança (Tempo danse) e em circo (Cirque et Percussions). Formada na graduação em Artes do Espetáculo pela faculdade Paris 8, motivada por uma necessidade premente de escrever para o corpo e quebrar o tédio do público, ela decidiu recorrer à arte do palhaço. Após vários cursos (Espace catastrophe), ingressou na formação profissional nas Artes do Clown da escola Samovar (2011). Começa, então, a trabalhar em espetáculos de rua (Trio laid, Cie Propolis), e em intervenções clownescas em diversos espaços públicos (escolas, mercados, supermercados, casas de repouso ...) Em 2010, cria com Emilie Marin o dueto musico-burlesco Geneviève e Solange. Em 2011, ela co-fundou o grupo CollectHIHIHIF. (CollectHIHIHIF, tradução nossa). Disponível em: <<http://collectihihif.com/marie-frignani/>>.

contaminados pela atmosfera do percurso criativo do “A2” e de ainda habitar em terras estrangeiras.

Ao mesmo tempo, a proposta foi complementada com a retirada do nariz vermelho e com uma exploração do corpo cômico. Essa escolha se configurou devido ao desejo de explorar outras abordagens com relação à comicidade e de poder entrar em contato com a potência clownesca mesmo sem o uso da máscara. Diante disso, exploramos a composição das figuras cômicas através de seus figurinos, óculos, perucas e acessórios. Tal atmosfera pode ser observada através do teaser²⁹⁸ do espetáculo disponível na internet cujo link se encontra na nota de rodapé.

Fotografia 76 - Composições clownescas



Fonte: Mendes (2015)²⁹⁹

Junto a isso, como base das atitudes e comportamentos, houve uma busca em desenvolver e trazer para as improvisações os estados de inocência e de experiência vivenciados ao longo das oficinas da Sue Morrison. Nesse contexto, trouxemos algumas qualidades em favor do jogo cômico e das relações estabelecidas. Por exemplo, desenvolvi e aprofundi as qualidades e características da inocência 3, pois esse estado provocava uma disponibilidade e uma prontidão atrapalhadas favoráveis ao jogo proposto e à criação da figura cômica dessa secretária clownesca.

Isto posto, apresentamos um espetáculo que também se relaciona com os mecanismos e procedimentos, às vezes absurdos, de dossiês, papéis e documentações necessários dentro das relações sociais em geral. Portanto, convidamos os espectadores para

²⁹⁸ O teaser está disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=SWv6mTta_vo > .

²⁹⁹ Fotografia capturada durante a apresentação do espetáculo “Turning Point: os Burrocratas”, na FunarteMG, em Belo Horizonte, 16 ago. 2015.

adentrar em um escritório excêntrico. Um lugar onde o chefe e sua secretária cometem suas maiores loucuras. O espaço cênico é habitado pela “burrocracia”, numa repartição habitada por dois seres estranhos que passam o tempo vivendo situações absurdas sem conseguir concluir o trabalho. Trata-se do patrão e de sua secretária, eles estão acostumados com as relações internas da empresa e ignoram o paradoxo em que estão aprisionados. Aos poucos, eles tentam sair dessa situação sem conseguirem. Esse fracasso provoca uma transformação nesses dois personagens levando-os à loucura, à transgressão, à desumanização, ao ridículo, ao *non-sense*, à crueldade e, logicamente, ao absurdo. Depois dessa exacerbação, um impasse se instaura. Será que o patrão e a secretária conseguirão sair?

Com esse espetáculo tivemos a possibilidade de participar de festivais nacionais e internacionais, mostras, encontros e temporadas. Porém, ainda possuímos uma dificuldade em circular e em estabelecer períodos de apresentação. Essas adversidades vão desde a realidade cultural atual, pois no Brasil os investimentos, as leis e os projetos de incentivo às produções artísticas perderam espaço e investimento governamentais até os desafios em divulgar propostas clownescas e divergentes dentro desse contexto.

O fundamental é que continuamos com as investigações na palhaçaria e insistimos em valorizar, bem como perpetuar essa arte do encontro que é o/a palhaço/a. Como seres do contrário e provocadores do riso temos essa missão de atravessar, de fugir da curva, de desequilibrar e cair ao mostrar o outro lado da moeda. Nessa tentativa, revelamos nossas fraquezas, assumimos os nossos defeitos e procuramos manter a potência lúdica e prazerosa do palhaço. E então, nos vemos no topo?

CONCLUSÃO – O/A PALHAÇO/A E SEUS MÚLTIPLOS

Caro leitor, cara leitora, enfim chegamos ao final dessa narrativa. Como em um espetáculo, um número, em suma, um encontro com o público espero ter seguido os passos da “jornada clownesca” ao me apresentar, a possibilitar que você entre no meu universo, viaje e, ao final, a te conduzir de volta com um novo olhar sobre o mundo.

Ao mesmo tempo, confesso que, enquanto escrita a se compor em seu próprio processo de composição, esta conclusão é uma consequência das doses reflexivas apontadas. Dessa forma, gostaria de salientar que essa parte não está isolada do restante da tessitura investigativa. Então, as deduções e implicações desenvolvidas anteriormente se configuram como importantes componentes desse desfecho narrativo.

Nessa trajetória em formação, as viagens e transformações vão desde as construções de sentido em torno do/da palhaço/a até os deslocamentos geográficos através da mudança de continente, bem como a movimentação das produções artísticas através da Cia da Bobagem.

Diante dessa mitologia pessoal, repleta de rituais interiores, há a busca permanente por uma escrita mais próxima da potência clownesca através das quebras de paradigmas e de um comportamento às avessas. Tudo perpassa pelo princípio básico da palhaçaria: a provocação do riso. Então, tal como o riso e seu provocador, tento passar de um percurso narrado de uma perspectiva pessoal para uma experiência que possa afetar de forma coletiva e, de certa forma, universal.

Ressalto, ainda, que essa composição é uma investigação “da” e “com” a palhaçaria. Trata-se de um olhar que procura revelar a experiência a partir de seu interior, a revelar os micro e macro acontecimentos em suas potencialidades palhaçísticas para que você, caro/cara leitor/leitora, possa participar desse evento e testemunhar o que me atravessa e me afeta devagar e com intensidade. E assim, deixar que eu, enquanto pesquisadora, palhaça, mulher, mãe e você, leitor, leitora, espectador/a, observador/a; enfim, que nós consigamos assistir e perceber o/a palhaço/a passar por nós.

Ao mesmo tempo, é preciso reconhecer a minha postura de viajante curiosa e, por vezes, pretensiosa e sonhadora, pois as experiências aqui narradas são somente uma parte visível de um imenso iceberg chamado por alguns de “palhaço/a”, por mim de “ser do contrário” e “provocador/a do riso”. Há, ainda, muitas implicações e possibilidades de aprofundamento em torno desse ser. Porém, acredito, que mesmo a descoberta e a exploração

dessa pequena parte aparente seja um convite para adentrar nesse universo do/da palhaço/a enquanto ser do contrário e provocador/a do riso.

Dessa forma, me viro de costas para o público, ou seja, para você, e retiro o nariz de palhaço/a. Então, como no final de um espetáculo permaneço num misto de sensações e emoções com a impressão de ter me desnudado e revelado como esse ser, tão amado por mim, me provoca e me impulsiona.

Ainda nesse estado, confesso que as interrogações aqui levantadas fazem parte desse trabalho diário de investigações e de experimentações e se desdobram em mais questionamentos, como numa espiral em movimento sem se fechar em uma única linha ou resposta. Insisto nessa postura antagônica de expor as possibilidades de criação de sentidos, pois apontar um único sentido para as curvas das dúvidas levantadas seria como atirar uma flecha que atravessa o/a palhaço/a reduzindo sua existência, sua significação e seu poder de transgressão.

Por isso, te convido, caro leitor, cara leitora, a praticar esse olhar para o mundo de outro ângulo, talvez de cabeça para baixo e de descobrir outra lógica. Completo essa narrativa, portanto, com uma proposta de exercício que Jango Edwards sugeriu durante sua oficina:

Antes de tudo, respire, se conecte. Em seguida, abra um sorriso bem grande, o mais largo possível e permaneça assim por 60 segundos, 1 minuto apenas. O mais interessante é poder fazer esse exercício em diversos lugares e perceber a reação das pessoas. Você pode começar se olhando no espelho, isso já é um primeiro passo. Depois de algumas tentativas, você pode praticar esse sorriso nas filas, especialmente as de banco, na rua, no ônibus, em reuniões... Mas, cuidado, o riso é extremamente contagioso e pode, em alguns casos, gerar um certo desconforto nos músculos da face e do abdômen, bem como em outras pessoas. Ao final dessa experiência, perceba as transformações em seu corpo e em seu ânimo.

Devido a essas mudanças e da potencialidade transformadora e de afeto que a palhaçaria é parte de minha constituição, meu organismo se tornou parte intrínseca desse ser e vice-versa. Novamente reforço que esse *corp'a'screver*, clownesco em sua potência, representa uma etapa de uma pesquisa que pode ainda se desenvolver. O território a explorar permanece vasto, com muitos universos a descobrir e a visitar. Como ilustração dessas possibilidades apresento um desenho que, para mim, demonstra essa multiplicidade. Espero, então que diante dessa trajetória em construção e dessa existência clownesca, você, caro leitor, cara leitora, possa escolher e acolher o sentido que o/a palhaço/a te provoca.

Ilustração 5 - O/a palhaço/a e seus múltiplos

Fonte: Oz (2015)³⁰⁰

³⁰⁰ Ilustração feita para o projeto “O Palhaço e suas transformações”, realizado através do Prêmio Funarte Caixa Carequinha de Estímulo ao Circo 2013, em Belo Horizonte, na UFMG de 8 a 11 ago. e na FunarteMG dias 15, 16 e 22 ago. 2015. Arquivo pessoal da Cia da Bobagem.

REFERÊNCIAS³⁰¹

A2. Espetáculo da Cia da Bobagem: Marisa Riso e Rafael Marques (2014). Concepção e criação: Marisa Riso e Rafael Marques com colaboração de Françoise Danno e Valério Apice. Estréia em abril de 2014 em Montpellier, França.

_____. Montpellier: Maison Pour Tous Joseph Ricôme / Théâtre Gerard Philipe, fev. 2014. 1 fotografia, color., 8,13cm x 6,74cm. Fotografia capturada durante a residência artística do espetáculo “A2”. Autorretrato. Arquivo pessoal da Cia da Bobagem.

A ARTE DO PICADEIRO. **Blog de artes do circo**. Disponível em: <<http://artedopicadeiro.blogspot.com/>>. Acesso em: 09 ago. 2018.

ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. Memória, narrativas e pesquisa autobiográfica. **Revista História da Educação**. ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, v. 14, p. 79-95, set. 2003. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/asphe/article/viewFile/30223/pdf>>. Acesso em: 24 jul. 2019.

ABREU, Ana Carolina Fialho. **Hotxuá à luz da etnocologia: a prática cômica Krahô**. 2015. 158 p. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Bahia. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/17916>>. Acesso em : 11 fev. 2016.

A COSTUREIRA. Espetáculo de Gardi Hutter e Michael Vogel (2010). Direção: Michael Vogel. Atuação: Gardi Hutter. Música: Franui. Som: Dirk Schöder. Vídeo: Andreas Dihm. Cenografia: Urs Moesh. Desenho de Luz: Reinhard Hubert. Assessoria de Gags: Ferruccio Cainero. Técnicos: Raffaella Benini, Andrea Cosentino. Arte Gráfica: Stephan Bund. Estréia no Théâtre de Vidy-Lausanne, Suíça, 2010. Espetáculo (70 min).

ADELVANE NÉIA. In: FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Agenda**. Oficina “O clown e sua poética: iniciação na linguagem do palhaço. Curitiba, 2014. Apresentação da ministrante da oficina. Disponível em: <<http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/agenda/oficina-o-clown-e-sua-poetica-iniciacao-na-linguagem-do-palhaco/>>. Acesso em : 16 nov. 2019.

ADRIAN. Dictionnaire des clown et farceurs. In : FABBRI, Jacques et SALLÉ, André (Dir.). **Clowns & Farceurs**. Paris : Bordas, 1982. p. 177-194.

ALBINO, Beatriz Staimbach. Técnicas corporais. In: ALBINO, Beatriz Staimbach. **Corpo, mimese e experiência na arte do palhaço**. 2014. 122f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. p.72-74. Disponível em:<<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/128736/328691.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 22 jan. 2016.

ARCHER, Micha; HUSAIN, Shahrukh. **Fábulas do Mundo Islâmico**. Tradução: Mônica Stahel. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

³⁰¹ Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

ARTIGOS, João Carlos. **Blog do Anjos do Picadeiro: Encontro Internacional de Palhaços**. Disponível em: < <http://www.anjosdopicadeiro.com.br/p/o-encontro.html>>. Acesso em: 20 julho 2018.

ATO VARIADO. Direção: Mauro Xavier. Assistência de direção: Nélida Prado. Preparação Musical: Gil Amâncio. Preparação corporal: Lúcia Ferreira. Belo Horizonte: Cefart, 2004. Espetáculo de conclusão do curso profissionalizante de teatro.

BARRETO, Renato Amado; DE OLIVEIRA, Ana Lúcia Machado. Makunaima e Macunaíma: dois tricksters. **Caderno de Letras**. Pelotas: Revista do Centro de Letras e Comunicação, n. 26, Jan-Jun. 2016. Disponível em: < <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/article/view/8518>>. Acesso em: 18 out. 2019.

BECK, Peggy V.; WALTERS, Anna Lee. Sacred Clowns and Fools: Chapter 13. In: BECK, Peggy V.; WALTERS, Anna Lee; FRANCISCO, Nia (Chapiter12). **The sacred: ways of knowledge, sources of life**. Tsail: Navajo community college press, 1996. p 291-316. Disponível em: <<http://dotterbolaget.se/onewebmedia/sacred%20way-1.pdf>>. Acesso em: 29 jan. 2015.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. 3.ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 197-221. Disponível em : < <https://pglel.files.wordpress.com/2016/01/o-narrador.pdf>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

BENOIT, Johanne. Une source inépuisable: le masque dans la pédagogie du jeu - Entretien avec Johanne Benoît. In: FREIXE, Guy. **Les Utopies du Masque: sur les scènes européennes du XXe siècle**. Montpellier: L'Entretiens Editions, 2010. p. 342-343.

BILS, Claude. **Le clown Albert Fratellini**. Desenho. Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: <<http://cirque-cnac.bnf.fr/fr/le-clown-albert-fratellini>>. Acesso em: 05 set. 2019.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. 6º edição rev. e ampl. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. 348p.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003. 296p.

BONANGE, Jean-Bernard ; SYLVANDER, Bertil. **Voyage(s) sur la diagonale du clown : En compagnie du bataclown**. Paris : L'Harmatan, 2012.

BROCOLI THÉÂTRE. **Blog do Brocoli Théâtre**. Disponível em: <<http://brocolitheatre.wixsite.com/brocoli>>. Acesso em: 12 julho 2018.

BURNIER, Luís Otávio. O clown e a improvisação codificada. In: BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: Da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. p. 205 - 220.

CALLOIS, Roger. **L’homme et le sacré**. Paris: Éditions Gallimard, 2015. Pour l'édition numérique. Disponível em : < <https://pt.scribd.com/document/378460192/L-Homme-Et-Le-Sacre-Roger-Caillois>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

CASAMENTO AO CONTRÁRIO. Bauru: 16ª Mostra de Teatro Paulo Neves, 21 jan. 2017. 1 fotografia, p&b, 8,74cm x 5,83cm. Foto capturada durante a apresentação do espetáculo “A2”. Arquivo pessoal da Cia da Bobagem.

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

CESCONETTO, Luciana. A utilização da máscara neutra na formação do ator. Revista Urdimento, Universidade do Estado de Santa Catarina, nº 2, p. 55-69, 2002. Disponível em: <<http://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/viewFile/9800/6739>>. Acesso em: 28 out. 2019.

CIA DA BOBAGEM. **A2 Teaser 2015**. Cocepção: Cia da Bobagem. Intérpretes: Marisa Riso e Rafael Marques. Filmagem: André Veloso Junqueira. Belo Horizonte, 19 jul. 2015. 1 vídeo (1min.42seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5I5zXL1_HQ8>. Acesso em: 01 set. 2015. Vídeo curto do espetáculo “A2”. Arquivo pessoal da Cia da Bobagem.

_____. **Teaser Turning Point : os Burrocratas 2015**. Cocepção: Cia da Bobagem. Intérpretes: Marisa Riso e Rafael Marques. Filmagem: André Veloso Junqueira. Belo Horizonte: FunateMG, 16 ago. 2015. 1 vídeo (1min. 29seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SWv6mTta_vo>. Acesso em: 01 set. 2015. Vídeo curto do espetáculo “Turning Point: os Burrocratas”. Arquivo pessoal da Cia da Bobagem.

_____. **Oficina clown throug mask**. Bruxelas: C.T.L La Barricade, jun. 2012. 4 fotografias, color., 7,05cm x 5,33cm/ 6,56cm x 4,9cm/ 6,14cm x 6,36cm/ 5,76cm x 4,29cm. Fotografias capturadas durante a oficina “clown throug mask”, organizada pela Cia da Bobagem. Arquivo pessoal da Cia da Bobagem.

_____. **Release do grupo**. Belo Horizonte, 2012. Apresentação do grupo, do seu histórico e de seus integrantes. Arquivo pessoal da Cia da Bobagem.

CIRCONTEÚDO. **Site Circonteúdo: o portal da diversidade circense**. Disponível em: <<https://www.circonteudo.com/>>. Acesso em: 21 ago. 2019.

CLOWN 1. Gravação de “turnings” apresentados durante o curso “clown throug mask”. Pedagoga responsável: Sue Morrison. Theatre Resource Centre. Toronto, publicado em 14 fev. 2011. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=K28p1QGuLHE>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

CLOWN THROUG MASK. Festival IMPETO. Belo Horizonte, ago. 2007. 7 Fotografias, color., 6,96cm x 9,32cm/ 7,47cm x 9,94cm/ 7,81cm x 7,31cm/ 7,68cm x 10,23cm/ 6,92cm x 4,75cm/ 6,92cm x 7,99cm/ 6,24cm x 10cm. Fotografias capturadas durante a oficina “clown throug mask”. Arquivo do grupo Trampulim.

CNAC: Centre National des Arts du Cirque. **Site do CNAC**. Disponível em: < <http://www.cnac.fr/index.php>>. Acesso em: 28 set. 2018.

COBURN, Veronica; MORRISON, Sue. **Clown Through Mask: the pionnering work of Richard Pochinko as practised by Sue Morrison**. Bristol e Chicago: Intellect, 2013, 492p.

COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, não há caminho. Só rastros**. São Paulo: Perspectivas: Fapesp, 2013.

COLLECTIHIHIF. **Marie Frignani**. Site do grupo CollectHIHIF. Montpellier. Currículo resumido da artista. Disponível em: <<http://collectihihif.com/marie-frignani/>>. Acesso em : 16 nov. 2019.

COMISSÃO EUROPEIA. Erasmus +: Mestrado conjunto Erasmus Mundus. Apresentação do programa de mestrado. Disponível em: <https://ec.europa.eu/programmes/erasmus-plus/opportunities/individuals/students/erasmus-mundus-joint-master-degrees_pt>. Acesso em : 05 nov. 2011.

COMISSÃO NACIONAL DE ÉTICA EM PESQUISA. **Análise técnica da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa sobre o Projeto de Lei nº 200/2015**. Brasília, 14 de maio de 2015. Disponível em: <https://conselho.saude.gov.br/Web_comissoes/conep/aquivos/Analise-tecnica-Lei200-2015.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2019.

COMPOSIÇÃO CLOWNESCA: ZULEICO E FLORISA. Praça da Liberdade, Belo Horizonte, 2008. 1 fotografia, color., 6,07cm x 9,12cm. Arquivo pessoal da Cia da Bobagem.

CONTRÁRIO. In: MICHAELIS DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2019. Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/contr%C3%A1rio/>>. Acesso em: 30 jun 2019.

CRATO, Nuno. Escher e a tira de Moebius. **Jornal dá licença**. [Niterói], ano XVI, nº 46, p.7-8, maio 2011. Disponível em:<<https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/713/1/Jornal46.pdf>>. Acesso em: 24 out. 2019.

C.T.L - LA BARRICADE ASBL. **Accueil**. Apresentação da associação. 2011. Disponível em: < <http://www.ctl-labarricade.be/>>. Acesso em: 02 nov. 2019.

DE ANDRADE, Paulo (Org.); SILVA, Sérgio Antônio (Org.). **Um corp'a'screver**. Belo Horizonte: Viva voz FALE/UFMG, 1997. Disponível em: <http://www.letas.ufmg.br/padrao_cms /documentos/eventos/vivavoz/umcorp1-site.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2016.

DEER, John Fire Lane. **De mémoire indienne: en quête d'une vision**. Co-auteur : Richard Erdoes. Traduction : Jean-Jacques Roudière. Bénaix: Editions Présence Image & Son, 2009.

DENIS, Dominique. **Le livre du clown**. Strasbourg : Éditions Techniques du Spectacle, 1985.

DESENHO DA COR VERMELHA. Rio de Janeiro: Teatro de Anônimo, out. 2012. 1 fotografia, color., 6,29cm x 8,41cm. Foto capturada durante a oficina “clown throug mask”, organizada por Maria Angélica Gomes do grupo Teatro de Anônimo.

DIÉGUEZ, Ileana. Desmontagem cênica. Tradução de José Raphael Brito dos Santos e Gilberto dos Santos Martins. **Revista Rascunhos: Caminhos da pesquisa em Artes Cênicas**. Uberlândia, v. 1, n.1, p.5-12, 2014. Disponível em: < <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27217/14875>>. Acesso em: 14 nov. 2019.

DORNELES, Juliana Leal. Tortadas. In: DORNELES, Juliana Leal. **Pelo vigor do palhaço**. 2009. 116f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) - Pontífca Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009. p. 62-64. Disponível em: < <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/15884/1/Juliana%20Leal%20Dorneles.pdf>>. Acesso em: 22 set. 2018.

ÉCOLE PHILIPPE GAULIER. **École Internatinal de Théâtre Philippe Gaulier**. Site que apresenta a escola. França, 2018. Disponível em : <http://www.ecolephilippegaulier.com/page_fr.html#wa-anchor-j2ao4mh1ldsba6cav4>. Acesso em: 18 nov. 2019.

EDWARDS, Jango. Oficina de palhaço. Proposta durante o festival de palhaço Anjos do Picadeiro 8, organizado pelo grupo Teatro de Anônimo, em dezembro de 2008, no Rio de Janeiro, no Brasil.

ENFANT DE LA BALLE. In: LES EXPRESSIONS FRANÇAISES DECORTIQUEES. **Explications sur l'origine, signification, exemples, traductions**. Reverso Softissimo 2013. Disponível em: <<http://www.expressio.fr/expressions/enfant-de-la-balle.php>>. Acesso em: 13 nov. 2019.

ESCHER, Maurits Cornelis. **Fita de Moebius**. 1963. 1 gravura, color., 8cm x 3,81 cm. Disponível em: < <http://arjelle.altervista.org/Tesine/GiuliaG/escher.htm>>. Acesso em: 24 out. 2019.

_____. **Mãos desenhando**. 1958. 1 gravura, 8,46cm x 7,32cm. Disponível em: <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-mc-escher-transfixed-mind-bending-works>>. Acesso em: 24 out. 2019.

ESPACE CATASTROPHE. **Site do Espace Catastrophe: Centre International de Création des Arts du Cirque**. Présentation de l'espace catastrophe. Bruxelas. Disponível em: < <http://www.catastrophe.be>>. Acesso em: 02 mar. 2012.

ETAIX, Pierre. **Il faut appeler un clown un clown**. Paris : Séguier Archimbaud, 2002.

_____. Je te prendrai la main... La naissance du clown Etaix. In : FABBRI, Jacques et SALLÉ, André (Dir.). **Clowns & Farceurs**. Paris : Bordas, 1982. p.54-56.

_____. Préface. In : FABBRI, Jacques et SALLÉ, André (Dir.). **Clowns & Farceurs**. Paris : Bordas, 1982. p.9-20.

_____. Un visage irréel. In : FABBRI, Jacques et SALLÉ, André (Dir.). **Clowns & Farceurs**. Paris : Bordas, 1982. p.125-128.

ET LE CLOWN, QUI EST-IL ? Bruxelas, jul. 2011. 22 fotografias, color., 7,56cm x 10,02cm/ 5,88cm x 7,8cm/ 5,88cm x 7,95cm/ 6,63cm x 8,1cm/ 8,3cm x 6,27cm/ 7,71cm x 10,23cm/ 7,12cm x 5,33cm/ 7,62cm x 7,81cm/ 8,98cm x 11,96cm/ 8,67cm x 4,72cm/ 6,2cm x 9,18cm/ 6,48cm x 8,58cm/ 9,18cm x 7,25cm/ 8,7cm x 6,52cm/ 6,5cm x 6,27cm/ 6,75cm x 8,99cm/ 6,88cm x 8,6cm/ 5,88cm x 7,94cm/ 7,35cm x 5,43cm/ 7,07cm x 5,26cm/ 6,69cm x 6,07/ 6,44cm x 6,51cm. Fotografias capturadas durante a oficina « Et le clown, qui est-il? ». Arquivo pessoal da Cia da Bobagem.

_____. Bruxelas, out. 2013. 3 fotografias, color., 5,4cm x 8,1cm/ 5,57cm x 8,37cm/ 6,44cm x 9,67cm. Arquivo pessoal da Cia da Bobagem.

EUGENE IONESCO. In : ALGO SOBRE. **Biografias**. Eugène Ionesco. Disponível em: <<https://www.algosobre.com.br/biografias/eugene-ionesco.html>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

EVOLUÇÃO HUMANA DIAGRAMA. **Site Escola Educação**. Disponível em: <<https://escolaeducacao.com.br/evolucao-humana/>>. Acesso em: 09 set. 2019.

FABBRI, Jacques ; SALLÉ, André (Dir.). **Clowns & Farceurs**. Paris : Bordas, 1982.

FENATI, Maria Carolina Junqueira. Dia e Fragmentos. In: FENATI, Maria Carolina Junqueira. **Escrever, escrever: diários, Exílio e escrita em Maria Gabriela Llansol**. 2015. Dissertação (Tese de doutorado em Estudos Portugueses) - Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, jan. 2015. Disponível em: <<https://run.unl.pt/handle/10362/18873>>. Acesso em: 23 abril 2018.

FERNANDES, Millôr. O Circo e o Congresso. **Jornal Opinião**. [S.I.]: 11 set. 1985. 1º Caderno, p. 11. Disponível em: < <https://www.circonteudo.com/o-circo-e-o-congresso/>>. Acesso em: 22 out. 2019.

FERRACINI, Renato. As setas longas do palhaço. **Revista Sala Preta**, nº 6, p. 65- 69, 28 nov. 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v6i0p65-69>>. Acesso em: 29 mar. 2016.

FLORENTINO, Cristiano. Mais tarde, **Um corp'a'screver**. Viva voz FALE/UFMG, 1997, p. 38-46. Disponível em: < http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/umcorp01-site.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2016.

FLORISA E ZULEICO. Pará de Minas, jun. 2009. 1 fotografia, color., 9,48cm x 6,3cm. Fotografia capturada durante o Parabenjamin: 1º Festival de Palhaço. Arquivo pessoal da Cia da Bobagem.

FOME DE PALHAÇO. Residência artística da Cia da Bobagem: Marisa Riso e Rafael Marques (2012). Concepção e criação: Marisa Riso e Rafael Marques. Residência artística realizada em Bruxelas: Espace Catastrophe, jul. 2012.

FORA DA CURVA. In: DICIONÁRIO Informal. Definições. [S.I.], 2006-2019. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/fora+da+curva/>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

FRATELLINI, Annie. **Destin de Clown**. Lyon : La Manufacture, 1989.

FREIXE, Guy. L'outil magistral. In: FREIXE, Guy. **Les Utopies du Masque: sur les scènes européennes du XXe siècle**. Montpellier: L'Entretemps Editions, 2010. p. 261-268.

_____. Point fixe et mouvement. In: FREIXE, Guy. **Les Utopies du Masque: sur les scènes européennes du XXe siècle**. Montpellier: L'Entretemps Editions, 2010. p. 184-185.

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. **Escolas**. Site da Fundação Clóvis Salgado. Belo Horizonte. Apresentação das escolas da Fundação. Disponível em: <<http://fcs.mg.gov.br/noticias/cursos-cefart-processo-seletivo/>>. Acesso em: 04 abril 2018.

GACHET, Laurent; co-auteur JACOB, Pascal. **La Saga des Fratellini : des aventures extraordinaires de trois frères qui révolutionnèrent le rire, une saga imaginaire à travers l'Europe, basée sur de faits authentiques de 1912 à 1926**. Paris : Magellan & Cie, 2004.

GAULIER, Philippe. Cinquième exercice. In : GAULIER, Philippe. **Le gègèneur: jeux lumière théâtre**. Tradução : Ewen Maclachien. Prefácio : Sacha Baron Cohen. [S.I.]: Éditions Filmiko , 2007. p.20.

GAUS, Alberto. In: SOLAR DA MÍMICA. **Quem somos**. Site com apresentação do Solar da Mímica e de seus integrantes. Juquitiba, 2019. Disponível em: <<http://solardamimica.com.br/>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

GÊNESIS 2:7. In: BÍBLIA ONLINE. **Bíblia Almeida corrigida fiel**. Tradução: João Ferreira Annes d'Almeida. [S.I.] : Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, Publicação em 1994. Edição Corrigida e Revisada Fiel ao Texto Original. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/2/7>>. Acesso em : 17 nov. 2019.

GONÇALVES, Jean Carlos. Laboratório, espetáculo, desmontagem: experimentos teatro[dia]lógicos do Carmen Group em A serpente, de Nelson Rodrigues. **Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso**. São Paulo, vol.14, no.3, jul./set.2019. Disponível em : <<http://dx.doi.org/10.1590/2176-457338334>>. Acesso em : 14 nov. 2019.

GOUDARD Philippe. Clown : à propos d'une désignation. In : FILLOUX-VIGREUX, Marianne et al.(Dir.). **Spectacles en France : archives et recherche**. Paris : Éditions Publibook, 2013, p. 151-166. Disponível em : < <https://www.coursehero.com/file/44423343/0-Clown-d%C3%83signation-Goudardpdf/#/quiz> >. Acesso em: 26 out. 2018.

_____. Le clown, poète du désordre. **Sens-Dessous**. [S.I.] : Edition de l'Association Paroles, n° 11, 2013, p. 129-138. Disponível em: < <https://www.cairn.info/revue-sens-dessous-2013-1-page-129.htm>>. Acesso em: 16 out. 2019.

GUY, Jean-Michel (dir.). **Avant-Garde, Cirque !** Paris : Éditions Autrement, 2001.

HALLACK, Saete. **Hotxuá**. 1 fotografia, color., 1440cm × 1963cm. Foto como parte do projeto do filme documentário Hotxuás (2009). Disponível em: <<https://www.guiadasemana.com.br/contentFiles/system/pictures/2012/2/41377/original/foto-saete-hallack-02.jpg>>. Acesso em: 30 jan. 2015.

HERT, Philippe. Apprendre à faire le clown. **Le corps instrument**. Thechniques & Culture: Revue semestrielle d'anthropologie des techniques, 62, déc.2014, p. 30-47. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/tc/8285>>. Acesso em: 22 set. 2018.

HEYOKA. Ilustração. Altura :800 pixels. Largura:733 pixels. 300 dpi. Formato JPG bitmap. Disponível em: <<https://www.deviantart.com/wanderinginpixels/art/Heyoka-336571967>>. Acesso em: 23 set. 2019.

HINDUÍSMO. In: MICHAELIS DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2019. Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/palavra/Qw2LE/hindu%C3%ADsmo/>>. Acesso em: 11 out. 2019.

HIPINOTISMO COLOMBIANO. Bruxelas, ago. 2013. 2 fotografias, color., 6,5cm x 9,73cm/ 6,38cm x 9,55cm. Arquivo pessoal da Cia da Bobagem.

HOTXUÁ. Direção: Gringo Cardia e Leticia Sabatella. Produção: Pedra Corrida Produções e Leticia Sabatella. Produção Executiva: José Gonzaga Araújo. Roteiro:Leticia Sabatella, Gringo Cardia, Alessio Slossel e Povo Krahô. Fotografia: Sylvestre Campe. Edição: Quito Ribeiro. Trilha sonora original: Paulo Santos. Som direto: Heron Alencar, Bruno Espírito e Denilson Campos. Participação especial: Ricardo Puceti. Realização: Ministério da Cultura e Governo Federal Brasil: Caliban Cinema e Conteúdo, 2009. 1 DVD (70 min) Documentário.

HOUBEN, Jos. **L'art du rire : interview**. Entrevistador : Philippe Jousserand. Paris: Théâtre du Rond-Point, abril 2011. Entrevista concedida como bonus do DVD L'art du rire (25 min).

HUMEUR. In: LE ROBERT MICRO: dictionnaire de la langue française. Redação dirigida por Alain Rey. Paris: Édition de Poche, 2006.

HUMOUR. In: LE ROBERT MICRO: dictionnaire de la langue française. Redação dirigida por Alain Rey. Paris: Édition de Poche, 2006.

HUTTER, Gardi. Site da Gardi Hutter. Disponível em: < <http://www.gardihutter.com/> > . Acesso em: 4 dez. 2010.

JACOB, Pascal. **Le cirque : du théâtre équestre aux arts de la piste**. Montréal : Larousse, 2002.

_____; RAYNAUD DE LAGE, Christophe. **Les Clowns**. Paris : Magellan & Cie, 2011.

JÁCOMO, Priscila. Alegria e resistência: quando o riso fortalece a luta. Campinas, 2015. Projeto de apresentações artísticas do “Povo Parrir”.

JARA, Jesús. **El clown, un navegante de las emociones**. 6. ed.. Sevilha: Proexdra, 2010. (Coleccion Temas de Educaión Artística).

JEANNE D'ARPO. Espetáculo de Gardi Hutter e Ferruccio Cainero (1981). Direção: Ferruccio Cainero. Produção cinematográfica: Al Castello. Intérprete: Gardi Hutter. Fotografia: Beat Kuert e Sandro Vitali. Montagem: Beat Kuert e Roberta Grasselli. Registrado no Mummenschanz Theater, Expo 02, Biel, Suíça, 2002. 1DVD (67 min).

JOÃO 1:1-14. In: BÍBLIA ONLINE. **Bíblia Almeida corrigida fiel**. Tradução: João Ferreira Annes d'Almeida. [S.I.] : Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, Publicação em 1994. Edição Corrigida e Revisada Fiel ao Texto Original. Disponível em: <<https://www.biblionline.com.br/acf/jo/1/1-14>>. Acesso em : 17 nov. 2019.

JOUER. In: LE ROBERT MICRO: dictionnaire de la langue française. Redação dirigida por Alain Rey. Paris: Édition de Poche, 2006.

KASPER, Kátia Maria. Experimentar, devir, contagiar: o que pode um corpo? **Pro-posições**. Campinas, v.20, n.3 (60), p 119-213, set./dez. 2009. Disponível em:< <http://www.scielo.br/pdf/pp/v20n3/v20n3a13.pdf>>. Acesso em: 3 maio 2018.

KASTRUP, Virgínia; POZZANA, Laura de Barros. Cartografar é acompanhar processos. In: ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo (Orgs). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 52-75. Disponível em : <<https://www.editorasulina.com.br/img/sumarios/473.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2015.

KEITH JOHNSTONE. Home. Site sobre Keith Johstone. Disponível em:< <https://www.keithjohnstone.com/>> . Acesso em: 25 out. 2019.

KILLS TWO (SIOUX). 1880-1910. 1 impressão fotográfica (cartão postal); 14 x 9 cm (5 1/2 x 3 1/2 pol.). Fotografia pertencente ao acervo da Biblioteca Pública de Denver, Departamento de de História e Genealogia Ocidental. Disponível em: <<http://cdm15330.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/p15330coll22/id/32003>>. Acesso em: 14 out. 2019.

LABORATÓRIO. In: MICHAELIS DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2019. Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/laboratorio/>>. Acesso em: 02 nov. 2019.

LAME DEER, John Fire, co-auteur ERDOES, Richard. **De mémoire indienne: en quête d'une vision**. Traduction : Jean-Jacques Roudière. Bénaix: Editions Présence Image & Son, 2009.

L'ACADÉMIE FRATELLINI. Accueil. À propos de l'Académie Fratellini. Historique. Apresentação do histórico da Academia Fratellini. Disponível em: <<https://www.academie-fratellini.com/a-propos-de-lacademie/historique.html>>. Acesso em : 13 nov. 2019.

L'ART DU RIRE. Espetáculo de e com: Jos Houben. Realização pela Copat : Patrick Czaplinski. Produção: Jos Houben e Compagnie Rima. Co-realização : Théâtre du Rond-Point. Montagem: Dominique Durant. Paris: Théâtre du Rond-Point, apresentado no teatro a partir de mar. 2011 e filmado em abril 2011. 1DVD. Duração : 1h06.

LECOQ, Jacques. Le mouvement est toujours premier. La pédagogie par les masques. Entretien. In: FREIXE, Guy. **Les Utopies du Masque: sur les scènes européennes du XXe siècle**. Montpellier: L'Entretiens Editions, 2010. p. 290-293.

_____. **O corpo poético: Uma pedagogia da criação teatral**. Tradução Marcelo Gomes. Colaboração de Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010. 239p.

LE GRAND AMOUR. Direção: Pierre Etaix. Produção : Paul Claudon. Roteiro: Pierre Étaix, Jean-Claude Carrière. França : 20th Century Fox, 1969; Carlotta Films, 2010. 1 DVD (87min), widescreen, color. Comédia.

LETELLIER, Tristan. Stage Clown [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <marisars@htmail.com> em 02 jan. 2011.

LEVY, Pierre Robert. **Les clowns et la tradition clownesque**. Sorvilier: Éditions de la Gardine, 1991.

LUME TEATRO. **Lume Teatro: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp**. O grupo. Campinas, Site com informações sobre o grupo. Disponível em : <<http://www.lumeteatro.com.br/>>. Acesso em: 18 nov. 2019.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Baseado na obra homônima de Mário de Andrade (1928). Rio de Janeiro: Difilm; Filmes do Sêro Ltda, 1969. 1 bobina cinematográfica (108 min), son., color., 35mm.

MAKARIUS, Laura Levi. **Le sacré et la violation des interdits**. Québec: Édition électronique réalisée du livre publié en 1974 (Paris: Éditions Payot, 1974, 377 pages), 2003. Disponível em:<http://classiques.uqac.ca/contemporains/makarius_Laura/sacre_violation_interdits/sacre_violation_interdits.html>. Acesso em: 28 mar. 2019.

MAPACULTURAL BH. Agentes. Acorda. Apresentação sobre o Grupo Trampulim. Disponível em: <<http://mapaculturalbh.pbh.gov.br/agente/1437/>>. Acesso em : 01 nov. 2019.

MENDES, Samuel. **Turning Point : os Burrocratas**. Belo Horizonte : FunarteMG, 16 ago. 2015. 1 fotografia, color., 5,88cm x 8,86cm. Fotografia capturada durante a apresentação do espetáculo “Turning Point: os Burrocratas”. Arquivo pessoal da Cia da Bobagem.

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR, DE LA RECHERCHE ET DE L'INNOVATION. **Site Ministère de l'enseignement supérieur, de la recherche et de l'innovation**. Disponível em : <http://www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/pid20536/bulletin-officiel.html?cid_bo=58373&cbo=1>. Acesso em: 30 ago. 2019.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. Tradução: Maria Elena O.Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MISHUKOV, Vladimir. **Slava Polnopolunie**. Paris : Éditions Democratic Books, 2010.

MON ONCLE. Direção: Jacques Tati. Produção: Louis Dolivet. Dir. de Fotografia: Jean Bourgoïn. Cenografia: Henri Schimitt. França: Gaumont, 1958. 1 DVD (112 min), widescreen, color. Comédia.

MORRISON, Sue. Entrevista. Entrevistadores: Marisa Ribeiro Soares e Rafael Resende Marques da Silva. ASBL C.T.L La BARRICADE, jun. 2012. 1 vídeo (39min. 30seg.). Entrevista concedida durante a oficina “Clown throug mask”.

_____. Oficina “Clown throug mask” proposta durante o IMPETO (Invasão Mundial de Palhaços e todos os outros), organizada pelo grupo Trapulim, em agosto de 2007, em Belo Horizonte, no Brasil.

_____. Oficina “Clown throug mask” realizada na Asbl C.T.L La BARRICADE, organizada pelo grupo Cia da Bobagem, em junho de 2012, em Bruxelles, na Bélgica.

_____. Oficina “Clown throug mask” realizada no Pavilhão Teatro de Anônimo, organizada por Maria Angélica Gomes do grupo Tatro de Anônimo, em outubro de 2012, no Rio de Janeiro, no Brasil.

_____. Why I Hate the Clowns? In: Encontro Mundial das Artes Cênicas 2004 (ECUM 2004): Os mestres nas tradições e contemporaneidade, 2004, Belo Horizonte, **Conferência no fórum de debates**, Teatro Sesiminas, 20 jul. 2004. 17 vídeos (90 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCLSfSugph4eaT--stYycXvA>>. Acesso em : 14 set. 2014.

MOULIN JAUNE. **Site do Moulin Jaune**. Disponível em: <<https://moulinjaune.com/fr/accueil/>>. Acesso em: 03 out. 2018.

MUNDIM, Melissa. **Palhaçadas em Geral**. dez. 2008. 1 fotografia, color., 70,9cm x 54,6cm.

MUNIZ, Mariana. **Improvisação como espetáculo: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

O PALHAÇO. Direção: Selton Mello. Produção: Vania Catani. Roteiro: Selton Mello e Marcelo Vindicatto. Música: George Saldanha, Luiz Adelmo e Paulo Gama. [S. I.]: Bananeira filmes, Mondo Carne Filmes e Imagem Filmes, 2015, 1 DVD (90 min).

OZ, Paulo Marcelo. **O Palhaço e seus múltiplos**. Belo Horizonte, 2015. 1 Ilustração, color., 8,32cm x 15,94cm. Ilustração feita para o projeto “O Palhaço e suas transformações”, realizado através do Prêmio Funarte Caixa Carequinha de Estímulo ao Circo 2013. Arquivo pessoal da Cia da Bobagem.

PAGA, Cedric. Clown: le joueur affranchi à l’assaut du présent. In : CNAC (CENTRE NATIONAL DES ARTS DU CIRQUE) : FORMATIONS 2011-2012. Descrição da formação e do ministrante. Châlons-en-Champagne, 2011. Disponível em: < <https://pt.calameo.com/read/000499853163064200c68>>. Acesso em : 4 jul. 2019.

_____. **Le clown**: entrevista. Entrevistadores: Marisa Ribeiro Soares e Rafael Resende Marques da Silva. Châlons-en-Champagne: Centro Nacional de Artes do Circo (CNAC), fev. 2012. 1 vídeo (59 min.). Entrevista concedida durante a formação permanente “Clown : le joueur affranchi à l’assaut du présent”.

PALHAÇO. In: MICHAELIS DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2019. Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/palha%C3%A7o/>>. Acesso em: 19 ago. 2019.

PALHAÇOS SEM FRONTEIRAS BRASIL. Site **Palhaços sem fronteiras Brasil**. Disponível em: <<http://palhacossemfronteiras.org.br/>>. Acesso em: 16 ago. 2019.

PAUTILLA, Juliana. **Pique-nique**. Milho Verde, jul. 2008. 3 fotografias, color., 6,2cm x 8,25cm / 5,82cm x 7,75cm / 7,37cm x 5,4cm. Fotos capturadas durante o 9º Encontro Cultural de Milho Verde, Minas Gerais, Brasil.

PAVIS, Patrice. **L'Analyse des spectacles**. Paris : Éditions Nathan, 1996.

_____. **Dicionário de Teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. 481 p.

PHILIPPE GAULIER. In: LIVRARIA DA TRAVESSA. O atormentador: minhas ideias sobre teatro. Sinopse do livro. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: < <https://www.travessa.com.br/o-atormentador-minhas-ideias-sobre-teatro/artigo/8fb0a034-1b68-4e66-a261-5bfd33c18007>>. Acesso em: 18 nov. 2019.

PIERRE ETAIX ET ANNIE FRATELLINI DANS UN SKETCH. Diretor: Pierre Tchernia. Emissão : La piste aux étoiles. Produtor e coprodutor : Office national de radiodiffusion télévision française. Intérpretes : Annie Fratellini e Pierre Etaix. 28 jan. 1970. Vídeo (03min 29s). Disponível em : < <https://www.ina.fr/video/I11103753/pierre-etaix-et-annie-fratellini-dans-un-sketch-video.html>>. Acesso em: 3 mar. 2012.

PIQUE-NIQUE. Número-espetáculo de Marisa Riso pela Cia da Bobagem (2008). Concepção e criação: Marisa Riso. Estréia durante o 9º Encontro Cultural de Milho Verde, no do Largo do Rosário , em Milho Verde/ MG, em julho 2008.

PUCETTI, Ricardo. O palhaço e a utilização cômica do corpo. In: UFMG. **39º Festival de inverno da UFMG**. Territórios Híbridos: Linguagens Contemporâneas. Apresentação da oficina e do ministrante. Festival de 15 a 28 de julho. Diamantina. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/festival/2007/oficinas-cenicas.html#palhaco>> . Acesso em: 03 nov. 2019.

_____. O Riso em três tempos. In: FERRACINI, Renato (Org.). **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, Fapesp, 2006. p.133-166.

_____. No caminho do palhaço. **ILINX - Revista do Lume**. UNICAMP – LUME – COCEN, Campinas, v.1, n.7, 2008. p.121-126. Disponível em: < <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/231/222>>. Acesso em: 06 set. 2015.

RENCONTRE DU MINEUR. Site **Rencontre du Mineur**. 2013. Disponível em : < <https://rencontre-du-mineur.webnode.fr/>>. Acesso em: 30 ago. 2019.

RÉMY, Tristan. **Les Clowns**. Préface de Bernard de Fallois. Paris : Bernard Grasset, 1945 pour le texte, 2002 pour la préface.

REVISTA ANJOS DO PICADEIRO 7: ENCONTRO INTERNACIONAL DE PALHAÇOS. Publicação integrante do encontro Anjos do Picadeiro7. Rio de Janeiro: Editora Ieda Magri, 2008.

ROSA, Beatriz Maria Vianna. **Para além da commedia dell'arte : a máscara e sua pedagogia**. 2017. Dissertação (Doutorado em Artes da Cena, na Área de Concentração Teatro, Dança e Performance) - Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2017. Disponível em: < <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/330479>>. Acesso em: 03 jul. 2019.

RUBISTEIN, Henri. **Psychosomatique du rire: rire pour guérir**. Paris: Éditions Robert Laffont, 1983.

_____. **État de Santé** : entrevista. Entrevistadora : Elisabeth Martichoux. LCP Novembre 2017. Disponível em : < https://www.youtube.com/watch?v=_nH4AUvtYa4>. Acesso em : 10 ago. 2019.

SAGRADO. In: MICHAELIS DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2019. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sagrado/>>. Acesso em: 30 jun 2019.

SILVA, Rafael Resende Marques da. **Développement d'une pédagogie du jeu clownesque : un parcours entre Brésil et Europe**. 353f. 2018. Tese (Doutorado em Artes especialidade Estudos Teatrais) - Escola Doutoral 58 et unidade de pesquisa Representar, Inventar a Realidade do Romantismo no sec. XXI - RIRRA21. Montpellier, 2018. Disponível em : <<http://www.biu-montpellier.fr/florabium/jsp/nnt.jsp?nnt=2018MON30082>>. Acesso em: 20 abril 2019.

_____. 2011. **L'art de la formation du clown : les méthodologies de Sue Morrison et Jesús Jara**. Dissertação (Mestrado em Création et Etude des Arts Contemporains), Université Charles de Gaule- Lille3, Lille, 2011.

_____. **Encontro com Gardi Hutter**. Lausanne, 04 dez. 2010. 2 fotografias, color., 6,67cm x 8,9cm / 6,73cm x 9,03cm. Arquivo pessoal da Cia da Bobagem.

_____. **Encontro com Pierre Etaix**. Châlons-en-Champagne - Paris, 22 abril 2012. 1 fotografia, color., 6,2cm x 9,96cm. Arquivo pessoal da Cia da Bobagem.

_____; SOARES, Marisa Ribeiro. **Os turistas**. Montpellier: Cia da Bobagem, Maio 2013. 1 fotografia, color., 6,94cm x 10,41cm. Autorretrato. Arquivo pessoal da Cia da Bobagem.

SIMON, Alfred. **La planète des clowns**. Lyon : La Manufacture, 1988.

SLAVA'S SNOWSHOW. **Site do Slava's snowshow**. Disponível em: <<https://slavasnowshow.com/en/home/>>. Acesso em: 03 out. 2018.

SOARES, Carlos. **Site da Feira Hippie**. Disponível em: < <http://feirahippie.com/#>>. Acesso em: 16 julho 2018.

SOARES, Marisa Ribeiro. **Cachorro de óculos**. Bruxelas, 08 dez. 2010. 1 fotografia, color., 7,24cm x 7,19cm.

_____. **Femmes clowns : une analyse comparée de la formation et des répertoires d'Annie Fratellini et Gardi Hutter**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas, finalidade spectacle vivant Erasmus Mundus) - Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade Livre de Bruxelas e Universidade Paris 8 Vicennes-Saint-Denis, Paris, 2012.

TERRITOIRES DE CIRQUE. Membres. Résidence Agora. Cedric Paga. Clownférence. Apresentação sobre o artista. Paris. Disponível em: < <https://territoiresdecirque.com/membres/actualites-des-membres/cedric-paga>>. Acesso em: 13 nov. 2019.

THÉÂTRE DU ROND POINT. **Les auteurs**. Jos Houben. Biographie. Site do Teatro do Rond Point. Disponível em : <<https://www.theatredurondpoint.fr/artiste/jos-houben/>>. Acesso em: 12 nov. 2019.

THE FOOL. Carta do tarô Rider-Waite. 1 gravura, color., 8,78cm x 5,05cm. Disponível em:< https://miro.medium.com/max/2960/1*Yn5_HWunnZcaPqtrXzc2eQ.jpeg>. Acesso em: 01 ago. 2018.

THE SECOND CITY. Site sobre o grupo The Second City. Disponível em: <<https://www.secondcity.com/>>. Acesso em: 25 out. 2019.

THE THEATRE RESOURCE CENTRE. **Home**. Apresentação do Theatre Resource Centre. Disponível em:<<https://canadianclowning.com/>>. Acesso em: 18 set. 2014.

TORTELL POLTRONA. **Site Tortell Poltrona**. Disponível em: <<https://tortellpoltrona.com/>>. Acesso em: 16 ago. 2019.

TRAMPULIM. **Site do Grupo Trampulim**. Disponível em: <http://www.trampulim.com.br/dna_impeto.php>. Acesso em: 16 julho 2018.

TURN. In: LINGUEE: Dicionário inglês-português. Disponível em:< <https://www.linguee.com.br/ingles-portugues/traducao/turn.html>>. Acesso em: 29 out. 2019.

TURNING POINT: OS BURROCRATAS. Espetáculo da Cia da Bobagem: Marisa Riso e Rafael Marques (2015). Concepção e criação: Marisa Riso e Rafael Marques com colaboração de Marie Frignani. Estréia em maio de 2015 em Montpellier, França.

UNE SEMAINE DE CIRQUE : FEMMES DE CIRQUE, 2ème édition, Montpellier. **Colloque international / Spectacles / Films**. Université Paul Valéry Montpellier, du 15 au 21 fev. 2014. Disponível em : <http://www.cnac.tv/media/documents/2014_Rech_SemDeCirque_Montpellier.pdf>. Acesso em: 24 out. 2018.

UNICAMP. **Site do Seminário de Pesquisas Mário Santana do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena**. Disponível em:< <http://seminarioppgadc.wixsite.com/seminarioppgadc>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

VELASQUEZ, Ana-Milena Angel. **Le jeu du clown dans la Colombie contemporaine: la renaissance du clown, un acteur social et politique. Le rire du spectateur une forme de résistance et de liberté**. 2013. Dissertação (Tese de Doutorado em Théâtre e Arts du Spectacle) - Université Nouvelle Sorbonne - Paris3, Paris, 2013. Disponível em: < <https://www.theses.fr/2013PA030005.pdf>>. Acesso em 21 jan. 2019.

WEISSMANN, Lisette. Multiculturalidade, transculturalidade, interculturalidade. **Revista Construção Psicopedagógica**, São Paulo, vol.26, n.27, p. 21-36, 2018. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cp/v26n27/04.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

YOYO. Direção: Pierre Etaix. Produção : Paul Claudon. Montagem : Henri Lanoë. Fotografia: Jean Boffety. Roteiro: Pierre Étaix, Jean-Claude Carrière. Música : Jean Paillaud. Figurinos : Jacqueline Guyot. Maquiagem: Boris de Banov. França : C.A.P.A.C., 1965. 1 DVD (92min), widescreen, p & b. Comédia.

ZIEMER, Roberto. Mitologia pessoal e padrões de comunicação. **Revista Distúrbios da Comunicação**. São Paulo, v.5, n.2, p.177-189, abril 1993. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/dic/article/view/11046/24049>>. Acesso em : 18 out. 2019.

ANEXOS

Relativo às entrevistas apresentadas nos anexos desta pesquisa é fundamental esclarecer que tratam-se de entrevistas realizadas na Europa durante o ano de 2012 como parte dos estudos acadêmicos de mestrado.

Diante disso, não houve necessidade de apresentar um projeto ao Comitê de Ética e Pesquisa da Unicamp, já que de acordo com a Resolução CNS 466 de 2012, item VII, o sistema CEP/Conep é composto de “um sistema que utiliza mecanismos, ferramentas e instrumentos próprios de inter-relação, num **trabalho cooperativo que visa, especialmente, à proteção dos participantes de pesquisa do Brasil...**” (COMISSÃO NACIONAL DE ÉTICA EM PESQUISA, 2015, p.2, grifo nosso) . Logo, o âmbito de atuação dos comitês de ética é o território da República Federativa do Brasil.

ANEXO 1 - ENTREVISTA SUE MORRISON³⁰²

Rafael: Olá, Sue. Nós gostaríamos de ter feito esta entrevista no ano passado, para a dissertação de Mestrado.

Sue Morrison: Certo.

Rafael: Mas nós estamos felizes que você tenha podido vir hoje, organizamos tudo e é muito legal que possamos fazê-la agora. Para nós é um grande prazer estarmos aqui com você.

Sue Morrison: Sim, você está aqui agora. (risos)

Rafael: Ok, mas isto é legal. (risos)

Sue Morrison: Eu estou feliz que vocês participaram do workshop. Eu gostei muito. Obrigada.

Rafael: Nós também. Bom, trouxemos algumas perguntas para você. Para nós ter esta gravação é bom, para palhaços e tal, pois não há muitos vídeos sobre isto e gostaríamos de fazer isto. Primeira pergunta: Por que você começou a trabalhar com palhaço?

Sue Morrison: Bom, eu já fiz muitas coisas na minha vida envolvendo coisas loucas e diferentes. Eu costumava participar de corridas de carros, andei de bicicleta, esquiei e fui treinadora de um time de futebol, quero dizer que já fiz muitas coisas diferentes. Eu estava morando nas montanhas, no Canadá, ensinando esqui e eu pensei “Acho que preciso fazer algo com teatro”, algo que eu não tinha muito conhecimento, então eu empacotei minhas coisas e dirigi meu carro através do país, para Toronto, e lá eu comecei a ter aulas de improvisação e me sai muito bem. Um tempo depois eu comecei a imaginar em como seria trabalhar com meu coração e não apenas com minha cabeça, sabe?

³⁰² Entrevista com Sue Morisson, realizada por Rafael Resende Marques da Silva e gravada por Marisa Ribeiro Soares. Entrevista concedida durante a oficina “*Clown throug mask*”. Bruxelas: ASBL C.T.L La Barricade, jun. 2012.

Comédia é muito dentro da cabeça, racional, mas eu continuei a ter contato com os professores da escola, dentro da improvisação que tinha uma estrutura e personagens relacionados com as piadas.

E eu fiz com professores excelentes, cuja improvisação natural visava mais estrutura e construção de personagens do que “piadas e brincadeiras”. Isso foi bom. Eu estava fora uma noite e vi um panfleto com algumas máscaras, escrito “*Clown through the mask*” e eu nunca tinha feito palhaço, lembrando que eu nunca gostei de palhaços, mas pelas máscaras eu fiquei interessada. Liguei para aquele número e conversei com a pessoa para começarmos as aulas. E eu me lembro de achar o professor muito metido e estranho e eu pensei em sair (risos). Ele era bem fortão, como um jogador de futebol. E então ele me apresentou, porque eu estava entrando na aula atrasada, e ele disse: Essa é a Sue, ela está se juntando a nós. E Richard³⁰³ disse “Oi, seja bem-vinda. Vamos lá!” Okay, ótimo. E isso foi bom para mim. E então eu comecei a trabalhar com o Richard, e continuamos daquele momento até este momento estou até este momento e espero que no próximo momento também (risos). espero que dure muito mais. E tudo mudou, tudo na minha vida mesmo. E eu comecei a trabalhar desta outra maneira que era mais ‘conexão’ do que com ‘distração’, coisa que eu pensava antes, que comédia era apenas uma distração.

Rafael: Certo. E esse encontro com o Richard, como foi e como as referências dele foram trazidas ao o seu trabalho hoje? Como se conecta com o passado, com o futuro e como é essa conexão com o Richard?

Sue Morrison: Bom, eu comecei como uma estudante, mas tudo evoluiu muito bem. Assim que eu comecei a fazer este trabalho, que é mais uma forma “abreviada”, eu posso dizer, eu senti como se estivesse vindo para casa, eu estava em casa e aquilo era o meu mundo. E eu aprendi muito “Eu não sei por que você está me ensinando tanto sobre palhaços”, eu pensava, mas ele me ensinou. Claro que me ensinou, mas me ensinou muito sobre conexão e sobre responsabilidade. como ser responsável. Sobre o que funcionava e não funcionava. Não funciona se você não reconhecer isto ou criar “desculpas” para isto. E então ele produzia a apresentação e eu era a atriz, palhaça para ele no teatro e daí ele perguntou se eu queria ser sua protegida, sua aprendiz e isso foi algo muito grande. Eu pensei que eu não queria mais ser

³⁰³ Richard Pochinko, criador da pedagogia do clown através da máscara, em 1975 através da criação do Centro de Recursos do Teatro. Mais informações disponíveis em: <<https://canadianclowning.com/>>. Também através do livro “Clown Through Mask: the pionnering work of Richard Pochinko as practised by Sue Morrison”. (COBURN; MORRISON, 2013).

uma professora por que eu era uma boa atriz e estava me dando bem assim. Quem gostaria de voltar a ser professora? (risos). Mas ele sempre dizia “Sabe, você devia continuar fazendo”. Bom, ele sempre falava sobre a habilidade de saber o que você deve ou pode fazer. E eu aprendi muito, creio que 90% do que sei sobre ensinar eu aprendi com o Richard.

Rafael: E você teve alguma outra influência, de alguma outra escola, na Europa, ou outros professores que influenciaram seu trabalho?

Sue Morrison: Bom, sim, Gaulier³⁰⁴. Depois de alguns anos trabalhando com o Richard, eu fui para alguns estudos de Philippe Gaulier e isso foi bem difícil porque foi em Montreal e eu não falo francês. As pessoas reclamavam às vezes porque eu falava em inglês e então isso foi bem complicado, político (risos). Ninguém traduzia e eu era a única falante de língua inglesa, exceto por um rapaz da organização, Grant, um rapaz incrível. Bom, eu fiz as aulas de ‘Jogo e Bufão’ e primeiramente eu levantei e fiz algo, como devia ser o exercício, mesmo sem ninguém me entender, e o Philippe me disse para sentar e disse algo e todos riram. Eu virei para a pessoa ao lado e perguntei o que ele havia dito e ela me olhou, tipo “você não entendeu o que ele disse? Ele disse que você foi tediosa.” E eu disse, “Oh, Obrigada. Okay.” (risos). E foi como uma cena clássica de escola, horário de almoço, os populares saindo juntos e eu sozinha no vestiário “chorando” (risos). Eu realmente queria voltar para casa, pois eu não estava entendendo nada. E então, Grant veio e disse: “Philippe gostaria de falar com você” e eu pensei “Uau”, porque ele não costuma fazer isso. E ele me disse coisas boas, mas não em inglês, foi traduzido pelo Grant. Ele disse que sabia que eu não estava entendendo, mas que via algo bom em meus olhos. Disse coisas lindas e eu não sei como ele adivinhou que eu queria ir embora, mas por isso eu acabei ficando. E foi fantástico, foram bons momentos. Como eu pude ser tão boba? Eu ainda não entendo. Mas eu continuei me levantando e tentando e tentando. É meio que a mesma coisa, porque na filosofia do Richard, que trabalhou com palhaços nativos americanos, na filosofia deles, devemos encarar todos os lados de nós mesmos e se permitir a beleza do seu “ridículo”, então eu, tive que fazer isso quando estudei com Philippe Gaulier. Eu fui completamente boba, mas foi uma grande lição para mim, não se levar tão a sério e rir mais. Então, Philippe foi maravilhoso.

³⁰⁴ Apresentado no corpo do texto. Professor francês da escola Jacques Lecoq até 1980 quando funda sua própria escola: École de Théâtre Internationale Philippe Gaulier. Mais informações sobre a escola disponíveis em: <http://www.ecolephilippegaulier.com/page_fr.html#wa-anchor-j2ao4mh11dsba6cav4>.

Foi muito interessante no “*Second City*³⁰⁵”, eu fiz improvisações com outros professores, boas improvisações com outros professores, boas improvisações nesse grupo do Canadá, com Ken Joston.

Rafael: Para você, o que representa os Palhaços Sagrados (*Sacred Clowns*)? Eles ainda seguem fazendo seus rituais hoje em dia? Ainda estão vivos? Como é esse universo para você?

Sue Morrison: Você se refere aos nativos americanos ou mundo, em geral? Ou somente alguém?

Rafael: Índios americanos e sua concepção disso.

Sue Morrison: Bom, eu tive uma experiência incrível quando estava no Novo México, em Taos. Meu marido e eu estávamos em uma feira, vendo coisas comuns que turistas compram, e de repente tudo começou a fechar, as barracas, tendas etc. Todos começaram a ir embora, exceto Jeremy e eu, que ficamos ali. Apenas nós e algumas pessoas da comunidade. Imediatamente vários palhaços começaram a aparecer por cima das casas. A terra é o quinto mundo deles e eles vêm representando o nível mais alto do mundo em sua mitologia, eles enviam palhaços para descobrir o que é perigoso ou não, ou lugares que são bons para viver. E tudo foi incrível, eram uns doze rapazes “coloridos” com listras de preto e branco, com coisas amarradas no cinto e havia grandes cruces lá, pois era o dia de São Jerônimo ou algo assim, e eles simplesmente destruíram ela! Uau! (risos). Eles estavam com raiva e destruíram todas aquelas cruces. Se uma criança se aproximava, eles a jogavam no rio e alguém dizia “Não! Comportamento ruim! Mau!” Sabe, palhaços que “deveria ser para crianças”, sem ofensas (risos), eu não suporto. É que, bom, às vezes podemos ser amigos. Bom, as crianças estão por toda parte lá, mas para nós adultos, nós podemos pegar aquela imagem viva de novo. Então essa foi uma experiência maravilhosa. Eu vejo, diretamente, um mastro de uns 40 pés de altura com uma ovelha morta na ponta, sacrifício como adoração ao outono ou colheita. E esses rapazes deveriam subir para puxar esta ovelha. Todos sentados em um grande círculo ao redor e os palhaços vêm e brincam com todos, tentam subir no mastro, sombras. Entende, foi estúpido, mas foi ótimo. Eles eram sexuais, o que era incrível também.

³⁰⁵ Já apresentado no corpo do texto. Mais informações sobre o grupo *Second City* no site. Disponível em:<
<https://www.secondcity.com/>>.

Porque, como você poderia ser um palhaço se você não abrange tudo o que é ser um ser humano? Isso era certamente parte da nossa “regra”, diferente de algo animalesco. Isso é algo importante a se perguntar. Bom, de qualquer forma foi uma experiência incrível.

E então Richard havia começado, anos atrás, em Toronto com os nativos, o que era apenas o começo.

Richard, ele começou há muito tempo, há alguns anos, em Toronto, no centro de pesquisa. Ele começou a fazer o cabaré do trickster e havia índios, fazendeiros que participavam desse cabaré. Várias pessoas importantes, personalidades e celebridades vieram brincar. Você sabe, ele é um líder performático incrível. Eles começaram a trocar, a se comunicar, a compartilhar, porque tudo era transmitido oralmente.

E Richard trabalhou com eles e deu a eles uma forma incrível. Algo mais estrutural, porque você sabe tudo lá é mais tradição oral. E Richard foi como guia, professor, o que foi fantástico. O que eu quero dizer é que eles ainda estão aqui, eles, os nativos. Algumas pessoas os acham muito sérios, que não sorriem, mas eles são palhaços e é algo totalmente sagrado na sociedade deles, pois os palhaços sempre estiveram lá, seguindo um propósito maior. Então, eles estão vivos sim, estão em todo lugar. Você não tem como saber, em toda sociedade, todo lugar eles não estão marginalizados ou separados em algum lugar específico, eles estão em todo lugar.

Rafael: Como o exercício da experiência, inocência, o trabalho com as cores, a criação das máscaras, como estão relacionados com heyokas com este universo?

Sue Morrison: Richard teve sua própria experiência quando ele estava com seu professor John Smith e coisas diferentes aconteciam. Foi quando ele estava sentado em um píer olhando o mar e ele se viu chegando mais perto e pensou “como eu posso criar uma dinâmica que possa ser usada pelas pessoas e ser desenvolvida para que as pessoas mostrem suas experiências?” Pensou em um exercício em que pudesse manifestar a experiência das pessoas. Existem tribos e pessoas que fazem esse tipo de exercício e eu também faço isso. Os exercícios de cores, experiências, inocência, vêm do Lecoq³⁰⁶, porque Richard, na época foi seguir o curso do Lecoq e o professor lhe disse “você tem que voltar ao Canadá e criar seu próprio método”. E então Richard voltou para o Canadá e criou seu próprio método e levou

³⁰⁶ Já apresentado no corpo do texto da pesquisa Lecoq é uma das referências dentro da formação do ator, bem como dos estudos do movimento e do palhaço. Fundador, em 1956 da Escola Internacional de teatro Jacques Lecoq.

todo aquele exercício que faziam parte do curso do Lecoq junto, mas tudo mudou, o foco era diferente, como as pessoas participavam era diferente.

Rafael: Mas a base veio desse período?

Sue Morrison: Bom, o que ele estava fazendo era pegar essas tradições, esses exercícios, da mesma maneira como eu trago exercícios da minha experiência no improviso e os coloco no meu trabalho. Você tem que manifestar essas coisas por enquanto o que você desenhou, o que conhece e suas experiências próprias, por exemplo. Você precisa visualizar essas experiências. Porque você não pode simplesmente repetir o que outra pessoa faz, ou isso é como regurgitar, simplesmente uma cópia, é o que eu acho.

Então, fazendo aqueles exercícios, e adicionando outros exercícios por sua conta, tudo foi para chegar ao ponto de enfrentar a si mesmo. Como pegar algumas coisas que eu já conheço e usar para um outro propósito. Você tem que mudar coisas para fazê-las servir.

Está de acordo? (risos) Perguntas? (risos)

Rafael: Estou pensando nisso (risos).

Sue Morrison: Outra coisa que Richard me pediu para ser, como um amigo, pois ele queria expandir seu trabalho, e pensou que eu poderia fazer isso porque eu estava trazendo muitas performances, um trabalho diferente, emocional e eu estava sempre iniciando e ele queria aquilo no trabalho dele também. Ele não queria simplesmente fazer o que ele fazia, então eu tive que entender realmente o que ele estava fazendo e então ver como eu poderia alimentar mais aquilo, contribuir.

Rafael: Como estes processos que vieram com a máscaras mudaram durante estes 30 anos?

Sue Morrison: Para mim, é uma questão de como manter esse trabalho, sua continuação, introduzir novas experiências, envolver cada vez e ainda mais as pessoas do curso. Nas performances, é preciso mais estrutura e isso requer muito. Existem experiências fantásticas que são experimentadas durante os exercícios. E agora, como você se apropria dessas experiências e as transforma em um espetáculo e em apresentações? Você teve excelentes momentos durante a aula e agora você tem que ser prático. Insisto na prática e tudo isso deve entrar em seu mundo prático, seu trabalho prático.

Bom, como eu, esperançosamente, me envolvo, o trabalho vai sendo envolvido da mesma forma você vai transformando em experiências, e desenvolvendo sua aula mais e mais. Mas hoje em dia, eu acho que as coisas estão mais relacionadas a performances do que fantasias, pois é o que se pede. Há mais estrutura. Nós tivemos essas experiências iniciais maravilhosas quando estávamos fazendo estes exercícios, então agora como você pega isto e transforma em performance? Não é simples como “Ah, eu tenho um tempinho na aula, vou ser prática agora”. Não, você precisa sentir e entrar no seu trabalho prático.

Rafael: Como você faz isso?

Sue Morrison: Para mim é muito engraçado, pois depois que eu comecei a atuar através de máscaras, percebi que não poderia trabalhar de nenhuma outra forma porque tudo parecia estúpido ou mentira ou sem sentido, se eu não estivesse realmente me expressando ou me conectando para ter uma experiência fantástica durante o show, que não pode ser sempre o mesmo toda noite, toda noite. Ou simplesmente fazer meu trabalho sem ouvir a plateia, sem se importar ou se preocupar de verdade com o que está acontecendo, para mim não há palhaço de verdade se isso não acontece. Então para mim as pessoas têm que ser lembradas porque às vezes nós nos distraímos, esquecemos ou ficamos confusos. Ou você pensa “eu estou totalmente atuando com máscaras”, não! Você está atuando a ideia dela, mas não está dentro dela. E não importa o que ou como você se sinta, você tem que ter a coragem ali, em pé no seu espaço e, você sabe, algumas pessoas sentem vergonha ou pensam que não tem tempo ou espaço suficiente, entende? Você tem que sentir esse espaço para a performance.

Rafael: Nós fizemos este workshop em 2007, e estamos fazendo agora também, e pensamos que perdemos alguma coisa neste período e não sabemos como introduzir isto em nosso trabalho. Nós sabemos que é bem diferente a maneira com que cada um faz e a maneira que supomos atuar como palhaços. Mas há um método de dramaturgia que nos ajude a levar este universo para o público? Esta é nossa pergunta para você neste momento, porque nós precisamos criar este “Uau”, é poderoso e podemos conectar com o público de uma maneira diferente e humana, mas como podemos melhorar isto. Porque são lugares diferentes, aqui, o workshop, teatros, espaços públicos, nas ruas.

Sue Morrison: Bom, você tem que estar disposto a ser diferente, não ter medo de pisar fora da linha de onde todos fazem a mesma coisa e isso é sempre assustador quando você se difere

dos outros, mas isso é o que o palhaço faz. Depois dessa mudança de paradigma, o palhaço volta e o público considera, valoriza isso; que foi essa escapada, essa ressignificação do que significa ser palhaço a partir dessa lógica. Para mim, é o que realmente significa ser palhaço, essa escapada para outros sentidos e o que o palhaço normalmente não faz.

Eu sempre me senti, nesses 30 anos, que eu estava à frente dos outros em alguns aspectos e as pessoas que se apresentavam comigo me achavam corajosa, pois você se levanta e muda o que as pessoas pensam, é possível.

Tem uma palhaça alemã, [não entendi o nome] que faz muito sucesso nos EUA, mas ela usa muito texto, às vezes texto em alemão. Essa palhaça tentou participar de um festival na França, as pessoas eram muito relutantes em convidá-la, mas chamaram-na e de alguma forma ela conseguiu participar desse festival.

Eu havia feito um show neste festival dois anos antes, mas este show dela foi realmente muito diferente e com muito texto. Ela fala ucraniano, russo, inglês, ela é incrível com idiomas. Então, ela se apresentou e as pessoas gostaram e acharam diferente, mas os organizadores disseram “Não”, mesmo ela falando em outra língua havia muito texto e eles não procuravam palhaços que atuavam daquela forma.

Então eu falei para ela assim: não espere apoio da classe de palhaços para essas mudanças ou coisas diferentes.”

O que eu quero dizer é, não busque suporte da comunidade de palhaços, entende? Você está forçando a barra. Tente encontrar tudo o que precisa por conta própria e em você mesmo. Você precisa ser corajoso e o retorno disso é incrível, você transforma pessoas, transforma o público e a si mesmo. Ser palhaço não é como um “lanchinho” é uma refeição completa, entende? Pessoas como a Naomi³⁰⁷, a Silvia Leblon³⁰⁸, o Lume³⁰⁹ por exemplo, estão mudando o que é ser um palhaço e isso é fantástico. E eu me lembro do meu primeiro

³⁰⁷ Atriz, palhaça, pesquisadora, diretora e mãe de Noa e Maya, nascida em Londres (Inglaterra) e radicada no Brasil desde 1997, quando passou a integrar a equipe fixa de atores-pesquisadores do LUME - Unicamp (ganhador prêmio shell de 2013 na categoria especial). Graduada em artes cênicas pelo Goldsmith's College, Universidade de Londres (1995), aprofundou-se no treinamento de ator na École Philippe Gaulier e na École International du Théâtre, de Jacques Lecoq, em Paris (1996-1997). (LUME TEATRO). Disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br/>>.

³⁰⁸ Atriz e palhaça. Contemplada com o Prêmio Funarte de Teatro Miriam Muniz criou o espetáculo solo Spirulina em Spathódea com direção de Ricardo Puccetti. A peça foi apresentada em várias cidades do Brasil e da Europa. Recentemente ganhou o prêmio de melhor atriz e melhor espetáculo adulto no Festival de Teatro de Juiz de Fora. Participou dos Cabarés do Povo Parrir e Pacantar com os kariris xocós em 2016, 2017 e 2018. (JÁCOMO, 2015, p.6).

³⁰⁹ Já apresentado no decorrer do texto, o Grupo Lume Teatro é um núcleo de pesquisa da Universidade Estadual de Campinas, Brasil e referência nas pesquisas teatrais e teóricas. Mais informações disponíveis em: <<http://www.lumeteatro.com.br/>>.

encontro com a Silvia, houve uma pequena “briga” ali, para aceitar outras propostas com relação ao palhaço. Mas assim que ela fez, ela se sentiu em casa. É uma questão de se encontrar mesmo e saber de onde vem este sentimento.

E o que você tem que fazer como artista você faz, não fique esperando outras pessoas e você provavelmente vai pagar um preço e vai ser um bom palhaço, um grande palhaço, no sentido de transformar.

Não sei se eu consegui responder sua pergunta, mas o que quero dizer é que você pode se inspirar em várias coisas, entende? Mas o mais importante é que quando você faz arte você tem que criar sua própria, e não imitar ou copiar de alguém. Faça a sua. Sua própria ideia.

Rafael: Como é essa experiência como professora de pessoas de países diferentes? Por exemplo, nessa oficina aqui em Bruxelas tinham seis países diferentes...

Sue Morrison: O que é diferente é que, culturalmente, essas pessoas são únicas, com seus próprios comportamentos, expectativas. E quando você começa a trabalhar dessa forma, você tira isso de lado, você simplesmente começa a trabalhar com humanidade. É isso que sempre nos conecta.

Rafael: O palhaço é uma criatura universal? Como você disse, há algo em ser palhaço da maneira que você faz aqui que pode se conectar com todas as pessoas de diversas culturas?

Sue Morrison: Bom, altruisticamente sim. Eu não tenho ideia. Porque na verdade, eu nunca terei esta experiência com cada pessoa no mundo. Graças a Deus. Se não eu ficaria muito cansada. Não sei na verdade. Quem sabe? Eu espero que a oficina toque as pessoas de alguma forma. Um ponto interessante é quando as pessoas se conectam consigo mesmas e depois se conectam com o outro, sem esperar que tenha uma reação predeterminada ou predefinida antes, mas deixar que as coisas aconteçam no momento presente, sem querer manipular ou prever uma resposta antecipada ou pré organizada, mas deixar viver esse momento. Não ser um pensamento intelectual, mas sim um pensamento para fora, de ser resolvido ali fora, nessa relação de fora, com o outro.

Você sabe que temos um momento em que estamos conectados a nós mesmos e é importante como você se conecta com essa outra pessoa, sem um julgamento prévio. Você vai além disso. Não é que você não vá ter reações com essa pessoa, eu me permito ter essa reação e quero que tudo no meu rosto esteja descoberto e decidido, tudo tem que estar aqui em cima.

Se nós trabalharmos apenas com nosso julgamento prévio nós perdemos muitas possibilidades e muitas oportunidades com as pessoas, porque às vezes você cria um espaço para alguém, e é incrível o que você pode receber com isso. Eu já estive em apresentações onde havia vários palhaços com bicicletas no meio do público, bem assustador. Mas eu sempre me senti atraída por aquela pessoa que é a menos óbvia, entende? E não aquela que você diz “não chegue perto de mim!”. Palhaços que entravam no palco com bicicletas para tomar chá comigo e diziam algo e eu “okay, por favor não me mate!” (risos). Todos querem a oportunidade de ser vistos por alguém, participar. Então é incrível quando você dá uma oportunidade a alguém.

Rafael: O que você pensa sobre as escolas e o treinamento contemporâneo de palhaços?

Sue Morrison: Pergunta difícil.

Rafael: Sim. Mas o que você pensa sobre o palhaço de hoje? Há um caminho para criarmos este palhaço que nós falamos tanto? O que isso significa?

Sue Morrison: O palhaço que as pessoas conhecem e reconhecem são aqueles com sapatos gigantes e que fazem graça para as crianças. Talvez funcione para outras pessoas. Mas não é a minha praia. Eu tinha medo quando criança e nunca superei. Uma vez minha mãe me levou em um circo ou a uma parada, ou algo assim. E havia vários desses palhaços e me lembro de estar sentada com minha bolsa na diagonal e quando os palhaços vieram, minha bolsa estava enroscada e não pude me levantar. Eles atiravam doces em mim. Foi um pesadelo. Mas, é claro que muitos palhaços costumam ir em hospitais para visitar e esse conceito, essa ideia é muito boa. Eu acredito que quando você se apresenta, isso não é sobre você. Tem que ser sobre um algo mais, maior. E há várias pessoas que conseguem criar um ambiente mais espiritual, mais amigável e acolhedor. Mas, isso é um aspecto restrito do palhaço. Tudo é muito restrito e você tem, ao mesmo tempo, muita liberdade, barreiras e limites para jogar dentro do que é possível e dentro do que não é possível a partir de uma estética ou uma opção de jogo. Mas acho que podemos trabalhar lindamente ainda assim.

Rafael: Você acha que podemos aprender a ser palhaços ou é algo que vem de dentro, um dom de Deus, é talento?

Sue Morrison: Sim, eu acho que isso acontece. Há pessoas que parecem ter sido tocadas pelos ‘deuses palhaços’ e já conheci pessoas em sala de aula que eram remarcáveis e pessoas que você não daria nada para elas, posso dizer, mas que sabiam o que queriam, se tornaram humildes, aprenderam e hoje são palhaços incríveis. Isso também é bem mitológico, como a jornada de um herói, com desafios, aprendizados, derrotas, experiências... Os heróis precisam passar por uma jornada para serem merecedores no final. Você tem que ter certeza que você está encontrando a sua voz em cada momento e não ser como o outro e imitar alguém.

Rafael: E sobre o seu futuro, o que você quer fazer?

Sue Morrison: Dormir (risos). Montar meus cavalos franceses (risos). Só isso (risos). Eu não sei, na verdade. Geralmente, quando acabo um workshop, eu estou muito cansada e preciso de um tempo, mas quando acordo penso que preciso fazer um outro workshop.

Rafael: Última pergunta. Há algo essencial ou especial sobre ser palhaço que você gostaria de dizer aos iniciantes e aos os palhaços?

Sue Morrison: As pessoas perguntam isso muitas vezes. Eu diria: siga o seu coração. E que não há uma maneira sentimental ou orgânica, mas sim um impulso real. O que você quiser fazer, faça!

Rafael: Bom, nós gostaríamos de te agradecer por seu tempo, por ter vindo aqui e por esta oportunidade.

ANEXO 2- ENTREVISTA CÉDRIC PAGA³¹⁰

Marisa : Et le clown qui est-il selon vous ?

Cédric : Alors, les questions vertigineuses... Qu'est-ce que c'est le clown ? Pour moi, c'est quelque chose, dès qu'on le nomme on le tue. Donc, c'est quelqu'un qui supporte mal les définitions. C'est... pour moi, c'est une espèce de force brute, une force ludique, parce que des fois je différencie le jeu et le ludisme, le jeu c'est la parole et le ludisme c'est le corps. Et pour moi le jeu n'est qu'un prolongement du ludisme, c'est un prolongement du corps et donc, c'est une force brute, une force de vitalité. Et c'est ça qui est très dur à jouer dans le clown, c'est qu'il va sûrement bientôt mourir. Donc, quand il vient, tout est vital. C'est une sorte de brûlure d'être en vie, d'être à la vie, c'est une force comme ça dionysiaque, une force de l'ivresse, une force de... un exhausteur de goût, qui révèle des goûts dont on a l'habitude mais on ne les voit plus. Et lui tout à coup, il révèle, il réveille les sens cachés qui sont là. C'est du théâtre masqué aussi, c'est ça le clown pour moi c'est mettre le masque du clown et du coup avoir à faire à ce masque. Un clown... c'est sûrement quelque chose en fait, quelque chose à s'accaparer, c'est-à-dire, quelqu'un qui veut faire du clown, il faut qu'il s'en empare. Et c'est un acte très généreux, c'est un don énorme. Et... C'est aussi accepter de jouer en gros, ça joue gros quoi. C'est du grotesque, du masque, il faut y aller, il faut jouer énorme. Qu'est-ce que ça peut bien être encore ?... Exhausteur de goût... C'est aussi, pour moi, c'est une espèce de grand oui, un énorme oui, c'est quelqu'un qui dit oui, oui à la vie, oui, mais pas le petit oui, pas le oui au plaisir, mais le grand oui, trouver du plaisir dans le plaisir, trouver de la tragédie, trouver de la comédie, c'est la grande santé, c'est la maladie aussi fait partie de... c'est un grand oui, il prend tout et il le porte au jeu. Ça pourrait être ça : exhausteur de goût, le grand oui, la brûlure d'être à la vie, le gros jeu, le jeu en gros et une sacrée dose de connerie. C'est aussi pour moi, c'est une figure importante parce que c'est quelqu'un qui révèle la mascarade, cette grande mascarade qu'on vit, cette espèce de costume social, ces rapports, ces faux rapports, les choses qui sont instituées, ce corps sociétal, cette tenue du corps. Tout d'un coup, lui, il va tordre tout ça, pour moi il est très important quoi, qu'il existe. Pour justement dérégler tout ça, pour venir mettre les pieds dans le plat, pour... C'est une source de scandale

³¹⁰ Entrevista com Cédric Paga, realizada por Marisa Ribeiro Soares e gravada por Rafael Resende Marques da Silva. Entrevista concedida durante a formação permanente “Clown : le joueur affranchi à l’assaut du présent”, no Centro Nacional de Artes do Circo (CNAC), Châlons-en-Champagne, França, em fev. 2012.

aussi pour moi, c'est un grand transgresseur, c'est quelqu'un qui est amoral, qui n'a pas le sens moral, du coup qui découvre la moralité. Alors, que nous, elle est acquise, alors que lui, il goûte, il voit ce qui est interdit. Donc, il frôle beaucoup avec ce qui n'est pas permis et donc, le scandale ouais, pour moi c'est important aussi, qu'il soit source de scandale.

C'est aussi un grand exploreur de ces rodéos, de rodéos émotionnels...

Voilà, ça doit être sûrement d'autres choses, mais je pourrais imaginer arrêter la définition là. À chaque fois, en tout cas, que moi je crois savoir ce que c'est ou que je le limite, constamment il me rappelle que tout ça est beaucoup plus fou que moi, beaucoup plus dingue que moi ce que je peux penser du monde, moi ce que je peux ... c'est ça que c'est dur aussi, d'accepter que ça nous dépasse, le clown, ça nous dépasse. Donc, cette fameuse question : chercher son clown, non, se laisser dépasser par le clown.

J'ai bien répondu ?

Marisa : Et pourquoi le clown ?

Cédric : Pourquoi le clown... justement, pour moi, c'est quelqu'un qui ne traite pas la question du pourquoi, il traite la question du comment. Pourquoi le monde est si dingue, pourquoi ajouter à la démence du réel la niaiserie d'une explication. C'est qu'il est là quoi, comme une évidence au monde. Après la question elle se pose en tant qu'interprète du clown, c'est-à-dire, pourquoi faire ce métier dingue ? Pourquoi faire rire les autres ? Pourquoi vouloir aller dans ces endroits qui sont parfois si... ça fait mal le clown, moi ça me coûte, pour moi c'est énorme ce qu'il me demande. Et quand j'ai moins la forme et tout ça, je peux me dire : mais, pourquoi je fais ce métier dingue ? Pourquoi je fais ça ?

Pourquoi je me suis consacré à cette figure ?

Parce que je peux y voir une nécessité extérieure, c'est-à-dire, que ça serait une nécessité de, comme je disais finalement, de donner le mauvais exemple, de révéler toutes ces choses de l'intime, finalement, qu'on n'expose pas dans la vie. C'est important qu'on puisse voir ça, que ça existe. Et puis, aussi, finalement, c'est un contre-pouvoir, c'est quelqu'un qui rit avec le « statu quo », avec les évidences, avec « la moraline », ce moralisme qui est là, qui traîne dans nos sociétés. C'est utile, parce que c'est un transgresseur... ça, c'est important. Moi encore, moi je me situe dans le clown bouffon, c'est-à-dire, que moi si j'aime profiter de cette place c'est pour faire grincer des choses, pour questionner celui qui me regarde, pour le bousculer. Ça a l'air très précieux dans notre société, de toute façon on a toujours eu des forces un peu... heureusement, [não entendi o que falou] pour mourir. On va arriver dans le monde de la

raison, de la fin du jeu, dans l'ennui, on sera pris du sérieux. Il est là pour nous montrer le mauvais exemple. Heureusement qu'il est là. Pourquoi il est là ? Pour nous montrer le mauvais exemple. Ouais, c'est un boulot de dingue. Si on m'avait dit tout ça au début quand j'ai commencé... Comment ça allait chambouler ma vie, ou plein de choses qui allaient être chamboulées. Ce n'est pas quelque chose d'anodin, il faut avoir une nécessité pour faire ça. Moi, dès qu'en stage je vois quelqu'un qui n'est pas très motivé, qui descend en motivation, ... je me dis, laisse tomber...

Marisa : Il faut faire autre chose?

Cédric : C'est déjà tellement, ça demande déjà tellement, quand tu es prêt à y aller, quand tu veux y aller. Quand tu ne veux pas... voilà, laisse tomber.

De fois c'est dur de s'y mettre dans ce truc énorme, dans ce truc qui va vous bousculer.

Voilà pourquoi.

Marisa: Dans ton parcours artistique, quelle a été ta formation, tes influences artistiques et aussi comme clown ?

Cédric : Ma formation, pour moi, ... elle continue, je suis toujours en formation, je n'arrive pas à me souvenir...

Pour moi, c'est avant tout la danse, j'ai l'impression que la danse même ça fait partie de ... la danse pour moi c'est savoir où on habite. C'est-à-dire qu'on a un corps, un corps expressif. Donc, la danse, voilà le chemin le plus simple, je n'imagine rien sans danse, par exemple.

Après, pour moi, ce qui est énorme dans la formation c'est ces années de butô, finalement, c'est ça qui était important parce que ça, finalement, ça m'a posé d'autres questions. C'est un peu une enquête anthropologique aussi, une autre vision du théâtre, de l'Asie, du Japon, qui voient les choses vraiment pas comme nous. C'était intéressant, par exemple, si je pouvais résumer un peu avec le butô, c'est que, si justement on fait l'anthropologie, on peut imaginer que, en disant qu'en Occident, on n'a qu'à dire ça comme ça, en Occident souvent le théâtre, souvent je veux dire, je vais faire de gros blocs pour mieux comprendre, c'est souvent rajouter... Ça veut dire, je crois qu'on a déjà parlé, mais par exemple pour faire une femme, je vais rajouter la femme sur moi, je vais rajouter une image de la femme, alors que, finalement, le butô, ou certains arts asiatiques, qui sont plus là-dedans, tout est dans tout, ils sont dans une pensée moniste, une pensée qui est plus globale, cela veut dire que les contraires cohabitent,

vivent ensemble et donc, c'est ça aussi. C'est que, finalement, pour faire exister la femme, c'est d'enlever l'homme. Si je retire l'homme en moi, la femme se met à exister, à apparaître, plutôt que d'aller la chercher, ça devient plus l'idée de faire apparaître, ce qui est complètement différent comme vision. En Occident souvent au théâtre ou ce que je vois dans des stages, ça c'est rajouter, on construit une image. Alors que là, ça serait enlever ce qui ne nous correspond pas. En butô, par exemple, on travaille végétal, animal, finalement c'est ça, végétal ça serait enlever tout ce qui n'est pas végétal en moi, du coup apparaît le végétal en moi. Et comme c'est un gros travail aussi physique, énergétique, ça a été aussi très important pour moi d'avoir fait ce travail, de penser à l'aspect dionysiaque du clown, l'aspect rituel, l'aspect transe, les énergies, une fois qu'on travaille les énergies, qu'est-ce que c'est de monter jusqu'à où ... c'est quoi les limites... C'est quoi la question de la limite, jusqu'à où on peut aller, jouer en grand, mais jusqu'à où quoi... Après, la question c'est posé aussi jouer en petit, jusqu'à où aussi. Finalement, c'est quoi les limites du jeu, c'est quoi les limites de la représentation, ça m'a invité à penser les limites.

Mais, par rapport à ma formation, finalement, ce qui se passe c'est que j'ai fait du clown au début comme ça par hasard, je rencontre un stage et puis, je m'amuse beaucoup là-dedans, et puis, petit à petit, je commence à faire du clown, assez vite et finalement, j'ai fait ça par intuition un peu, là je ne sais pas trop ce que je fais, mais je fais.

Et puis, je me fais attaquer, des gens m'ont dit non, ce n'est pas ça, ce n'est pas ça qu'il faut faire, il y a plein de gens qui savent, souvent les gens du théâtre d'ailleurs. Et du coup je me dis : ah mais qu'est-ce que je viens foutre là ? Qu'est-ce qui m'intéresse là-dedans ? Finalement, ça m'a fait me poser des questions et du coup j'ai commencé à penser ma démarche, j'ai commencé à réfléchir qu'est-ce que je venais foutre là ? C'est quoi mes outils ? Qu'est-ce qui m'intéresse de prendre comme parole avec le clown ?

Et ça c'était passionnant et du coup il y a comme une pensée qui s'élabore, mais pas d'emblée, après. Parce que moi, finalement, j'ai fait des études, des études de lettres et donc j'écrivais et lisais beaucoup et quand j'ai rencontré le clown j'ai tout arrêté. Ça veut dire que je me suis consacré uniquement à sortir tout ce qui était rentré. J'avais l'impression d'être plein, donc, le clown c'était de voir des trucs, construire des histoires, j'étais fasciné, je me disais : c'est dingue, de faire ça, de construire ça. Et, donc, c'était vraiment quelque chose comme ça, un dévidoir, quelque chose pour sortir tout ça. Et puis après, voilà, c'est poser des questions un peu de tout ce travail-là, puis assez vite j'ai constitué des groupes de recherche, ça veut dire, ça m'a beaucoup intéressé aussi de poser des questions, dans la pratique, ça veut dire, j'ai constitué un groupe, on était plusieurs à faire ça, qui s'appelle « les surnuméraires »

On a travaillé une sorte de théâtre de l'invisible, pas à la Augusto Boal, parce que ce n'était pas... on n'avait pas les mêmes préoccupations, c'était plus l'intime, voir comme l'intime peut se révéler dans la vie, c'est quoi les limites de l'émotionnel de la vie, comment on peut... on appelait ça « investigation du réel » quoi, ça veut dire qu'on s'inscrivait dans des lieux et puis on faisait des expériences. Par exemple, des expériences toutes bêtes, une question, c'était aussi répondre à des questions, par exemple, on se demandait c'est quoi le regard de l'autre? Qu'est-ce que ça me confère que des gens s'assoient et me regardent comme au spectacle? Qu'est-ce que c'est cette idée ? Qu'est-ce que c'est le regard de l'autre? Finalement, dans le stage là, des fois, les gens travaillent et puis ils s'ennuient et tout d'un coup, ils sont regardés et tout devient compliqué, tout cherche à amputer un peu notre liberté. Il se passe des choses avec ça.

Donc, du coup, on a fait avec les « Surnuméraires », on a fait beaucoup d'expériences, notamment on a commencé un spectacle avant que les gens rentrent, les gens rentraient, s'asseyaient et nous, on essayait de regarder ce que ça a changé pour nous, tout d'un coup d'avoir des personnes, témoins, spectateurs.

On faisait un spectacle, mais notre recherche, le retour après c'était ça. Alors, qu'est que ça a changé pour toi? Qu'est ce qui se passe à partir du moment où une même chose est regardée ? Et voilà ce genre de question, pour moi je ne serais jamais arrivé en haut, au sommet de cette montagne, parce que pour moi, ce qui m'intéresse c'est de faire de tour de la montagne. C'est de, finalement, en 20 ans de travail de clown, j'ai changé tellement, ça a tellement évolué, passé par pleins de zones. Pour moi, ça me paraît un travail sans fin. Essayer de comprendre, de goûter à tout ça, d'explorer.

Explorer est important, c'est pour ça que je fais de la pédagogie aussi. Proposer d'explorer des façons d'emmener là, comment je peux faire pour emmener des personnes, les aider peut-être, à ouvrir. Voilà ce que je fais.

Et si non, je fais des laboratoires aussi, ça pour moi c'est très important. Là on fait des expériences avec des gens qui veulent bien les faire et là on va loin. Alors, si je commence à raconter tout ça, le labo de l'année dernière de 15 jours c'était énorme. Et justement ça permet de questionner plusieurs choses parce que, par exemple, dans les stages, on est soumis à une espèce de verticalité, moi je suis le professeur, les autres sont les élèves et l'air de rien ils construisent des rapports par rapport à ça. Justement, faire un laboratoire c'est détruire cette verticalité, me mettre à des endroits différents, voir comment le groupe peut se comporter, comment il a besoin aussi finalement. C'est ça que j'ai un jour vu aussi, il a besoin de moi, il a besoin d'une espèce de pierre sur laquelle il peut se reconnaître. Si non, après un moment

c'était vraiment le bordel, si je n'étais pas là. Donc, essayer des présences différentes, de voir si je me mets au-dessous, se mettre en dessous d'un élève. Je me mets en infériorité pour voir qu'est ce qui se passe, des choses comme ça. On a travaillé beaucoup de choses, c'est très copieux en 15 jours. À tel point que maintenant je vais séparer les labos, là c'était, on a fait trop feu de tout bois.

C'était quoi l'autre question ? La pratique....

Marisa : Formation...

Cédric : Moi, je conseille à tout le monde le masque.

Marisa Ribeiro Soares Ribeiro Soares : Le masque...

Ouais, le masque entier, masque commedia, masque neutre, masque, masque... ça c'est une très bonne école. Ne serait-ce que pour faire vivre ce petit masque, de voir les angles, de voir qu'une même émotion, selon comment elle est éclairée, un même rire selon comment il est mis dans l'espace, ça ne veut pas dire la même chose. Que aussi obliger d'investir tout le corps dans la voix, dans le souffle, dans l'expression, l'éloquence. C'est une très très bonne école le masque, c'est très important pour moi. La danse, le masque, puis après, j'ai fait plein de pratiques différentes...

Tout ça est un joyeux mélange, parce que...

J'ai fait du tantrisme, par exemple. L'énergie sexuelle, qu'est-ce que c'est ? Tantra, c'est-à-dire ce bassin, c'est la puissance du bassin, ce monde pulsionnel. Bref, finalement toutes les pratiques finissent par parler de la même chose, ou en tout cas, moi du coup, par rapport aux pratiques différentes je les ramène un peu dans ma pratique, dans ma réflexion. Et pareil, au niveau finalement des auteurs aussi, il y a plein d'auteurs qui m'ont marqué. Je suis une espèce de philosophe sauvage comme ça. La philosophie ça me passionne, je peux imaginer que la philosophie c'est un émerveillement, ça commence par l'émerveillement, on se demande : ah, mais comment ? Comment c'est ça ? Comment ? Et du coup, j'ai plein de choses qui me parlent de la pratique, qui me parlent de cette idée, cette grande recherche du présent, d'être là dans l'immédiat, dans l'immédiat primitif même, cet immédiat qui ne reconnaît pas, qui ne sait pas, mais qui goûte pour la première fois.

Après, c'est pareil, si je développe ça, ça c'est énorme pour moi. Du coup, il faut que je parle du livre que j'essaie de faire depuis quelques mois sur tout ça, sur ces recherches.

Ouais

(Rires)

Marisa : Tu as des références d'artistes, des inspirations.

Cédric : J'ai pas mal de références, mais pas des gens que je connais. Par exemple, il y a ...

Moi, j'ai cru un moment que je faisais partie d'une espèce d'un revival du clown, une espèce de clash avec la tradition, on ne fait pas du clown traditionnel, on fait du clown contemporain. Et, finalement, en replongeant un peu dans le traditionnel, en voyant Grock par exemple, il y a plein de moments je le vois dans du plaisir, j'ai vu une vidéo où il va faire de la rue, ça se voit il est dans quelque chose du plaisir. Et du coup, moi je vois vraiment une... Je ne crois plus trop à cette modernité, comme si on avait rompu quelque chose. Je crois qu'on est dans une filiation et moi je peux aussi apprécier de travailler le clown plus traditionnel par exemple. Si non, pour moi, je ne sais pas, je pourrais dire que j'aime beaucoup Coluche, par exemple, je ne sais pas si vous le connaissez... qui a, pour moi, une grande intelligence de la connerie et ça, ça me fait ... je pense que c'est une intelligence à développer. Le clown, c'est ça, c'est l'intelligence de la connerie. Et c'est aussi de truc comme ... des expériences comme... comment il s'appelle ce conteur du bassin méditerranéen ? Il a plusieurs noms selon l'endroit où il est... il s'appelle... Ahhh, mince ! Je ne sais plus... Bref, c'est un conteur qui raconte des histoires souvent, c'est une forme de conte où lui s'amuse à répondre des choses, on le prend pour un sage. Puis lui, il s'amuse à décaler les réponses, à provoquer ou à ... La provocation, pour moi c'est important, toutes ces formes. Moi, je suis inspiré, par exemple, ça me fait rêver aussi, les cyniques. C'est un mouvement philosophique grec, ce n'est pas des gens qui écrivent, c'est des gens qui vivent, qui mettent leurs transgressions en jeu, dans la vie et donc, on a des témoignages de ça, ça pour moi c'est important. Du coup, des gens qui sortent dehors et puis qui se masturbent en public, par exemple, sur le parvis grec. Est-ce que c'est permis ? Ce n'est pas permis ? Re-questionner des choses comme ça, qu'on a acquises... Je ne sais pas qui, ouais c'est ça, quelle figure m'a vraiment inspiré...

Tout ! Tout ce que j'ai lu, tout ce que j'ai vu, ce que je ressens. Je ne sais pas, il y a des choses qui m'ont fait du bien, je ne sais pas, la première fois que j'ai vu Leo Bassi, par exemple. J'étais content de voir ça, ça m'a fait un bien fou. En fait ça me fait du bien quand je vois un spectacle justement qui casse cette espèce de convention ou autre chose, du genre ok on va voir un spectacle, d'accord tout est en place pour ça... Tout d'un coup, quelqu'un est là et puis bouleverse un peu tout ça, ça me fait un bien fou. Je suis content qu'il existe.

... Ouais... Merci. Merci d'exister.

Merci Leo. Merci Django. Merci Coluche. (Rires)

Marisa : Oui, dans ce monde contemporain, comment jouer le clown aussi, ce côté de la vie personnelle et de la vie artistique, comment survivre de ça, comment jouer aujourd'hui ?

Cédric : Je ne sais pas. Je ne sais pas comment chacun se débrouille... La question, bon, elle est un peu faussée à partir du moment où justement toute ma vie quelque part est tournée un peu vers là, je consacre un peu ma vie à ça. Du coup, ça fait partie, c'est un métier qui m'accompagne et pour moi j'ai une nécessité de faire ça, c'est-à-dire, finalement, je me suis toujours dit « tu pourrais faire autre chose », mais c'est ça que je fais depuis un moment. Et voilà, pour moi c'est important... Bon, on a encore un statut en France qui fait que je peux faire encore mon métier et puis même, je pense que s'il n'y avait pas ce soutien économique, je le ferais quand même, différemment peut-être. Peut-être retrouver encore plus de nécessité. Ça se trouve ? Je ne sais pas. Mais du coup, c'est quoi la question ? Elle avait l'air vaste...

Marisa : C'était comment jouer le clown aujourd'hui ? Et aussi, la vie personnelle, la vie artistique...

Cédric : Il n'y a pas mal de propositions de gens qui essaient de s'emparer du clown, en effet c'est quelque chose dont il faut s'emparer. Pour moi ce qui est difficile aussi avec le clown, en tout cas ce que j'essaie de faire, c'est que je voudrais qu'il parle à mes tripes, je voudrais qu'il parle à mon cœur et que, après quand je rentre, il puisse encore parler à ma tête. Je veux le dire, finalement là sur la dernière création qu'on a faite, on a fait beaucoup de recherches, de recherches sociologiques, des recherches à plusieurs niveaux, de psychologie. Et puis, après on fait un spectacle, je ne veux pas que les gens y pensent en nous regardant « ah, il a voulu dire ça, ah ... » Moi, je voudrais les ramener au premier degré comme ça, mais que ce premier degré dépose, c'est pour moi un peu, les problématiques de l'art populaire, c'est-à-dire, de pouvoir parler à plusieurs endroits, pouvoir parler avec quelqu'un qui est là, qui a deux neurones et puis qui s'amuse et puis quelqu'un qui veut penser, par exemple. C'est ça qui est difficile, c'est ça aussi qui me fait parfois travailler. Nietzsche dit « faire de la philosophie au marteau » et moi, je dis « faire du théâtre avec un marteau piqueur ». C'est-à-dire, des fois je suis obligé de faire du gros, de grosses idées, je perds un peu de finesse, il faut que la finesse elle soit dans le gros, il faut que j'emmène, des fois c'est difficile aussi ce deuil de... Finalement j'élabore une pensée qui est beaucoup plus fine que ce que je vais jouer après.

C'est à moi de la remettre dedans, de laisser ouvert le sens, de laisser la chose pour qu'elle puisse rebondir dans l'esprit du spectateur ou dans son ventre, dans son cœur...

Marisa : Et sinon, ce que je te disais, vie privée, vie publique...

Cédric : Pour moi le clown ça parle de l'intime, ça veut dire... Des fois il y a ça, il y a des stagiaires qui confondent le privé et l'intime, ils font « non, je ne peux pas faire ça, c'est du personnel » Et en fait, moi le privé, le privé on s'en fout, le privé c'est le nom des gens, ce qui m'est arrivé, mais l'intime, ouais, l'intime, l'intimus ce qui est plus proche de moi, Dieu comme diraient beaucoup de mystiques, intimus...

Ouais, l'intimité, ça m'intéresse, comment ça marche, l'intime, ça me passionne et des fois, ça me manque de ne pas pouvoir parler de ça. Finalement, l'intime on le garde fort en nous, mais moi, je pourrais dire qu'on a un lot commun, tout le monde partage le même intime, ça veut dire, on est là avec un système émotionnel, pulsionnel, mécanique même, qui est le même. Du coup on pourrait très bien, au-delà de nos personnalités, de nos valeurs, parler de l'intime. Alors, toi comment ça se passe ? Comment tu as peur ? Comment tu fais quand tu as peur ? Tu t'empêches de pleurer. Tout ça j'ai plein de choses, j'ai plein de questions de l'intime, moi, je suis content aussi, c'est pour ça que je fais de la pédagogie en ce moment, parce que l'intime m'intéresse, d'emmener les gens à cet endroit-là, de l'intimité. Et de pouvoir la désaffectiver en fait, de pouvoir l'éloigner, d'en faire une chose à regarder.

Marisa : Et l'universalité du clown?

Cédric : Je ne sais pas, moi finalement, je ne joue pas mal en francophonie, là j'ai beaucoup joué, parce que je joue beaucoup avec le langage et les mots. Le mot m'intéresse. Et là sur la dernière création, je m'étais dit bon je ne vais pas parler, je vais essayer de me mettre un handicap fort, et finalement j'arrive toujours à reparler. C'est raté, c'est encore raté. Après, ça m'est déjà arrivé de jouer devant des gens qui ne comprennent pas, ça m'amuse aussi de, pour moi c'est le contexte. Longtemps j'ai cru que le clown ça ne s'écrivait pas. Le clown ça s'écrit... ça s'écrit au moment où ça s'écrit, ça veut dire, c'est contextuel, c'est comment ça marche, comment on est ici, qu'est-ce qu'on fait, ah d'accord, un entretien, tu as tes pieds là, tu touches ça, d'accord, tu as des feuilles, ok, bon, moi, je fais quoi, répondeur, bon, d'accord. À partir de là, la situation même me donne des éléments de jeu. Et c'est là qu'on m'a dit « tu es gentil, mais il faut aller écrire, il faut écrire un spectacle ». D'accord, alors j'ai essayé.

Il y a des gens qui m'ont beaucoup suivi en improvisation au début, les trois premières années, où finalement je foutais partout et c'était énorme, là je faisais le scandale. Quand ils sont venus voir la première écriture, le premier spectacle, il y en a qui m'ont dit « mais c'est tout ? » Parce qu'ils avaient vu des trucs tellement fous, alors qu'il y avait plein de gens qui trouvaient ça fou, mais par rapport à d'autres choses où tout était possible, finalement l'écriture est un enfermement pour une liberté. C'est un enfermement par rapport aux champs des possibles et aux débordements.

Marisa : Et comment tu fais, tu as une phrase comme tu nous a dit tout à l'heure... Tu as une phrase et tu improvises ?

Cédric : Ça dépend de quoi tu parles, parce que je fais plein d'écritures à différents niveaux...

Marisa : De l'écriture...

Cédric : Mais, ouais, moi, je ne sais pas. Moi, je cherche à plein d'endroits, j'ai essayé d'écrire de différentes façons, j'ai essayé sur des canevas, j'ai essayé sur rien, j'ai essayé sur le présent, j'ai essayé sur des grandes lignes, sur des détails, sur de l'écriture émotionnelle, j'ai essayé plein de façons d'écrire, là on a écrit d'une façon encore différente, parce qu'on a fait des expériences, même pas avec le clown, des expériences d'humain, d'humanité et de là on en a tiré une écriture petit à petit.

Marisa : Mais, il y a quelque chose avant le spectacle? Parce que, par exemple, il y a des choses qu'on peut avoir au moins une base ? Comment je peux expliquer... ? S'il y a un spectacle qui a un début, un milieu et une fin et on peut retrouver ça au moins dans le parcours du spectacle ou ça change toujours ?

Cédric : Euh, je t'ai dit ça dépend de quoi tu parles. Sur le spectacle écrit, moi, finalement, je me tiens à une écriture, ça veut dire que j'écris quelque chose et ça m'enlève bien des soucis, parce que je sais tout ce que je vais jouer et pour moi, c'est à moi de tout ignorer pour tout redécouvrir et de me laisser le champ des possibles, c'est-à-dire, de faire comme si d'autres choses étaient possibles de ce que j'ai prévu. C'est ça ma vigilance : plus j'écris, plus j'ai intérêt à être vigilant, à laisser ouvert. Du coup parfois il arrive ce que j'appelle des cadeaux,

des choses différentes de ce qui était écrit. Comment j'essaie de réincorporer ça, parce que c'est ça qui est dur dans l'écriture, finalement, c'est de laisser l'écriture suffisamment ouverte pour accueillir tout ce qui se passe, au moins tout ce qui se passe. Tout ce que je veux qui se passe avec moi. Je fais des choix aussi. Si je m'arrête à chaque fois que quelqu'un tousse, je n'arrête pas d'arrêter quoi. Donc, c'est plutôt qu'à un moment ça fait beaucoup de fois qu'on tousse, ah comment est la toux, comment je la prends, comment je la mets avec moi, comment elle m'aide, comment elle ne m'aide pas, c'est ça qui m'intéresse. Si la salle prend feu, je dois pouvoir jouer avec la salle qui prend feu et pas continuer une histoire quoi qu'il arrive.

Marisa : J'ai une autre question, c'est plutôt concernant une recherche que je fais sur la femme. Qu'est-ce que tu penses de la femme clown?

Cédric : Sur la femme clown ? Tu n'as pas lu le dernier... j'ai répondu à une interview là, sur la femme, il n'y a pas longtemps, dans les arts de la piste, ça s'appelle « La Strada ».

Marisa : Qui ?

Cédric Paga-

La Strada, c'est un numéro...

Marisa : Ah oui, la revue ?

Cédric : Oui, il y a deux numéros, il avait un dossier sur la femme.

Marisa : Ah non, je n'ai pas vu...

Cédric : J'en ai parlé. Cette question de la femme, j'en ai parlé plusieurs fois, c'est une question qui me passionne. Qu'est-ce que, déjà en tant qu'homme, qu'est-ce que c'est que la femme qui est en moi ? C'est quoi les gestes féminins ? C'est quoi les vertus masculines ? D'ailleurs je crois qu'on ne dit pas vertu féminine, parce que vertu vient d'homme déjà, je crois, un truc masculin déjà, je ne sais plus qu'est que ça veut dire. Enfin, bref... Vertu. Virtù. Ouais, c'est la question, elle se pose... Des fois je dis ça, je dis entre émission et réception, c'est-à-dire, le clown finalement il émet, il reçoit et parfois voir des hommes travailler, on prend par exemple Lionel aujourd'hui, on voit qu'ils émettent et qu'ils ne reçoivent pas et des fois je m'amuse à faire un parallèle aussi avec la femme, c'est-à-dire, c'est aussi être pénétré,

se laisser pénétrer, à tel point que, des fois, j'ai envie de, certains hommes qui sont comme ça homme plus homme (ça fait beaucoup pour une même personne), des fois j'ai envie de ramener des godemichés, oui, tu vois qu'est-ce que c'est un gode ? C'est un faux sexe... Ouais, pour leur dire, faites ça où vous voulez, dans votre caravane, ce que vous voulez, mais faites pénétrer aussi, que ça rentre aussi dans vous. Parce que l'homme, finalement, l'homme c'est lui qui met, c'est lui qui est dépendant de son érection, et c'est qui va faire l'amour, qui va entrer dans la femme. Et, des fois, ça lui manque de aussi se faire pénétrer et ça c'est important pour moi. Donc, des fois je peux m'amuser avec ça, avec cette idée de la femme, cette idée... cette idée aussi du toucher, de la peau. Je vois plus des femmes dans la peau que des hommes, il faut que je l'avoue. La femme, elle a ... plus de toucher. C'est pareil là, je travaille avec de gros... après ça semble un peu plus subtil que ça la vie, hein ? Mais de toute façon, dès qu'on commence à penser homme, femme, on se retrouve avec de grosses catégories pour penser. Et donc, c'est comme je disais à propos du butô, tout est dans tout, ça veut dire, la femme, elle est en moi, le tout c'est de l'accueillir, de la porter, de la respirer. Et je m'amuse beaucoup avec ça maintenant, je m'amuse beaucoup avec le genre, tu me vois jouer beaucoup avec ça, avec le clown. Des fois, je suis un homme et... En plus, j'ai un avantage, c'est que j'ai un côté droit très musclé et un côté gauche beaucoup moins musclé, beaucoup plus frêle. Du coup à gauche, qui est la partie féminine un peu aussi en synergologie, parce que c'est croisé, avec ça au droit. Et là aussi je m'amuse beaucoup à la féminiser. Du coup entre homme et femme, on va créer des ... Jouer avec les genres, se mettre à plusieurs endroits... Est-ce un homme, est-ce une femme ? Comment on porte tout en nous? Jusqu'au... je ne sais pas, au mouvement (...) Par exemple, qui déciderait que chaque jour on pourrait choisir un sexe. Aujourd'hui, ah je me sens femme, je serai femme, ah je serai plutôt homme. Et pourquoi pas se ré-offrir du choix à ce niveau-là ? D'échapper à ces catégorisations, parce que, finalement, la catégorisation fait que la femme est soumise à des espèces de stéréotypes, elle a des réactions, elle a été éduquée d'une certaine façon, l'homme aussi. Et donc, c'est toujours pareil, c'est de se désaliéner. Heureusement, il y a quelqu'un en nous déjà qui est là, il faut qu'il parte pour nous laisser de la place. C'est aussi ce que je dis avec le clown, il faut laisser la place au clown, il faut sortir pour lui laisser de la place, le clown s'empare de tout ça. Une fois qu'il est dedans, les genres, tout ça est détruit... toutes les catégorisations.

Marisa : c'est comme tu as parlé tout à l'heure, au début, qu'il casse un peu les formalités de la société. Aussi pareil.

Cédric : Pour moi c'est une grande force sexuelle, énorme. C'est un énorme moteur le bassin. Tout ce qui est de l'ordre de l'énergie sexuelle, c'est là. Du coup, l'homme est dans une tension aussi. Quand il fait l'amour, quelque chose qui se tend là quelque part. Et le tantrisme justement vise à dilater, au lieu d'être là, de grouper tout là, non, de faire le grand tour, de respirer les sensations, de les décupler, de les mettre, de s'ouvrir, d'accueillir.

La femme...

Heureusement qu'elle est là ! Un monde que d'hommes, quelle horreur !

Marisa : Je peux te poser une autre question ? C'est par rapport à la pédagogie. Qu'est-ce que tu en penses ?

Cédric : Moi ça dépend des fois, des fois je me dis « qu'est-ce que je fous là ? ». Je peux me dire ça des fois. Je dis ça parce que je l'ai pensé ces derniers jours. Je me disais c'est tellement... Quel étrange endroit. C'est quoi enseigner ? Enseigner c'est faire un signe ? C'est ça que je fais « coucou » ? Regardez, il y a ça, il y a le clown. C'est quoi ? C'est attirer l'attention sur une chose ? Aider les personnes à se désaliéner par exemple ? Puisque c'est ça qui semble être le lot, cette aliénation. Même d'un point de vue psychanalytique, c'est ça qui est dit. L'aliénation finalement c'est que quelqu'un a déjà habité, apparemment la place pour nous... Ouais, je ne sais pas. Des fois je sais pourquoi je fais ça et des fois aussi quand le plateau est plus difficile... Des fois, je me dis pourquoi proposer ça et faire ça ? Moi j'ai déjà tellement de travail par exemple et, en même temps, ça fait plus de dix ans que je fais de la pédagogie et il s'est passé aussi des belles choses aussi qui me font continuer...

C'est marrant de voir aussi, parce que finalement je dis ça c'est quand j'ai la forme, quand j'ai la pêche, j'y vais gaiement. Mais là je suis un peu fatigué ces derniers temps, je viens de sortir de onze mois de création. C'était beaucoup, je suis un peu saturé. Et donc quand j'ai moins la pêche, par exemple, et que les élèves ont moins la pêche ? Quelque chose comme ça passe... qu'est-ce que se passe avec ça ?

Eh ouais c'est ça, parce qu'il y a aussi un truc d'optimisme comme ça, j'ai l'impression que c'est un acte politique aussi de faire de la pédagogie, d'inviter les gens vers quelque chose politiquement qui m'intéresse, j'ai l'impression qu'il y a une révolution de la peau à faire, il y a une révolution comme Albert Cossery, qui écrit un livre sur la révolution du rire *, un gouvernement qui est renversé par un peuple qui rit. Pour moi c'est aussi important, du coup,

d'ouvrir toute ma recherche finalement, c'est quoi.... Pourquoi je donne des stages par exemple ? Qu'est-ce que j'ai de... ? Est-ce que j'ai quelque chose de plus ? est-ce que j'ai quelque chose à dire de plus ? Est-ce que c'est moi qui sait et les autres ne savent pas ? Donc je vais les emmener vers ce que je fais... ? Qu'est-ce que c'est cet endroit ?

Des fois je me dis ... je me dis quoi d'ailleurs ? Ouais, ça m'a donné envie de ça finalement, au bout d'un moment, j'avais du clown, j'avais fait pas mal de stages, j'avais pas mal d'outils. Moi, j'ai toujours alterné aussi entre jeu et stage, c'est vrai qu'assez vite je me suis retrouvé sur scène, je ne savais rien faire même si j'étais déjà sur scène. Donc finalement en stage j'allais répondre à une question que j'avais en jeu. Je faisais cet aller-retour et c'était riche pour ça. Et donc, au bout d'un moment, je me suis dit j'ai assez d'outils, d'outils pour me donner un auto-stage. Pendant trois ans je me suis pris en main, j'ai fait de trainings, j'ai fait des expériences.

Marisa : Tout seul ?

Cédric : Pas mal tout seul, oui. Et en groupe avec les numéros, avec les « surnuméraires », que j'ai déjà raconté, on faisait d'autres travaux. Du coup, je me suis autonomisé beaucoup là-dedans. Et c'est là-dedans en voyant la difficulté de travailler tout seul, d'aiguiser mes outils, les différents pièges qui avaient, des pièges d'orgueil, des pièges C'est bourré de pièges. On croit avoir saisi quelque chose, le clown il ne se satisfait pas des certitudes, c'est ce que je disais toute à l'heure « quand on le nomme on le tue ». C'est pareil, quand on croit une chose en disant... ah ouais, c'est comme ça qu'il faut faire, ça ne marche plus. Alors, ça m'a donné envie d'enseigner, de proposer ces outils-là.

Et puis c'est pareil en dix ans, je suis passé par tellement de façons d'enseigner, là par exemple c'est une photo sur un moment, ça va encore revenir, essayer de trouver, de viser à des endroits, trouver différentes approches, cerner cette chose incernable pour aussi que les gens puissent se construire une boîte à outils pour s'emparer du clown, pour en faire ce qu'ils ont envie d'en faire. L'idée c'est que je n'ai pas envie de voir des Ludor Citrik partout mais que passer des outils aux gens... Allez, vas-y ! Ce qui est sûr, c'est que sont des heures de vol. C'est beaucoup, beaucoup de pratique, sans bouffer, sans bouffer, sans bouffer...

Marisa : Il y a aussi l'autre côté non ? ça change parfois ? ça dépend les gens qui passent aussi...

Cédric : Ouais, mais carrément, en fait l'énergie, l'énergétique, on travaille dessus. Moi finalement j'attends aussi dans le stage que nous menons, j'attends quelqu'un qui ouvre. Aujourd'hui j'ai senti que le plateau commençait à être plus chaud, ça a pris un peu aujourd'hui, j'ai senti quelque chose. Mais des fois, par exemple j'ai envie d'inviter des gens au stage, certaines personnes que je connais, qui vont ouvrir le plateau. Ils vont éclater et les stagiaires vont faire pareil, et ils vont y aller. Et des fois j'attends dans les stages qui va ouvrir le plateau ? Qui va faire que maintenant le plateau, c'est parti ? Tout le monde y va. Il n'y a plus de gnagnagna... parce qu'il y a un peu du gnagnagna dans les corps, gnagnagna dans l'énergie, ça fait uuuuuuuuu.....

Marisa : Mais ici, je sens qu'il y a plus... Il y a plus que chez nous par exemple.

Cédric : De gnagnagna ?

Marisa : Oui, tout à fait, parce que au bout d'un moment quand on fait un stage il y a une dispute pour aller faire l'exercice et si la personne, elle ne le fait pas, ouf...c'est un peu le contraire quoi... Parfois. Ça dépend aussi du groupe, du pédagogue, c'est un peu comme j'ai dit 50/50, mais la plupart des stages qu'on a fait là, c'est comme ça.

Cédric : Ouais, même par rapport à ça, moi, je suis capable de démocratie en disant on va faire passer chacun, tout le monde, un par un. Puis à force de travailler dans les écoles, j'ai commencé à demander qui c'est qui veut y aller ? Toi, tu viens d'y aller, mais il faut aussi laisser le plateau aux plus motivés, laisser passer dix fois, s'il veut passer dix fois. Des fois je me dis mais c'est ça qu'il faut faire, laisser le plateau... en tout cas j'essaie de rester libre par rapport à ça. Des fois, d'imaginer qu'il y en a qui ne vont pas passer. Moi, je n'ai pas envie de dire alors tu passes, c'est à toi, vas-y ...

Marisa : Une dernière chose...s'il y a quelque chose à dire, un conseil...

Cédric : Alors, un conseil ... respire, aie confiance au fait que tu n'aies pas confiance. N'inquiète pas, c'est plus dingue que toi. Attention aux nerfs. Respire. Ça ne va pas être facile. Ce en quoi tu t'aventures, fais gaffe. Des conseils... autre chose... à part tout ça ?

Vous avez une question subsidiaire ?

Pas de paradis ?

Rafael : Nous pouvons boire une bière ?

Cédric : Ouais... Alors, comment associer rituel et clown ? Comment associer sacré - c'est une bonne problématique - et profane... C'est ça qui vous a manqué il y a quelques jours, et hier. L'abstraction, une espèce d'abstraction du sacré, du profane.

Rafael :: Bonne question. Nous pouvons finir aussi avec une question

Cédric : J'ai l'impression que par exemple, dans le clown, des fois il suffit que moi je sois empreint justement de sacré. Je n'ai pas besoin de faire du sacré, c'est que moi, je porte du sacré. Ça veut dire que si c'est ça ma préoccupation dans ce que je vais faire, le sacré va apparaître. Mais si j'ai du sacré en moi et que je cherche du sacré et en plus je joue le sacré et le sacré...et...sacré... Finalement je me trouve dans le pléonasme alors que le sacré pour moi il met les pieds dans la merde, il est dans le caca, c'est là qu'il émerge, c'est là que la beauté émerge dans la laideur comme inversement. La laideur est dans la beauté aussi et du coup il faut faire un terreau. Et si moi, je suis plein de ça, c'est ça qui va sortir. Moi je me trouve fasciné dans une improvisation quand j'ai des préoccupations et puis après je regarde comment j'ai improvisé par rapport à ces préoccupations, je vois comment elles sont apparues, comment elles ont pris d'autres formes, elles m'ont surpris, je ne savais pas que j'allais les retrouver là. C'est ça qui est fascinant !

Finalement il y a toujours une parole qui est portée. C'est ça qui est difficile à expliquer en stage. Chaque fois qu'on vient improviser sur le plateau, c'est toujours pour révéler une chose du présent. Il y a toujours quelque chose qui va se révéler. Et du coup c'est souvent qu'en stage on est tellement préoccupé de soi-même, qu'on n'a pas le temps de faire révéler des choses. Mais déjà nous, en tant que force de vie, force du moment je peux prendre n'importe quel sujet, je peux parler de n'importe quoi ... Si moi je suis porteur d'une chose,

Disons, je donne un sujet pourri. Je donne par exemple « Revendications droit à la sodomie. Donc, moi je suis là, dans un truc dont je me fou. Mais finalement, plus je vais m'engager, plus je vais me rendre compte que ce n'est qu'un prétexte et que je vais dire des choses avec ça. J'ai toujours été fasciné par ça. Peu importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse. Des fois j'ai l'impression que l'écriture du clown n'est qu'un prétexte. Et donc il faut la laisser suffisamment ouverte pour que ce prétexte explose et qu'on voie le clown. Et que demain, si on veut affronter le sacré et que je dis que ça se passe dans un supermarché, ce ne sera qu'un

prétexte pour faire du sacré. Des fois c'est dur de voir des clowns où le prétexte c'est un peu tiré par les cheveux. Ouais, c'est un peu prétexte, quoi. Je vois avec bonheur des clowns en tulle, en jupe et qui montent un Shakespeare. Tout ça, c'est un prétexte, il a du grand texte. Voilà, soignez le prétexte ! Un bel étui pour le clown.

Voilà, merci.



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par **L'UNIVERSITE PAUL-VALÉRY
MONTPELLIER**

Préparée au sein de l'école doctorale **ED58**
Et de l'unité de recherche **Représenter, Inventer la
Réalité du Romantisme au XXI^e siècle - RIRRA21 – EA
4209**

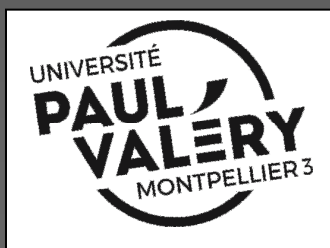
Spécialité : **Arts et Études Théâtrales**

Présentée par **MARISA RIBEIRO SOARES**

LE CLOWN COMME UN ÊTRE DU CONTRAIRE : UNE TRAJECTOIRE EN FORMATION

Soutenue le 17 Décembre 2019 devant le jury composé de

M. GOUDARD Philippe, Professeur en Etudes théâtrales, Université Paul-Valéry Montpellier	Directeur de thèse
M. FERRACINI Renato, Professeur, docteur, directeur de thèses, UNICAMP	Directeur de thèse en cotutelle
Mme SIVA Erminia, Professeure docteur invitée du Programme de Pós-Graduação en Arts, UNESP	Membre
M. BORTOLETO Marco, Professeur, post-docteur, directeur de thèses, UNICAMP	Membre
M. DUPRAT Rodrigo Mallet, Docteur, UNICAMP	Membre



DEDICATOIRE

Je dédie ce travail aux provocateurs du rire, en particulier les indiens, Heyokas et Hotxuás.

Aussi à tous ceux qui croisent les sentiers dans la direction opposée, avec leur déséquilibre excessif, aux maîtres du désordre.

Je dédie également à mon frère (in memoriam).

REMERCIEMENTS

Je dessine les lettres dans une calligraphie d'affection pour que ma gratitude soit présente... Pour que mon écriture devienne un câlin. Alors merci:

À ma mère, pour toujours soutenir mes "arts";

À mon partenaire de vie et de scène Rafael, sans ton soutien et tes encouragements, il ne serait pas possible.

À mon fils, Gaël, pour me remplir de joie et me rappeler l'innocence devant le monde;

À Philippe Goudard, qui en tant que conseiller de terres étrangères, me conduit et croit en mes clowneries;

À Renato Ferracini, également mon conseiller, mais sous les tropiques brésiliens. Merci pour la puissance des rencontres;

À Marco Bortoleto, pour m'avoir reconnecté à l'univers du cirque brésilien;
Au gigantesque amour de Françoise Thirionet;

Aux propos humoristiques de José Bourrier dans mon écriture française;

Aux amies clowns Camille Mathys, Karyne Wattieux, qui m'ont également accueilli à Bruxelles, et à Julie Chardez, Françoise Deppe, Isabelle Raemdonck, Christine Race, Sylvie Pierart, Dorothée Hazebrouck pour les clowneries, les plaisanteries et la folie;

Aux clowns «parrains» Adriana Morales et Tiago Mafra, du groupe Trampulim;

Aux maîtres et artistes: Alberto Gaus, Esio Magalhães et Tiche Vianna, Gardi Hutter, Tristan Lettelier (in memoriam), Sue Morrison, Jesus Jara, fauteuil Tortell, Annie Fratellini (in memoriam), Valérie Fratellini, Cédric Paga, Jango Edwards Slava Polonin, Ricardo Puccetti, Pierre Etaix (in memoriam);

Aux regards attentifs et bienveillants de Françoise Danno, Marie Frignani et Valério Apiche;

À l'hospitalité d'Emilie Marin, Philipp Vöhringer et Marine Bonnardot;

Aux espaces créatifs et chaleureux des résidences artistiques, remplis de belles rencontres et d'amitiés: Espace Catastrophe, Théâtre Brocoli, Maisons Pour Tous (Joseph Ricome/ Théâtre Gérard Philipe, Mélina Mercuri, Parcs Rosa-Lee), Les Ar (t) ceaux, École par le Cirque Zepetra, le théâtre La Vista, le théâtre Pierre Tabard, Lume Teatro.

Les aides culturelles du Crous Culture-Action du Crous de Montpellier, du FSDIE, de la Funarte Carequinha Estímulo ao Circo et de l'échange culturel de l'ancien Ministère de la Culture;

À Leticia Cardoso, pour sa rapidité et sa disponibilité;

À Mariana Baruco, pour son aide dans les bureaucraties de la cotutelle;

Au personnel et aux enseignants qui ont directement ou indirectement contribué à la cotutelle et à la soutenance de la thèse;

Enfin, aux dieux clowns!

"Fou, fou, fou"¹!

¹ En l'honneur des trois «Fus» donnés au stage d'Alberto Gaus avant de mettre le nez rouge.

RESUMÉ

Cette recherche propose d'aller au-delà des manifestations de clown de nos connaissances préalables, c'est-à-dire de ce que nous concevons et comprenons comme un clown, avec une introduction au «clown sacré» (SIMON, 1988) et au développant cette figure comme un être du contraire. La recherche part de l'hypothèse que ces manifestations peuvent exister au-delà de l'univers du cirque, considérant le clown en tant que provocateur du rire et transgresseur de l'ordre à travers le comportement à l'envers.

Dans ce contexte, l'incorporation de ce comportement comme partie essentielle de la manifestation devient la base de la recherche et contribue à construire et renforcer la figure et la fonction du clown. Pour cela, un voyage étymologique se fera à travers les constructions de sens des théoriciens et des artistes autour de la signification de clown. Parallèlement à cela, en tant que recherche clownesque, cette écriture est une narration qui cherche à s'approcher de l'essence du clown. Ainsi, j'établis un dialogue entre les manifestations clownesques, avec l'exploration des univers des indiens provocateurs du rire, tels que les *Heyokas* et les *Hotxuás*, considérés comme des clowns sacrés, en relation avec des clowns contemporains. Je développe également un approfondissement des expériences clownesques, principalement celles vécues à travers la Cia da Bobagem, au cours de ses douze années d'existence, et me consacre au partage de ces connaissances grâce à une étude autobiographique et transversale.

Soutenue, d'une part, par un matériau empirique enrichi par des expériences artistiques et, d'autre part, par une méthodologie cartographique, cette trajectoire cherche à rencontrer une possible base du clown à travers sa provocation du rire. Un paysage de l'aventure clownesque commence donc à s'installer à l'horizon.

Concernant les sources théoriques, l'étude cherche des auteurs qui analysent les coïncidences formelles dans l'espace, le temps, les cultures et les formes d'expression entre les exemples cités. La recherche prétend encore relier les notions de clown extraites de divers théoriciens aux exemples cités. Le déroulement de ces investigations et de leurs possibilités seront analysés à partir du croisement de la recherche bibliographique et de la recherche documentaire, en se concentrant sur l'hypothèse soulevée dans ce projet.

Mots-clés: *palhaço*, clown, sacré, contraire, rire, provocateur

ABSTRACT

This research proposes to go beyond the clown manifestations of our previous knowledge, that is, what we conceive and understand about the clown, with an introduction to the "sacred clown" (SIMON, 1988) and developing this figure as a being of the contrary. The research starts from the hypothesis that these manifestations may exist beyond the circus universe considering the clown as a provocative of laughter and a transgressor of order through the reverse behavior.

In this context, it is interesting to investigate the incorporation of this behavior as an essential part of the manifestation contributes to build and reinforce the composition and function of the clown. For this, an etymological journey will be made through the meaning constructions of scholars and artists around the meaning of being a clown. Along with this, in the quality of this clown research, the trace of my writings is through a narrative that seeks to approach the power of the clown. So, i make a dialogue between the clown manifestations, with the exploration of the laugh-provoking Indians universe, such as the *Heyokas* and the *Hotxuás*, considered as sacred clowns, in relation with the contemporary clowning. I also go deep in the clown experiments through Cia da Bobagem, wiht twelve years of existence, and dedicate myself to share this knowledge by an autobiographical and transversal study.

Supported, in one side, by an empirical material enriched by artistic experiences and, in the other side, by a cartographic methodology, this trajectory seeks to meet a possible clown base through its provocation of laughter. A clownish adventure landscape begins to settle on the horizon.

In the theoretical field, the research intends to approach authors who investigate the formal coincidences in space, time, cultures and forms of expression between these and other examples. The project also intends to link the notions of clown extracted from various theorists with the examples cited. The unfolding of these investigations and their possibilities will be analyzed from the intersection between bibliographical research and documentary research, focusing on the hypothesis raised in this project.

Keywords: clown, sacred, contrary, laughter, provocative

TABLE DES MATIERES

1.	AVANT-PROPOS	8
2.	INTRODUCTION : Rupture de paradigmes	9
3.	CHAPITRE I : Clown.....	20
3.1	Et le clown qui est-il ?	25
3.2	On ne peut pas écrire sur le clown : une expérimentation du contraire	26
3.2.1	Sens/Significations	28
3.2.2	Le provocateur du rire	31
3.2.3	Corps comique.....	31
3.2.4	L'art du déséquilibre	33
3.3	Quelle est ta grâce ta palhaça?.....	35
4.	CHAPITRE II : Clown sacré	36
4.1	Les Heyokas.....	37
4.2	Les Hotxuás	40
4.3	Êtres du contraire: les Heyokas et les Hotxuás. Transgresser par et dans le rire	42
4.4	43
4.5	Qu'est-ce qu'il y a du clown dans ces provocateurs du rire ancestraux?	43
4.6	Qu'est-ce qu'il y a de sacré dans le clown?.....	45
4.7	Mythe, rite, rire, risque.....	48
4.8	48
5.	CHAPITRE III : Expérimentations.....	48
5.1	Au commencement était le début: l'entrée du clown! ...	49
5.2	De ma promenade	49
5.3	Rencontre	51
5.4	Le clown à travers le masque	51
5.4.1	Sue Morrison	52
5.4.2	Méthodologie et son origine, Richard Pochinko	53
5.4.3	Le stage.....	53
5.4.4	Exercices.....	54
5.4.5	Processus en parties	60
5.5	Laboratoire clownesque	60
5.5.1	Naissances	60
5.5.2	Le « premier » numéro-spectacle	61

5.6	Création du stage, à la recherche d'une pédagogie authentique	63
5.7	63
5.7.1	Sur le comment	63
5.8	Aux maîtres avec amour	64
5.9	Dialogues avec la pratique	65
5.9.1	Composition clownesque	65
5.9.2	Résidences artistiques	66
6.	CONCLUSION: le clown et ses multiples	68
7.	REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES	70

1. AVANT-PROPOS

Cette thèse est le fruit de la collaboration entre l'Université Paul-Valéry Montpellier (UPV/France) et l'Université de l'État de Campinas (Unicamp/Brésil). Les travaux ont été menés en alternance entre le RIRRA 21 sous la direction de M. Philippe GOUDARD, à Montpellier, et l'Institut d'Arts sous la direction de M. Renato FERRACINI, à Campinas.

À cause de cette collaboration entre les deux universités, la thèse est rédigée en portugais, son contenu est développé sur trois chapitres en environ 287 pages.

En tant que résumé, en français, cette écriture se présente comme un aperçu des investigations et études développées tout au long de la recherche au doctorat.

Je tiens à remercier les Présidents des deux Universités d'avoir établi la collaboration grâce à laquelle cette thèse a pu être effectuée en cotutelle.

2. INTRODUCTION : Rupture de paradigmes

Cher lecteur, je m'adresse directement à vous avec l'intention de franchir les frontières entre mon écriture et votre lecture. J'essaie de rapprocher cette écriture, cette narration de l'univers que je vais présenter: le clown! Je vous invite à parcourir mes mots à la découverte d'une connexion, d'un regard direct, entre la scène, c'est-à-dire, mon texte, et le public, c'est-à-dire, vous. Cette relation est fondamentale pour le clown, car il vit non seulement grâce aux spectateurs, mais encore pour, et à travers eux. Le clown se nourrit des autres pour exister. D'ailleurs, il se met en dialogue avec ses observateurs, afin de les faire participer, de manière ouverte, au phénomène clownesque. Il établit, donc, à travers le jeu une réciprocité et même une complicité avec les spectateurs.

Le clown montre aussi la chute, la rupture et l'échec... Il s'autorise à être à l'horizontale lorsque tous sont à la verticale, il transgresse, révèle l'autre côté, le revers de la médaille et, s'il le peut, part dans le sens contraire de la valse. Alors, cher lecteur, je vais tenter de suivre les empreintes et les méandres de cet être de nature comique qui est au cœur de ce récit, de cette narration, de ce corps d'écriture, de ce « *corp'a'crire* », en portugais, « *corp'a'screver* »¹.

Tracer ce pont en forme de lettre jusqu'à vous avec le cœur, une calligraphie d'affections et, en même temps, tenter de faire vibrer en vous réflexions, pensées et idées. Une recherche de connexion entre le cœur et l'esprit, entre le faire et l'imagination, puisque, selon Tortell Poltrona², un grand clown espagnol, fondateur des « clowns sans frontières », le clown est exactement exactement à cet endroit : entre l'esprit et le cœur.

Cette façon de composer cette écriture se distancie, d'une part, de formats plus académiques, mais possède des fondements et construit des connaissances liées aux arts de la scène. D'autre part, cette façon d'écrire se rapproche de l'histoire évolutive clownesque, puisqu'elle s'est

¹ *Corp'a'screver*, *corp'a'crire* : cette expression apparaît comme un principe assez important dans l'œuvre de Maria Gabriela Llansol, écrivaine portugaise.

[...] le *corp'a'screver* [*corp'a'crire*] ouvre *Le Livre des Communautés* - est composé d'une coupure qui enlève les voyelles du corps et d'écrire et, par l'inscription à la place du vide d'un 'a' qui unit les mots, indiquant l'idée de mouvement. Le *corp'*, défait de sa forme entière, s'ouvre à l'écriture en tant que verbe, et *corp'a'screver* [*corp'a'crire*] ne devient pas un corps qui écrit, mais jette corps et écriture en simultanéité, dans un voisinage créatif. Ou alors, il s'agit d'une double capture : écriture et corps sont dépossédés de leurs formes et se métamorphosent en simultanéité, faisant naître un *corp'a'screver* [*corp'a'crire*]. (FENATI, 2015, p.68, nous traduisons).

² Tortell Poltrona est clown depuis 1975. Il s'est produit en divers endroits du monde. Il est présent dans de nombreux festivals internationaux et au Brésil. Tortell est un des pionniers du renouveau du clown européen. Créateur du *Circ Cric* en Catalogne et reconnu mondialement comme fondateur de "Clowns sans frontières". Ce projet est dans la même ligne que "médecins sans frontières" en opérant dans des zones vulnérables. Pour en savoir plus sur Tortell Poltrona, consultez <<https://tortellpoltrona.com/>> et <<http://palhacossemfrontiras.org.br/>>.

répercutée par l'oralité transmise de génération en génération comme une forme d'héritage, en particulier dans le cirque. Cette trajectoire est significative et sera approfondie au long de ce texte.

Bien que profondément lié au rire, le clown est un sujet sérieux. Sa présence est remarquée depuis l'antiquité et son importance est incontournable dans l'histoire de l'humanité. « Mais il ne faut pas être un peu fou pour entreprendre, sans rire, une histoire sur le [clown] ? » (MINOIS, 2003, p.17, nous traduisons).

Dans ce cas, je me présente:

Tout d'abord, je suis femme, mère et artiste. « *Palhaça* » et chercheuse. Cette articulation engendre un dialogue entre la création artistique, la vie et les investigations qu'elles soient empiriques et/ou théoriques. Cette trajectoire nourrit les créations, les méthodes, les pédagogies, les questionnements et les analyses vécus.

Ma démarche s'appuie sur une structure autobiographique qui valorise le parcours dans la narration des événements et j'exerce « la faculté d'échanger des expériences ». (BENJAMIN, 1987, p. 198, nous traduisons). Cela favorise la possibilité de construire des ponts pour que vous, lecteur, puissiez appréhender les explorations et les interrogations que je provoque et avoir accès aux chemins parcourus.

« La narration [...] est elle-même, dans un sens, une forme artisanale de communication. Elle n'est pas intéressée à transmettre le 'pur en-soi' de la chose narrée comme une information ou un rapport. Elle plonge la chose dans la vie du narrateur pour ensuite la lui reprendre. Ainsi est imprimée sur le récit l'empreinte du narrateur, comme la main du potier sur l'argile du vase. [...] Ainsi, ses traces sont présentes de plusieurs façons dans les choses narrées, soit en tant que celui qui les a vécues, soit en tant que celui qui les a racontées. »³ (Ibid., p.205, nous traduisons).

Dans ce chemin narratif, la recherche est de pouvoir partager les marques que l'univers clownesque ont imprimées et imprègnent encore dans mon parcours de formation. C'est exactement cet ensemble de connaissances pratiques et théoriques qui m'ont amenée à réaliser le travail de recherche au niveau doctorat; car en dehors des explorations expérimentales il y a encore très peu d'études, principalement brésiliennes, autour du clown, surtout du clown latino-américain. C'est pourquoi la nécessité d'approfondir des connaissances sur le clown est devenue l'une des motivations de la présente étude.

³ “A narrativa [...] é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o 'puro em si' da coisa narrada como uma informação ou relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. [...] Assim seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata.” (Ibid., p.205)

Avant cette investigation en profondeur, il est essentiel de révéler le point de départ de cette recherche qui est intimement lié à la création du groupe dont je fais actuellement partie: la *Companhia da Bobagem*.

La *Cia da Bobagem* a émergé en 2007, suite à ma rencontre avec Rafael Marques, compagnon de vie et de scène, lors du stage "*clown throug the mask*", le clown à travers le masque, dirigé par Sue Morrison⁴ et proposé lors de l'IMPETO (Invasion Mondiale de Clowns et tous les autres), organisé par le groupe Trapulim⁵, à Belo Horizonte, au Brésil.

De cette première étincelle, diverses questions ont commencé à surgir. L'une des premières concerne le clown lui-même: « et le clown, qui est-il ? ». Cette question se pose dès que je mets le nez de clown et à l'instant où je donne un pas vers l'intérieur de l'apprentissage et de la scène clownesques. Cette interrogation est aussi, d'ailleurs, de manière générale, la première à être soulevée lors des entretiens avec les artistes et les éducateurs que j'ai menés en partenariat avec Rafael. Plus que catégorisé, le sens de ce mot révèle un univers plein de sens, de transformation du clown au fil du temps et de sa présence dans les domaines les plus divers du cirque à la rue, en passant par le cinéma, la télévision, les hôpitaux et d'autres espaces.

De même, l'un des premiers conseils que les éducateurs donnent aux apprenants est: « Oubliez tout ce que vous avez vu jusqu'à présent. Tout ce que vous savez sur le clown laissez-le de côté et ouvrez-vous au nouveau. » C'est là que la curiosité s'aiguise: « qu'est-ce que c'est alors d'être un clown ? ». Et c'est ici, dans ce lieu, que je prends le risque. N'est-ce pas ce que tous les clowns font ? Théoriser sur le clown est une attitude clownesque. Et si je peux dire « *palhaçística* ».

En brésilien, il y a une distinction entre les vocables « *palhaço* » et clown. Ce dernier serait lié au théâtre et aux influences européennes et le « *palhaço* » serait plutôt présent dans la rue et plus attaché à l'histoire brésilienne de la « *palhaçaria* » (clownerie). À cet égard, dans la thèse rédigée en brésilien, j'adopte les deux termes, car, à mon avis, il s'agit d'une question étymologique de la parole, c'est-à-dire, de son origine, de son parcours dans l'histoire, de son utilité par rapport à sa fonction qui, en

⁴ Sue Morrison est une pédagogue canadienne et directrice artistique actuelle du Theatre Resource Centre (TRC) / Centre de Ressources du Théâtre, à Toronto, au Canada. Dans cet espace, Sue Morrison est une enseignante de performance et de clown bouffon. Elle propose également des ateliers dans différents pays sans être nécessairement liés au centre (TRC). (THE THEATRE RESOURCE CENTRE, nous traduisons). Consultable sur: <<http://canadianclowning.com/>>.

⁵ Le Groupe Trampulim est reconnu pour sa manière authentique de communiquer avec le public. Créé en 1994 au sein de l'école populaire Spasso - Circus, le groupe a traversé plusieurs phases tout en restant fidèle à son engagement en faveur de la création et du rire. Ses spectacles révèlent une relation directe et vraie avec le public et reflètent la diversité de la formation de ses membres qui, en apportant des questions communes au cirque, au théâtre, à la musique et à l'improvisation, développent un langage authentique, axé sur la recherche infatigable du métier de clown et ses différentes lignes de travail. (MAPACULTURAL BH, nous traduisons). Consultable sur: <<http://mapaculturalbh.pbh.gov.br/agente/1437/>>.

fin de compte, est la provocation du rire. Dans cette perspective, les deux mots seront considérés comme des synonymes. « En réalité, *palhaço* et clown sont des termes différents pour la même chose. Il existe cependant des différences dans les lignes de travail.»⁶(BURNIER, 2001, p.2015, nous traduisons). Ce concept sera abordé et approfondi en tant qu'expression flexible dans son application et son langage dont chaque artiste fait usage selon des points de vue artistiques qui lui sont propres.

En regardant de plus près cet être, une autre question se pose: « quelle est ta grâce ta '*palhaça*'⁷ (*paillasse*, clowne) ? » Également fruit de la recherche clownesque, dans le cadre de mon master, la femme clown (*a mulher palhaça*) se développe comme une thématique fondamentale et intrinsèque à la création artistique dans son ensemble. Ce que confirment les spectacles créés et travaillés au sein de la Cia da Bobagem, que ce soit à travers le costume, le maquillage, les attitudes, les comportements et la construction des scènes. La question de l'existence d'un langage et même d'un répertoire lié à l'univers féminin découle de ces expériences.

Alors, au fur et à mesure que j'approfondis mon travail, je reviens au point de départ: le stage de Sue Morrison. Cette expérience constitue l'un des principaux supports de cette écriture, car elle apporte des éléments de culture autochtone, en particulier nord-américains, liés à l'art du clown. Le cours s'articule sur un l'échange entre les influences des pédagogies européennes, la formation de Sue Morrison et ce qu'on appelle les « clowns sacrés », c'est-à-dire, les indiens du contraire, les provocateurs du rire et les « maîtres du désordre ».

Face à cette façon d'appréhender le clown, il paraît fondamental d'enquêter sur un aspect inconnu de son histoire et de ses origines, qui n'a pas été raconté. C'est pourquoi, le documentaire « *Hotxuá* » (2009) représente une source d'information importante:

« Un récit poétique sur la tribu indigène Krahô, un peuple souriant qui désigne un prêtre du rire, le *hotxuá*, qui œuvre à renforcer et unir le groupe par la joie, l'embrassement et la conversation. Grâce aux témoignages des peuples autochtones, nous connaissons leurs croyances et leur mode de vie qu'ils entretiennent et maintiennent le bonheur dans la tribu.»⁸ (Synopsis du film de Sabatella et Cardia, 2009, nous traduisons).

⁶ “Na verdade palhaço e clown são termos distintos para se designar a mesma coisa. Existem, sim, diferenças quanto às linhas de trabalho.” (BURNIER, 2001, p.2015)

⁷ En brésilien, le mot clown, traduit est “*palhaço*”. Ce terme devient féminin en changeant le voyelle “o” par “a”, “*palhaça*”. Quand on veut parler de la femme clown au Brésil, on mentionne toujours le féminin “*palhaça*”. Au contraire de la langue française, dont le vocable donne au masculin le caractère de neutre : le clown ou la clown.

⁸ “Um registro poético sobre a tribo indígena Krahô, , um povo sorridente que designa um sacerdote do riso, o *hotxuá*, para fortalecer e unir o grupo através da alegria, do abraço e da conversa. Por meio de depoimentos dos indígenas, conhecemos sobre suas crenças e estilo de vida que sustentam e mantêm a felicidade na aldeia.”(Synopsis du film de Sabatella et Cardia, 2009)

Il s'ensuit inévitablement d'autres questions : qu'est-ce qu'un clown sacré ? Pourquoi sont-ils appelés de cette façon ? Pourquoi sont-ils considérés comme des clowns ? Pourquoi sont-ils sacrés ? Qu'en est-il du clown sacré dans mon itinéraire de clown et vice versa ? Ces interrogations constituent le fil rouge de la recherche élaborée dans ce texte, complété par un dialogue avec la pratique.

« Dans l'histoire des personnages comiques participants au rituel, les ethnologues ont découvert au sein des sociétés tribales d'Amérique du Nord, mais aussi d'Afrique et d'Océanie, des personnages comiques provoquant le rire au cours de cérémonies rituelles. Ils les ont appelés 'clowns' en référence aux clowns européens qu'ils connaissaient. » (VELASQUEZ, 2013, p. 106).

Comment alors nommer ces provocateurs de rire ? « Ils s'appellent *heyoka*, *chifone*, *koshare*, [*hotxuá*], 'maturateur de banane', *kwirana*, 'bleu espiègle' et bien d'autres noms. »⁹(BECK; WALTERS, 1996, p. 291, nous traduisons). Certains ethnologues, tels que Laura Levi Makarius (2003), les appellent des « clowns rituels », d'autres des « bouffons sacrés », des « prêtres du rire » et des « clowns sacrés », tels que l'auteur Alfred Simon (1988).

Ici, dans cette écriture, j'ai choisi de les nommer comme ils sont baptisés dans leurs cultures respectives. Ils sont appelés aussi, à certains moments, comme provocateurs du rire, car c'est une manière de faire une référence plus proche du contexte culturel auquel elle s'applique. De telle façon que les expressions « clown sacré » et « clown rituel », largement utilisées, méritent de nouvelles approches et relations, car l'expression « clown » apporte un aspect institutionnalisé et eurocentrique qui réduit et cristallise les manifestations et expressions de ces provocateurs du rire.

Dans le prolongement de cette approche, il s'agit de dépasser nos connaissances préalables, c'est-à-dire, ce qui est présenté et défini habituellement comme un clown au travers des images, des livres, des films, des spectacles, etc., en initiant une découverte du clown sacré et de son développement en tant qu'être du contraire. Cet élargissement est une ouverture importante pour de nouveaux points de vue, car, malgré la diversité des pratiques et des approches, le clown reste, aux yeux du grand public, associé et parfois lié à une image plus proche de l'auguste, avec un nez rouge, un maquillage exorbitant, un costume dérisoire et de grosses chaussures, comme vous pouvez le voir sur l'image d'Albert Fratellini ci-dessous.

⁹ “They are called *heyoka*, *chifone*, *koshare*, ‘banana ripener’, *kwirana*, ‘blue jay’, and many other names.” (BECK; WALTERS, 1996, p 291).

Figure 1 - «Albert Fratellini et son fils»
(C. 1950)



Source: ADRIAN (1982 , p.185)

Il faut souligner aussi que la plupart des formations, cours et stages sur le clown organisés au Brésil le sont dans le cadre de festivals, de réunions, de séminaires et d'autres événements, vu le manque d'institutions, en particulier d'écoles de cirque et de clown. La plupart de ces expériences guidées depuis 2007, ont été ponctuelles, faisant du travail proposé, en quelque sorte, une connaissance éphémère, et posant le défi de reprendre, de maintenir et de perpétuer ce qui a été vécu. Néanmoins, il est pertinent de mettre en exergue la fluidité et la continuité des propositions présentées dans les cours et les stages expérimentés.

Enfin, cette recherche établit un dialogue entre les expériences clownesques vécues au sein de la Cia da Bobagem au cours de ses douze années d'existence, et les connaissances acquises par le biais d'une étude autobiographique et transversale.

« En travaillant avec [la mémoire] et des sources de cette nature, le chercheur adopte consciemment une tradition de recherche qu'il reconnaît comme une réalité sociale à multiples facettes, construite socialement par des êtres humains qui vivent l'expérience de manière holistique et intégrée [...]. Dans cette tradition de recherche, le chercheur n'a pas l'intention d'établir des généralisations

statistiques, mais de comprendre le phénomène en étude.»¹⁰ (ABRAHÃO, 2003, p.80, nous traduisons).

Je vous invite ainsi, cher lecteur, à me rejoindre de ce côté-ci: celui de ceux qui traversent des processus créatifs, qui se regardent dans le miroir et se maquillent, qui se préparent à entrer en scène et qui cherchent à mettre en pratique l'art auquel ils croient : celui du clown. L'ensemble des expérimentations est considéré, donc, comme des pratiques, des démarches qui touchent et affectent mon parcours... Alors, regardez de plus près, je veux vous donner le sentiment d'être avec moi au moment de mettre le nez rouge, de regarder à l'intérieur de cette petite boule rouge qui souligne et montre un univers qui, même pour moi, est à chaque fois complètement nouveau.

« Vous savez que ma trajectoire est ancrée dans l'univers du [clown]. Pour cette raison, il sera souvent 'notre refuge' dans cette écriture. Ne croyez pas cependant que, pour cette raison, notre partage portera sur [lui]. [Il] sera présent comme point de départ, pas d'arrivée. Je vous avoue que je ne considère pas vraiment ce qui a pu être [le clown] partout où il est passé [sauf] par moi. Je ne me consacrerai pas non plus à parler de tous ceux qui ont écrit, étudié, travaillé et travaillent avec cet [être]. Je souligne en ce moment ce que [le clown] m'a fait, où il m'a amené et ce qu'il fera de nous désormais. »¹¹ (ROSA, 2017, p.16, nous traduisons).

En même temps, il est nécessaire de mettre en évidence le contexte historique et culturel dans lequel les clowns sacrés sont apparus. Cette contextualisation se rapporte principalement aux exemples des *Heyokas* et *Hotxuás*. Les *heyokas* sont des indiens d'Amérique du Nord en voie de disparition et qui existent depuis le XVIIIe siècle, surtout dans le peuple *Lakota*, au sud de Dakota, aux États-Unis. Les *hotxuás*, appartiennent à la tribu Krahô, du nord du Brésil. On trouve leur origine depuis plusieurs siècles et ils existent toujours.

¹⁰ “Ao trabalhar com [a memória] e fontes dessa natureza o pesquisador conscientemente adota uma tradição em pesquisa que reconhece ser a realidade social multifacetária, socialmente construída por seres humanos que vivenciam a experiência de modo holístico e integrado [...]. Nesta tradição de pesquisa, o pesquisador não pretende estabelecer generalizações estatísticas, mas, sim, compreender o fenômeno em estudo.” (ABRAHÃO, 2003, p.80)

¹¹ “Você sabe que minha trajetória está inserida no universo [do palhaço]. Por este motivo muitas vezes [ele] será "nosso porto seguro" nesta narrativa. Não acredite, porém, que por este motivo nosso compartilhamento será sobre [ele]. [Ele] estará presente como ponto de partida, não de chegada. Confesso a você que de fato não considero o que possa ter sido [o palhaço] em todos os lugares por onde [ele] passou, exceto, por mim. Tampouco me dedicarei a falar sobre todas e todos que escreveram, estudaram, trabalharam e trabalham com este [ser]. Relevante, neste momento, o que [o palhaço] fez comigo, onde me trouxe e o que fará conosco a partir de agora.” (ROSA, 2017, p.16)

Pour compléter cet ensemble, j'aborde les concepts et les notions définis par des praticiens, des artistes et des théoriciens autour du clown. Dans ce parcours, des mots comme « *palhaço* », clown, rire, sacré, comique, contraire et cirque jalonnent mes pas de chercheuse et de « *palhaça* ». Au milieu de ces vocables, des données sur les différentes manifestations et productions clownesques (spectacles, performances, rencontres, stages, cours, entretiens, livres, films et vidéos) nourrissent les réflexions proposées. Ce matériel sera distillé au cours de la recherche.

Cette étude vise à comprendre, non seulement la trajectoire historique du clown, en particulier les nommés clowns sacrés, mais également son fonctionnement empirique, sa composition et sa manifestation en tant qu'être du contraire. Tout cela en dialogue avec leurs formes présentes et passées transversalement.

À cet égard, la cartographie apparaît comme une des méthodes d'investigation la plus proche du domaine de l'art de la scène. Cette méthode dialogue avec la proposition de production de connaissances via une écriture autobiographique et un échange entre la pratique et la théorie déjà mentionné. Ainsi,

« Dans le contexte de la science moderne, les étapes de la recherche - collecte de données, analyse et discussion - constituent une série successive de moments distincts. Quand une tâche est terminée, la suivante est transmise. En revanche, le parcours de la recherche cartographique est constitué d'étapes qui se suivent sans se séparer. Comme l'acte de marcher lui-même, où un pas suit l'autre dans un mouvement continu, chaque moment de la recherche entraîne le précédent et s'étend jusqu'au suivant.¹² (KASTRUP; POZZANA, 2015, p.59, nous traduisons).

La trajectoire est à nouveau, dans ce cas-là, un outil important dans la construction de l'écriture et la cartographie me rapproche du rôle de l'ethnographe. « Comme Aaron Cicourel (1980) le fait remarquer, l'ethnographe participe non seulement à l'observation, [...], mais en même temps, il modifie et est modifié par l'expérience ethnographique.” (Ibid., P.56, nous traduisons).

En conséquence, je vous invite à marcher avec moi dans cette aventure clownesque pleine de périples, de défis et d'adaptations. Je partage ici les démarches que j'ai effectuées, les directions que j'ai prises, mais je souligne aussi que dans ce parcours, il n'y a ni bon ni mauvais, il n'y a que le désir de pratiquer l'art de la rencontre: celui du clown.

¹² “No contexto da ciência moderna, as etapas da pesquisa – coleta, análise e discussão de dados – constituem uma série sucessiva de momentos separados. Terminada uma tarefa, passa-se à próxima. Diferentemente, o caminho da pesquisa cartográfica é constituído de passos que se sucedem sem se separar. Como o próprio ato de caminhar, onde um passo segue o outro num movimento contínuo, cada momento da pesquisa traz consigo o anterior e se prolonga nos momentos seguintes.” (KASTRUP; POZZANA, 2015, p.59)

Comme le dit un comique américain, Jango Edwards¹³, tous les clowns escaladent une montagne vers le sommet, parfois on rencontre un clown qui nous dit: « Mieux vaut y aller là-bas ! » Ou « Il y a un meilleur chemin ». Mais, le plus important est le chemin qui mène à la montagne. Dans ce cas: « Je vous retrouve au sommet!" (Information verbale¹⁴).

Pour enrichir davantage la recherche et m'appuyer sur la cartographie, je mets en évidence le journal de bord présent de façon détaché en italique, non pour le séparer de l'écriture, mais pour en renforcer son importance narrative et renforcer ce regard. Cela reprend l'expérience à partir de son intérieur, de l'écriture sur et avec cette expérience.

« On peut dire que, pour la cartographie, ces annotations collaborent à la production de données d'une recherche et ont pour fonction de transformer les observations et les phrases capturées sur le terrain en savoirs et en façons de faire. Il y a la transformation de l'expérience en savoir et du savoir en expérience, dans une circularité ouverte au temps qui passe. Il y a coproduction.»¹⁵ (KASTRUP; POZZANA, 2015, p.70, nous traduisons).

Ainsi, les annotations de cours, les poèmes et les lettres parsemant cette recherche autour du clown, « sont des exemples de la façon, dont l'écriture, ancrée dans l'expérience, performant les événements, peut contribuer à la production de données au sein d'une recherche.»¹⁶(Ibid., p.73, nous traduisons). En étoffant cette écriture d'images, de sensations, de paysages, j'ouvre la possibilité d'appréhender l'essence de ces expériences et d'en rendre compte dans un processus évolutif. «Un processus apparemment individuel prend une dimension clairement collective lorsque le texte introduit sur la scène des discours et

¹³ Jango Edwards est un artiste, un clown américain qui s'est produit dans différents pays, notamment en Europe (France et Espagne). Fondateur du « *Festival of Fools* » (1975-1984), Jango propose une satire de numéros classiques de mime et de magie. Il est considéré comme un clown plus subversif en raison de ses propositions surprenantes. Politiquement incorrect, cet artiste se produit dans divers festivals internationaux et porte son identité un peu folle au grand public. Malgré d'être considéré comme un artiste parfois controversé, Jango cherche également à transformer ses spectateurs et à encourager les artistes qui veulent devenir clowns avec le but de former une sorte de « milice de clowns » au sein d'une collectivité clownesque visant à changer le monde, ou du moins éveiller la conscience des gens.

¹⁴ Discours prononcé par Jango Edwards lors de l'atelier donné dans le cadre du Festival « *Anjos do Picadeiro* », organisé par le groupe Teatro de Anônimo, à Rio de Janeiro, en décembre 2008.

¹⁵ «*Podemos dizer que para a cartografia essas anotações colaboram na produção de dados de uma pesquisa e têm a função de transformar observações e frases captadas na experiência de campo em conhecimento e modos de fazer. Há transformação de experiência em conhecimento e de conhecimento em experiência, numa circularidade aberta ao tempo que passa. Há coprodução.*»(KASTRUP; POZZANA, 2015, p.70)

¹⁶ « [...] relatos são exemplos de como a escrita, ancorada na experiência, performatizando os acontecimentos, pode contribuir para a produção de dados numa pesquisa. » (Ibid., 2015, p.73).

des dialogues qui émergent au cours de sessions ou de visites sur le terrain.»¹⁷ (KASTRUP; POZZANA, 2015, p.71, nous traduisons).

Face à une telle composition et en dialogue avec la cartographie, mes pas ne peuvent plus délimiter les contours du clown. Nous, « sujet et objet » (Ibid., p.73, nous traduisons); la chercheuse, la « palhaça », la mère, la femme, l'artiste et la clownerie, l'être du contraire, le provocateur du rire; nous marchons ensemble. Et chaque étape de cette recherche-narrative est un corps qui se construit au moment de son écriture, un « *corp'a'crir* », et je peux dire que c'est comme terminer un spectacle, soit comme public, soit comme artiste, quand les sensations sont encore mélangées, car un espace commun s'est ouvert où le spectateur et l'artiste peuvent projeter leurs lectures et leurs impressions.

Dans cet exercice, la logique du clown indique une voie à suivre vers une écriture qui s'appuie sur son propre processus de composition. Un regard curieux et à l'écoute du monde, comme s'il venait d'ouvrir les yeux. Une qualité qui nous apporte la liberté de penser, où l'imagination tisse de nouvelles formes, transforme et réinvente des objets, des personnes, des situations. Une disponibilité qui permet à la spontanéité de naître et de vivre dans le moment présent, en découvrant sa propre logique.

À partir de ce mode de composition, les lignes écrites ici sont divisées en plusieurs étapes qui se lient les unes aux autres, présentées en deux parties principales: lune avec une exploration/ enquête / approche plus approfondie des questions abordées à travers les chapitres I et II; et l'autre plus expérimentale au long du chapitre III. À l'intérieur de chacune, j'essaie d'établir une connexion avec les étapes qui constituent la création de numéros et de spectacles.

Je propose un voyage à la recherche des constructions de sens autour du clown. Cette exploration débute dès l'évolution du mot jusqu'aux interprétations qu'il prend dans différents langages, époques et lieux. Je tente d'établir un dialogue entre l'origine du terme «clown» et l'apparition de ses interprétations dans la peau de divers artistes.

Dans cette trajectoire, le clown est présenté comme un être du contraire à travers l'approfondissement des significations autour des définitions et des notions sur le contraire. De telle manière que ce chemin indique les associations imminentes entre le clown et le contraire. En exploitant son propre ridicule, son propre échec, le clown suit à contre-voie et provoque ses chutes, ses déséquilibres non seulement physiques, mais aussi comportementaux et sociaux. C'est dans cette transgression que le risible opère, à travers un corps comique, un jeu et un état clownesque. Ces éléments seront détaillés et approfondis.

Entre exister et demeurer, cet être, en tant que provocation du rire, dépasse les frontières et est associé au sacré à travers les appelés « clowns sacrés ». Devant cela, il y a une partie dédiée à la réflexion

¹⁷ “[...] *um processo aparentemente individual ganha uma dimensão claramente coletiva quando o texto traz à cena falas e diálogos que emergem nas sessões ou visitas ao campo.*” (KASTRUP; POZZANA, 2015, p. 71).

autour des indiens qui font rire, en particulier des *heyokas* et des *hotxuás*. Cette enquête cherche à comprendre l'association entre le clown et le sacré. Une telle recherche rejoint la mythologie en tant que partie intégrante de l'être humain dans ses manières de concevoir et de comprendre le monde qui l'entoure. Ceci est principalement lié aux mythes d'origine et d'émergence des êtres et de l'univers.

Dans le parcours de cette connexion avec le sacré, il est construit progressivement, à travers cette écriture récit, une mythologie propre dans un rituel intérieur pour se connecter au clown. Ensuite, dans un deuxième moment, il y a un approfondissement et enrichissement de cette proposition par des expériences autour du clown. Ces expériences consistent principalement en des pratiques clownesques au sein de la Cia da Bobagem, groupe auquel je fais partie.

Enfin, de la même manière que le clown naît devant et avec le public, cette écriture ne prend vie que par le lien avec les modes d'interprétation, c'est-à-dire entre ma mythologie personnelle et votre lecture!

Alors, on se voit au sommet?

3. CHAPITRE I : Clown

La langue est vivante, dynamique et en constante évolution. Cet ensemble de signes est utilisé pour communiquer et, dans cet échange, le langage accompagne un peuple à travers les âges, se modifie et se réinvente avec les autres. Alors, comment un être provoquant le rire peut-il être défini comme un clown par quelque chose qui change aussi constamment?

Dans cette spirale en mouvement, le mot clown tel que nous le connaissons est le résultat d'une grande trajectoire de cette sonorité en forme de rire qui traverse différentes cultures, espaces et façons de voir ce provocateur du rire.

« L'une des grandes difficultés que rencontrent la plupart des auteurs lorsqu'ils étudient l'origine des clowns réside dans la profusion de noms que cette figure assume à chaque instant et à chaque lieu. *Clown, grotesque, rusé, idiot, excentrique, tony, auguste, bouffon*, ne sont que quelques-uns des noms les plus courants que nous utilisons pour désigner cette silhouette folle, capable de provoquer le rire au premier regard.»¹⁸ (CASTRO, 2005, p.11, nous traduisons).

La figure du clown, autant que son nom, ont voyagé à travers différentes cultures, civilisations et époques héritant de sens variés selon leurs applications et leurs pratiques. C'est pourquoi le chemin étymologique du mot sera présenté, car il révèle une déclinaison riche en influences culturelles et historiques.

Le mot « *palhaço* » vient de l'italien « *pagliaccio* », en français « paillasse », mot issu de paille qui signifie « fabriqué avec de la paille ». (MICHAELIS DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa, 2019, nous traduisons)¹⁹. Pourquoi ? Parce que, pratiquant des mouvements acrobatiques, les artistes utilisaient de la paille sous leurs vêtements pour protéger leur corps pendant les représentations. Au-delà de cette fonction, ce remplissage de costumes produisait une déformation des formes de l'acrobate le rendant ridicule et incitant au rire. Avec le même sens, le mot anglais « clown » apparaît, sa traduction en portugais est « *palhaço* ».

L'une des premières références au clown apparaît en Angleterre et, selon Philippe Goudard (2013, p.130), « le clown est né au théâtre. Le mot clown apparaît autour de 1550 [...] et nomme la figure et l'artiste comiques, synthèses du bouffon, du Vice et du fou de cour. »

¹⁸ «Uma das grandes dificuldades que a maioria dos autores encontra ao estudar a origem dos palhaços está na profusão de nomes que essa figura assume em cada momento e lugar. *Clown, grotesco, truão, bobo, excêntrico, tony, auguste, jogral, são apenas alguns dos nomes mais comuns que usamos para nos referir a essa figura louca, capaz de provocar gargalhadas ao primeiro olhar.*»(CASTRO, 2005, p.11).

¹⁹ Consultable sur: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/palha%C3%A7o/>

Au moyen âge, les fous et les bouffons de la cour divertissaient les rois et les seigneurs. Ces créatures présentaient leurs excentricités et avaient le droit de dire la vérité²⁰ (mais le devoir de la dire dans une forme comique), audace qui provoquait le plaisir du rire. Avec cette essence transgressive, le fou assume, de façon figurative, ce côté subversif qui donne au roi la conscience des limites de son pouvoir. Rôle équivalent à celui du clown, dont la présence provoque des ruptures avec l'ordre établi, et donc l'amusement du peuple.

Le Vice est un personnage qui a été inséré dans les spectacles « *Mystery and Morality* »,

« qui étaient basés sur la vie des saints et adaptaient librement des récits bibliques [...]. Jusqu'aux environs de 1550, le comique de ce genre de spectacle était de la responsabilité du Diable et du Vice, personnages récurrents qui représentaient toutes les faiblesses humaines.»²¹ (CASTRO, 2005, p. 44, nous traduisons).

Associé au rustique, ce personnage évoque le sens de paysan.

C'est en 1784, en France, qu'apparaît l'expression *clown* sur une gravure représentant Grimaldi : « *Grimaldi as clown* ». (RÉMY, 2002, p. 445). Bien que le mot apparaisse en France, il vient du germanique : *klönne* prononcé en anglais *colon* qui devient *clown*. Quant à sa signification, le terme évolue selon ses utilisations et la langue qui l'emprunte. Au sens premier, il veut dire paysan, rustre. Par la suite, il gagnera des connotations liées au domaine artistique, comme en anglais, où il s'utilise « pour désigner un artiste maquillé et grotesquement accoutré » (JACOB, 2002, p. 224), tout en gardant la référence paysanne de son origine.

L'histoire de Joseph Grimaldi se confond avec celle des clowns anglais et du cirque européen au XVIIIe siècle. Ce

« célèbre clown de pantomime ou harlequinade de la scène londonienne, est invité dans les programmes de variétés de l'amphithéâtre équestre, au moment où celui-ci change de nom pour s'appeler « cirque » (en 1784, Charles Hugues et Charles Dibdin nomment Royal circus leur amphithéâtre londonien, suivis par Franconi en 1804, à Paris, avec le « Théâtre du cirque olympique »). (GOUDARD, 2013, p.130-131). »

²⁰ On entend par vérité ce qui se passe réellement et que la plupart du temps, personne n'a le courage de dire. Le bouffon avait un rôle fondamental dans la société pour révéler et pour dénoncer ce qui déplaisait généralement à tout le monde. Cependant, cette liberté avait ses limites, car si le bouffon déplaisait ou offensait la cour royale, il risquait de se faire couper la tête.

²¹ [...] «*que baseavam-se na vida dos Santos e em histórias livremente adaptadas da Biblia [...]. Até mais ou menos 1550, a comicidade desse tipo de espetáculo estava a cargo do Diabo e do Vice, personagem recorrente que representava todas as fraquezas humanas.*»(CASTRO, 2005, p. 44).

Figure 2 - Joseph Grimaldi



Source: FABBRI; SALLÉ (1984, p.61)²²

C'est ainsi que le clown s'associe au cirque et, d'une certaine manière, à l'image que Grimaldi construit autour de ses pantomimes, de son maquillage et de son costume. Un tel ensemble est généralement une inspiration pour la création et la composition de scènes et de personnages comiques tout au long de l'histoire, principalement européenne.

Le vocable « transformé en France en 'claune', anglicisé sur ce même territoire à partir de 1823, est devenu générique au XXe siècle pour identifier tout ce qui fait rire.» (JACOB, 2002, p. 224). Cela montre que, tant cette figure que son expression orale, ont voyagé à travers les époques et les générations pour nous parvenir aujourd'hui avec une grande variété de lectures, tout en gardant sa quintessence.

Alors que ces définitions traversent les cultures, plusieurs auteurs tels que Tristan Remy, Pascal Jacob, Pierre Robert Levy et même des praticiens comme Annie Fratellini tentent de retracer une évolution linéaire et parfois figée du chemin clownesque. Cette ligne

« [...] commence avec le clown acrobate - l'imitateur des numéros de dextérité -, continue avec le *clown blanc* - réduit à un mime de la piste - et se termine avec l'arrivée de l'auguste, la figure comique dominante, mélange du grand idiot et du clochard, qui prend le relais de la scène pour

²² Joseph Grimaldi, associé au clown dans son apogée pendant le XVIIIe siècle, avec son costume et son maquillage et motif d'inspiration pour plusieurs artistes. Gravure anonyme. © Mary Evans Picture Library, photographie capturée du livre « *Clowns et Farceurs* » (FABBRI; SALLÉ, 1984, p.61).

toujours et à jamais.»²³(CASTRO, 2005, p.64, nous traduisons).

Ainsi, Pierre Robert Levy (1991, p.12; p.13), dans son livre « Les clowns et la tradition clownesque », capte l'image du clown comme « personnage le plus attachant et le plus extraordinaire. » Il en dessine un portrait sur la piste de façon magistrale et en décrit l'évolution. Selon Levy, ce personnage se développe à partir de la pantomime acrobatique, pour passer ensuite par le duo classique (du clown blanc et de l'auguste) et aboutir enfin aux comiques parleurs. Tout cela en s'appuyant sur les répertoires du cirque et des clowns célèbres. Il base son analyse sur l'observation de la manière dont ces artistes jouent et composent leurs figures comiques. Et il va jusqu'à faire le parallèle entre « l'origine un peu déformée du mot clown », sa mutation linguistique et l'évolution de sa manifestation dans la peau des artistes.

L'autre théoricien qui renforce cette réflexion est Tristan Rémy, dans son livre « Les Clowns » (1975). L'auteur expose le parcours du clown sur le même schéma que Levy, car il suit l'évolution de cette figure à partir de la prohibition de la parole et l'exploration de l'acrobatie pour ensuite parler de son adaptation et évolution à travers les grandes figures (Foottit et Chocolat, Antonet et Beby, Les Fratellini, Alex et Zavatta, Grock, etc.) jusqu'à une « décadence et [une] grandeur des clowns » (Ibid., p.459), où il aborde la menace de disparition des clowns. Cette trajectoire est également liée au monde du cirque

C'est ainsi que le clown est présenté parfois comme un personnage, parfois comme une figure, les deux composés par l'artiste, plutôt de cirque, dont la démarche évolue tout en gardant des caractéristiques comme le fait de convaincre, séduire et conquérir le rire du public.

Cette évolution a aussi marqué le parcours des Fratellini, le trio célèbre de clowns composé par Paul, François et Albert, puisque le *clown* - ou le *paillasse* ou le *pagliaccio* ou le *palhaço* - est devenu une expression courante et traditionnelle et gagnera son éternité grâce à la vie en piste de cette famille.

Annie Fratellini, dont l'image est restée inoubliable en tant qu'une des premières femmes à jouer le rôle de l'auguste au cirque, parcourt dans son livre « Destin de clown » (1989), l'histoire de ses illustres ancêtres pour en arriver à son propre chemin clownesque. Avec un passé rempli d'aïeux prestigieux et d'exigences posées par l'apprentissage circassien, Annie a abandonné cet héritage pour le monde du music-hall et du jazz et revenir après à la piste vêtue de « Fratellini ».

À travers les écrits d'Annie, nous pouvons nous voir le parcours tant du mot que de l'artiste qui le vit. D'une part, elle suit l'évolution d'un répertoire, le répertoire Fratellini, qui va de l'italien au français. D'autre

²³ “[...] começa com o palhaço acrobata - o imitador dos números de destreza -, segue com o clown-branco - reduzido a um mímico de picadeiro - e termina na chegada do augusto, a figura cômica dominante, mistura de grande idiota e vagabundo, que toma conta da cena para todo o sempre.” (CASTRO, 2005, p.64).

part, le concept de clown subit des évolutions et des interprétations en dialogue permanent avec le travail des artistes qui habillent et habitent cet univers. Ce développement est à tel point inhérent à la figure clownesque que, parfois, nous ne savons pas si la pratique construit le concept ou au contraire, si la notion définit les lignes qui encadrent la constitution du clown.

La première référence de cette dynastie est celle de Gustave Fratellini qui a initié, en tant qu'artiste, l'aventure au cirque. C'est lui qui a transmis tous ses savoirs à ses fils : Louis, Paul, François et Albert. Ces trois derniers sont plus connus sous le nom des *Frères Fratellini*. Gustave est donc le parent-professeur issu d'une culture italienne nourrie d'influences culturelles et artistiques diverses. À partir de Gustave Fratellini, l'acrobatie est la base et l'outil le plus fréquent pour développer le clown. Cette technique apporte davantage de puissance, selon Annie Fratellini, car il faut « savoir cascader, tomber » (1989, p. 171) et ainsi avoir conscience de l'espace et du jeu. C'est à travers le travail de Paul, François et Albert, fils de Gustave, que le monde connaît les Fratellini, mot italien qui signifie petits frères.

Dans ce contexte, Annie, après s'être éloignée de l'univers du cirque, revient sous le chapiteau en soulignant l'importance des connaissances acquises de génération en génération. Elle crée donc l'image d'un clown qui parcourt la piste en laissant son empreinte d'auguste et son goût pour les plaisanteries, mais elle développe en même temps un humour propre et une image innovante.

Il est clair que le clown est attaché au cirque, puisque c'est au cœur de cette arène qu'il a atteint son apogée au XXe siècle. Cette façon d'organiser le développement du clown suit une pensée plus eurocentriste pour chercher à comprendre l'histoire de cette figure. Mais il convient de rappeler que, dans la pratique, les frontières entre les événements sont presque toujours invisibles et se confondent avec des modes d'expression et de manifestation clownesques. Comme avec la langue, le clown devient le corps de l'artiste qui l'habille et l'incarne.

Cet être a un passé qui dépasse les limites de ce territoire et dont l'origine reste obscure et incertaine. Son image s'est construite à travers les époques et les civilisations, endossant différents emplois et formes dont la fonction centrale est l'incitation au rire.

Dans la fluidité de mouvement et de changement de sens, la définition du clown devient un défi et en même temps une attitude clownesque.

3.1 Et le clown qui est-il ?

Cette interrogation est un élément essentiel du parcours du clown brésilien, car il habite déjà le jeu de questions qui s'appelle «chula»²⁴, une chanson populaire transmise de génération en génération. S'interroger sur le clown est une activité constante pour ceux qui l'étudient et le pratiquent. Mais,

« [...] chaque fois qu'on essaie de définir ce qu'est le clown, de le limiter, [...] c'est la preuve qu'on a complètement tort. Les clowns ont toujours affaire à la potentialité, à la possibilité, mais ils sont anarchistes par nature. C'est pourquoi il est si difficile d'écrire à propos d'un clown, car dès que j'écris quelque chose, il s'effondre.»²⁵ (information verbale²⁶, nous traduisons).

Ainsi,

« J'aurai tendance à dire, non sans exagération, que le plus important est le point d'interrogation. Il témoigne de mon incertitude quant au caractère réellement clownesque [de cet être qui provoque le rire]. Heureusement, les définitions du clown sont si variées qu'un habile montage [me permet de parcourir différents lieux et points de vue.] Cependant, je préfère vous présenter [le clown] ainsi que son contexte historique et social, vous laissant [, cher lecteur,] en conclusion le soin de décider s'il s'agit ou non d'un clown. » (ROBERTI, 1999, p.18).

Face à cette question, la plupart des artistes s'expriment en affirmant qu'à partir du moment où nous définissons le clown, il disparaît. Le risque est le suivant : «dès qu'on le nomme, on le tue» (PAGA, 2012,

²⁴ *O termo Chula é utilizado para diferentes estilos de música. Pode ser sinônimo de fandango, no sul do Brasil, dança e canto acompanhado de guitarra e percussão, no norte de Portugal, e ainda um dos nomes do samba. Esta definição de João da Bahiana, em entrevista a José Ramos Tinhorão, em 1971, faz uma interessante ligação entre a chula, o samba, os palhaços do carnaval e os de circo: "antes de falá samba, a gente falava chula. Chula era qualquer verso cantado. Por exemplo: os versos que os palhaços cantava era chula de palhaço. Os que saía vestido de palhaço nos cordão-de-velho (grupos carnavalescos em que os participantes fantasiavam-se de velhos, com enormes cabeças de papelão) tinha chula de palhaço de guizo. Agora tinha a chula raiada, que era o samba de partido alto. Podia chamá chula raiada ou samba raiado. Era a mesma coisa."* (CASTRO, 2005, p.104).

²⁵ "[...] toda vez que você tenta definir o que é o palhaço, limitá-lo, [...] isso é a prova de que você está completamente errado. Os palhaços sempre lidam com a potencialidade, com a possibilidade, mas eles são anarquistas pela própria natureza. Por isso é tão difícil escrever sobre palhaço, porque no momento em que eu escrevo uma coisa, logo em seguida, isso cai por terra." (information verbale).

²⁶ Discours prononcé par Sue Morrison lors de sa conférence «*Why I hate the clowns*», au Forum de débat de la Rencontre Mondiale des arts de la scène 2004 (ECUM 2004), au Théâtre Sesiminas, à Belo Horizonte, le 20 juillet. 2004. Consultable sur : <https://www.youtube.com/channel/UCLSfSugph4eaT--stYycXvA>

information verbale²⁷). Par contre, en tant que clown, je fais ici un exercice à l'inverse: théoriser, argumenter, spéculer et risquer. À ce stade, je fais l'inverse de la pratique et je vais d'un autre côté, me retournant, parce que le clown, à mon avis, est un être du contraire; il secoue, déconcerte, amène le chaos et transgresse l'ordre des choses.

3.2 On ne peut pas écrire sur le clown : une expérimentation du contraire

Qu'est-ce que c'est, donc que le contraire?

Cher lecteur, vous devez vous demander: À nouveau des définitions et des concepts ? En effet, c'est dans ce mouvement infini de questions et d'idées que se construit cette écriture, cette recherche.

Dans le dictionnaire (MICHAELIS DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa, 2019, nous traduisons)²⁸, le contraire est un adjectif, c'est-à-dire, une qualité qui modifie le nom auquel il a été associé, le clown dans ce cas. Il caractérise quelque chose ou quelqu'un « qui est contre, opposé, antagonique ». Dans le cas du clown, celui-ci, au lieu de chercher dans son jeu le succès, il poursuit l'échec, va à contre-courant et montre son humanité.

Ici, je me réfère à l'humanité en tant que caractéristiques particulières de l'être humain. En regardant le clown, il y a, d'une part, une certaine proximité, car face à ses échecs et ses erreurs, il est possible de réaliser que « l'erreur est humaine », créant ainsi une identification et un corps commun, comme dans un collectif. Ce constat touche à l'universel, parce qu'il nous concerne, renvoie à notre essence, concerne et affecte tout le monde. D'autre part, si l'on reconnaît ces aspects et caractéristiques de l'être humain, le clown provoque aussi en nous une certaine distance, nourrie par un sentiment de supériorité: « cela ne nous arrive pas » (HOUBEN, information verbale²⁹). Puis, le rire surgit, parce que, dans son déséquilibre, le clown révèle également une connexion profonde avec les relations sociales, culturelles et créatrices de valeurs. Il joue avec ce qui nous concerne et qui est, parfois, une source de honte ou d'humiliation. Avec ce que l'être humain veut parfois cacher et tente de dissimuler, même si cela fait partie de son humanité.

À la recherche du rire, cet être, comique, se maintient sur le fil de la possibilité de l'erreur, du déséquilibre et de la chute. Il se permet d'être à l'horizontale et poursuit sa chute, pendant que les autres

²⁷ Discours prononcé par Cedric Paga lors d'un entretien réalisé par Marisa Ribeiro Soares et Rafael Resende Marques da Silva, en février 2012, pendant la formation permanente *Clown : le joueur affranchi à l'assaut du présent*, au Centre National des Arts du Cirque (CNAC), Châlons-en-Champagne, France.

²⁸ Consultable sur: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/contr%C3%Alrio/>

²⁹ Discours prononcé par Jos Houben, lors d'interview avec Philippe Jousserand, bonus du DVD « L'art du rire », en avril 2011.

marchent avec succès verticalement. D'après Pavis (2008, p. 58), le comique s'établit à partir d'une relation de

« supériorité intellectuelle de l'observateur [, car] 'nous paraît comique celui qui, en comparaison avec nous, dépense trop pour son activité corporelle et pas assez pour son activité spirituelle' (FREUD, 1969, vol. 4: 182). »

Je reviens, alors, au dictionnaire Michaelis (2019, nous traduisons): l'inverse est ce ou celui qui est de « nature opposée, de caractère, [qui est] naturellement opposé ». Le clown est celui qui rompt les barrières et teste l'autorité. Parfois « impropre, inadéquat, inconvenant, inopportun », il brise les paradigmes. On lui donne la permission, le droit de se moquer de soi, d'être dans la dérision et la folie, car il a pour modèle l'être humain et ses attitudes. C'est en exposant les faiblesses humaines de manière exagérée que ce provocateur du rire nous invite à s'amuser de nous-mêmes.

« Adverse, incompatible, dissident », il erre, échoue, rate à répétition ses tentatives, pour finalement trouver une solution inattendue et innovante. Par exemple, quand le clown tombe à plusieurs reprises, tout en tentant de s'asseoir sur une chaise... Il trouve comme solution une manière différente d'accomplir cette action : suspendu dans l'air, sans appui, assis sur une chaise invisible. L'effet comique ainsi atteint déclenche bien évidemment l'amusement et le rire.

Comme on peut le voir dans la vidéo « Pierre Etaix et Annie Fratellini dans un sketch »³⁰ (1970) dans une entrée clownesque du cirque des années 1970.

Figure 3 - « Pierre Etaix et Annie Fratellini dans un sketch »



Source: Ina (Institut National de l'Audivisuel)³¹

³⁰ Consultable sur : <https://www.ina.fr/video/I11103753/pierre-etaix-et-annie-fratellini-dans-un-sketch-video.html>

Les problèmes, pour le clown, sont une porte ouverte à d'innombrables possibilités, qui deviennent souvent la solution. Dans cet antagonisme, cet être ridicule et provocateur se concentre sur de petits obstacles, voit le monde avec le regard d'un grand explorateur face à une découverte, s'ouvre à d'autres moyens de communication et finit par construire des logiques différentes. C'est dans cette façon d'être que je qualifie le clown comme un être du contraire.

Dans cette dynamique à l'envers, d'avant en arrière, je vais dans la direction opposée et commence à tracer ce que le clown est à partir de significations dessinées par des artistes et des théoriciens. Accompagnée en permanence du privilège du doute, de la possibilité de prendre le contraire de tout, même l'inverse de la catégorisation, du dogme. Si le clown est un être du contraire, il ne peut y avoir de dogme du clown.

3.2.1 Sens/Significations

La question est donc une fois de plus présente: Et le clown qui est-il?

En ce qui concerne le monde du clown, il y a d'une part, des artistes qui tentent de le vivre et de lui donner une représentation comique propre dans la dynamique d'un processus empirique; et d'autre part, les théoriciens et spécialistes qui cherchent à définir et à présenter cet être à travers des signifiants, des valeurs et des acteurs/artistes célèbres de l'art clownesque.

À travers le cheminement du mot, ses mutations et la logique du contraire, je réalise que la composition du clown est intrinsèquement liée à son interprète, « car celui-ci est au centre de la mise en scène et il tend à ramener à lui le reste de la représentation... » (PAVIS, 1996, p. 53). Il faut donc considérer l'art clownesque comme différent de celui de l'interprète de théâtre, puisque l'artiste trace, comme une signature, une silhouette unique : son clown. Il instaure donc sa propre logique et exige une approche qui puisse répondre à cette démarche.

C'est ainsi qu'il faut comprendre la manière dont est perçu le clown en général, comme un état à être vécu : « être un clown est un état, ce n'est pas une fonction ». (ETAIX, 2002, p.VIII). Cette façon de voir le clown emprunte divers chemins selon l'approche de l'artiste et établit un dialogue avec de nouvelles perspectives, telles que celles proposées dans la deuxième partie du XXe siècle. Elles portent sur la manière d'arriver au clown et de le concevoir. C'est le cas, par exemple, de Jacques Lecoq qui propose « la recherche de son propre clown » (LECOQ, 1997, p.154), où « le clown n'existe pas en dehors de l'acteur qui le joue. » (Ibid., p. 153).

³¹ Photographie capturée à partir de la vidéo de 1970. Consultable sur : <https://www.ina.fr/video/I11103753/pierre-etaix-et-annie-fratellini-dans-un-sketch-video.html>

Dans ce processus de découverte, le clown est toujours lié au rire, mais c'est à l'acteur de trouver son propre ridicule au sein de l'univers clownesque qui l'habite. Il s'agit donc d'une vie qui est à l'intérieur de son créateur. Et le nez rouge, comme une loupe, permet d'amplifier tous les caractères cachés, les aspects ridicules de la personne qui choisit de suivre ce chemin dérisoire vers l'échec, vers le clown.

« Le clown est amoral, innocent. Il est lié à l'anarchie, au petit, à la minorité, à ce qui s'échappe et s'enfuit dans une société. Les aspects que chacun a appris à cacher vont maintenant être montrés. On explorera et créera de nouvelles façons de faire les choses, explorant nos corps au contact d'autres corps, du monde, allant - sur notre point de vue - bien au-delà de l'histoire personnelle. »³² (KASPER, 2009, p. 206, nous traduisons).

Ce travail explore l'échec, le fiasco et s'approche de l'intérieur de chacun. « L'acteur doit jouer le jeu de la vérité: plus il est pris dans l'acte de faiblesse, plus il sera drôle. » (LECOQ, 2010, p.215). Pour approfondir cet aspect, le corps de chaque acteur est utilisé comme outil pour provoquer le rire. À partir d'une chose naturelle, comme se promener par exemple, les mouvements du corps vont s'amplifier progressivement au point de créer une composition qui en devient comique. Cela est ponctué par le nez rouge, considéré, dans ce cas, comme un petit masque. Cette petite boule rouge sur le visage protège et révèle à la fois, car au lieu de cacher, elle montre à voir et donne naissance à cet être comique, le clown. « C'est donc un outil de travail extraordinaire » (GUY, 2001, p.106), ainsi qu'une marque symbolique de l'image du clown construite par l'humanité.

La vérité, en ce sens, est directement liée au jeu, aux relations que l'acteur établit à travers le regard du clown, ainsi qu'à ses attitudes et à ses comportements. Il s'agit d'être fidèle à ce qui se passe au moment où on est modifié, en élargissant nos performances grâce au nez rouge du clown. Lecoq met en parallèle l'exercice et la pratique de cette vérité à travers ses recherches autour du clown. Cette relation est le résultat d'un processus d'essais, car, pour Lecoq, la pédagogie clownesque est également une découverte. À tel point qu'une simple question « le clown vous fait rire, mais comment? » et un exercice pour tenter d'y répondre ont donné naissance à un processus de recherche d'un clown plus personnel, plus proche de l'interprète:

³² “ *O palhaço é amoral, inocente. Está ligado ao anárquico, ao pequeno, ao minoritário, ao que escapa e foge em uma sociedade. Aqueles aspectos seus que cada um aprendeu a esconder, aprenderá agora a mostrar. Irá explorar e criar novas maneiras de fazer as coisas, explorar seu corpo no contato com outros corpos, com o mundo, indo — no nosso ponto de vista — muito além de sua história pessoal.*” (KASPER, 2009, p. 206)

« J'ai demandé un jour à mes élèves de se mettre en cercle – souvenir de la piste – et de nous faire rire. Les uns après les autres, ils se sont essayés à des pitreries, des galipettes, des jeux de mots plus fantaisistes les uns que les autres, en vain ! Le résultat fut catastrophique. [...] Lorsqu'ils se rendirent compte de cet échec, ils arrêtaient leur improvisation et allèrent se rasseoir, dépités, confus, gênés. C'est alors, en les voyant dans cet état de faiblesse, que tout le monde se mit à rire, non du personnage qu'ils prétendaient nous présenter, mais de la personne elle-même, ainsi mise à nu. Nous avons trouvé ! » (LECOQ, 2010, p.213).

En assumant l'échec et en reconnaissant la situation présente, Lecoq et ses étudiants ont découvert une approche permettant la recherche de son propre clown.

Au-delà de ce précurseur de la pédagogie clownesque, l'état du clown est fondamental dans le parcours de nombreux artistes, tels que Pierre Etaix, clown, dessinateur, auteur de plusieurs réflexions sur le clown et dont je parlerai dans la partie expérimentale de cette écriture. Etaix établit, lui aussi, une relation profonde entre le clown et sa vérité. L'idée est de laisser cet être exister dans son authenticité sans nier son essence, sa nature même et de faire ainsi apparaître cette liaison entre le clown et son être profond. « Rien n'est inutile chez les clowns, il n'y a pas de codes, juste une vérité. » (FRATELLINI, 1989, p.172).

C'est ainsi que Pierre Etaix et Annie Fratellini, en duo sur la piste, mettent l'accent sur la différence entre faire et être clown, vu que le comique peut évoluer vers un état ayant des caractéristiques plus ou moins fortes selon ses choix esthétiques et spatiaux. Pierre et Annie distinguent l'acteur du clown, car dans le théâtre, l'acteur joue un rôle, est soumis aux instructions d'un personnage préétabli par une dramaturgie. Tandis que le clown suit sa puissance, il utilise ses propres défauts et qualités pour composer ses actions: « Je contrôle non pas ce que je suis, mais ce que je vais faire. » (FRATELLINI, 1989, p.172). C'est en révélant cette essence profonde que le clown est vrai et vraiment comique.

Avec cette qualité d'existence, le questionnement autour de cet état et de cet être se construit dans un dialogue entre sa présence et les manières dont il est compris. Le clown, en tant que présence, traverse, donc, les âges et se manifeste sous différentes facettes en conservant sa fonction de provocateur du rire. En tant qu'état, il est expérimenté et approché comme la manifestation première de sa pratique, de sa puissance: « Il n'est pas un personnage. Il est simplement. »³³ (BURNIER, 2001, p.217, nous traduisons).

³³ “*Ele não é personagem. Ele é simplesmente*”. (BURNIER, 2001, p.217).

3.2.2 Le provocateur du rire

Le clown est lié au rire, c'est après tout sa fonction principale et comme j'ai décidé de le nommer ici: son provocateur! « Le clown est purement comique. »³⁴(CASTRO, 2005, p.11, nous traduisons).

Dans cette quête incessante du rire, chaque artiste ajuste et travaille sur une composition modulant différents effets et techniques pour atteindre cet objectif. Explorer ces effets et innover nous permet donc de relire et de créer de nouvelles façons de concevoir le clown et de dialoguer avec les concepts et les significations existants. Ces approches créent, d'une part, une originalité empirique, c'est-à-dire, pratique et artistique et renforcent, d'autre part, certaines caractéristiques du clown désigné par les spécialistes du sujet.

« Pour faire un *clown*, il faut faire un corps. Il ne s'agit pas d'un corps donné, mais d'un corps produit dans les différentes expériences qui constituent le processus de construction d'un *clown*. Produit, en travaillant précisément sur les vulnérabilités de cet acteur et en cherchant à activer, potentialiser la multiplicité des êtres qui l'habitent, tout en expérimentant les processus les plus variés. »³⁵(KASPER, 2009, p.206, nous traduisons).

C'est donc à partir de ce mouvement corporel que chaque artiste, à sa manière, construit son comique de jeu ; non seulement à travers des expressions physiques, mais également à travers ses choix dans les domaines du costume, du maquillage, ses attitudes et même de l'espace dans lequel il agit en créant un corps comique.

3.2.3 Corps comique

Le corps nous concerne, c'est à travers lui que nous nous racontons, nous positionnons. C'est l'un des principaux éléments de la construction identitaire et des effets que l'on souhaite exprimer, comme le rire par exemple. Vous vous demandez peut-être, mais que serait un corps comique?

Bien plus qu'une rupture de la manière d'agir et bien plus qu'un changement physique et visible, ce corps fonctionne sur le déséquilibre des multiples stabilités, y compris sociales.

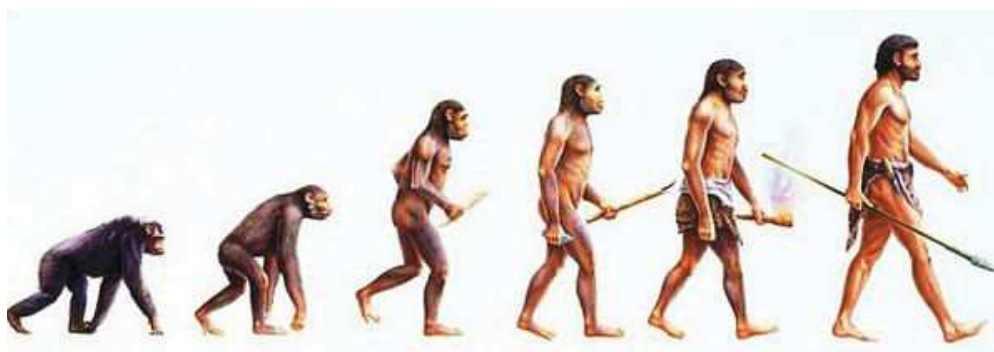
³⁴ “*O palhaço é comicidade pura.*” (CASTRO, 2005, p.11).

³⁵ “*Para fazer um clown é preciso fazer um corpo. Não se trata de um corpo dado, mas um corpo produzido nas diversas experimentações que constituem o processo de construção de um clown. Produzido trabalhando justamente as vulnerabilidades daquele ator e procurando ativar, potencializar a multiplicidade de seres que o habitam, experimentando ao mesmo tempo os mais variados processos.*” (KASPER, 2009, p.206).

D'après Jos Houben³⁶, artiste belge et pédagogue à l'École Jacques Lecoq, dans son spectacle/master class, pour construire ce comique, il est fondamental de procéder à « une étude du corps tel qu'il est, [...] tel qu'il se maintient dans le champ de la gravité, tel qu'il agit. » (information verbale³⁷). Il s'agit dès lors d'explorer le déséquilibre en matière de verticalité et d'activité corporelle et de provoquer le rire, le comique à travers l'instabilité de son fonctionnement.

Être debout symbolise l'évolution... Combien de fois l'évolution humaine est-elle représentée à travers cette verticalité? Ainsi, les gens sont étroitement liés à cet équilibre, car il appartient à l'humanité et l'affecte de telle manière que se tenir debout est presque une condition, sinon une condamnation et le fait central de notre posture.

Figure 4 - évolution humaine diagramme



Source: Auteur méconnu³⁸

Pour le clown, cette relation avec la gravité est étroitement liée à la chute. « Le clown naît de la contrainte, de l'obligation de poursuivre une carrière en dépit de l'usure corporelle, masquée par d'étranges oripeaux, et d'une active propension à la chute. » (JACOB ; RAYNAUD DE LAGE, 2011, p.18). Le mouvement physique de la chute serait comme une première couche du comique, car cette instabilité va au-delà, jusqu'à provoquer une rupture des paradigmes. Dans ce contexte, le corps dépasse les frontières organiques et englobe ainsi une organisation sociale, car il dialogue avec le sens de la dignité, affectant profondément l'humanité.

³⁶ « Né en Belgique en 1959, Jos Houben est comédien, metteur en scène et pédagogue. Il se forme à l'École Jacques Lecoq avec Philippe Gaulier, Monika Pagneux et Pierre Byland. [...] Il est depuis 2000 professeur à l'École Jacques Lecoq à Paris et il anime des stages dans le monde entier sur les thèmes du Clown, du Burlesque et du Mime. » (THÉÂTRE DU ROND POINT). Consultable sur : <https://www.theatredurondpoint.fr/artiste/jos-houben/>

³⁷ Discours de Jos Houben, lors d'une interview avec Philippe Jousserand, sur le DVD "L'art du rire", avril 2011.

³⁸ Consultable sur: <https://escolaeducacao.com.br/evolucao-humana/>

Dans ce sens, le jeu devient une extension de ce corps comique. Cet être provocateur « est un contre-pouvoir, c'est quelqu'un qui rit avec le statu quo, avec les évidences, avec la *moraline*, ce moralisme qui est là, qui traîne dans nos sociétés. C'est utile, parce que c'est un transgresseur... » (PAGA, information verbale³⁹). Cette force brute, primitive devient une force ludique à travers le clown, car il s'amuse avec le déséquilibre et poursuit les ruptures, contrairement à tout le monde.

3.2.4 L'art du déséquilibre

Dans sa transgression, le clown exerce un déséquilibre, défie les normes, traverse l'espace de manière inattendue et provoque le rire en incarnant une logique illogique, contradictoire et subversive. En même temps, il convient de noter que le clown dialogue avec son public, car après tout, le rire naît avec le public et devant lui. Le clown ne va pas alors dépasser la mesure permise par les spectateurs. Il en résulte que le contraste, la transgression et le contre-pouvoir sont des contre-mouvements autorisés. D'une certaine manière, c'est assez surprenant et contradictoire, puisque la création et le développement du corps comique tel que présenté ici se réclame d'être subversif ... Mais dans une certaine mesure!

Il existe donc un paradigme qui relie deux qualités de ce corps comique: la chute avec sa subversion et l'écoute avec sa connexion. Cette dynamique presque opposée se caractérise par une voie à double sens, « une double flèche dans un seul vecteur. La même porosité qui cherche à affecter génère la possibilité d'être affectée.»⁴⁰(FERRACINI, 2006, p.67, nous traduisons). En tant que provocateur du rire et transgresseur de l'ordre, le clown, à l'instar des trapézistes et des acrobates, risque également son instabilité. Mais, contrairement à l'équilibre physique d'autres artistes, cet être est un jongleur de comportements et d'émotions et agit dans le difficile exercice de l'art du déséquilibre.

Comme le rire, le clown est universel, mais il peut varier en fonction du contexte et de la culture dans lesquels il est inséré.

« Avant même d'envisager le risible, le comique, l'humour, il faut insister sur les rapports étroits entre le rire et le jeu, le rire et le plaisir. [...] [Selon] Eastman, psychologue américain l'entre-deux-guerres [...] . ` Les choses ne peuvent être comiques que si nous sommes dans un état particulier, l'humeur de jeu. Il peut y avoir une pensée ou un motif sérieux sur notre humeur, nous pouvons être à demi sérieux et encore trouver une chose comique. Mais lorsque nous ne

³⁹ Discours prononcé par Cedric Paga, lors de l'entretien mené par les doctorants Marisa Ribeiro Soares et Rafael Resende Marques da Silva, en février 2012, pendant la formation permanente « Clown : le joueur affranchi à l'assaut du présent », au CNAC, à Châlons-en-Champagne, France.

⁴⁰ “[...] *uma seta dupla em um único vetor. A mesma porosidade que busca afetar, gera a possibilidade de ser afetado.*” (FERRACINI, 2006, p.67).

sommes pas du tout en humeur de jeu, lorsque nous sommes sérieux comme de papes, l'humour est chose morte' » (RUBISTEIN, 1983, p.34-36).

En conséquence, le clown dialogue « avec » son environnement, « avec » le public. Cette complicité est établie à travers l'état présent, déjà approfondi auparavant; l'écoute et le jeu. Cette perception exige une adaptation de l'artiste qui s'ajuste à la fois aux spectateurs et au contexte. Une comparaison avec la communication et le langage peut être faite, car il est inutile d'utiliser un langage farfelu et prolifique dans un contexte plus simple, ou avec des personnes qui n'ont même pas accès à l'éducation, par exemple, ou dans un bar, lors d'une fête. L'un des principaux objectifs du clown est d'éliminer les obstacles pour se rapprocher dans un art de la rencontre.

« Le rire présuppose une relation de complicité et la connaissance d'innombrables et subtiles informations préalables. Il est possible de rire n'importe où: à l'enterrement de quelqu'un, au baptême, dans une cellule de prison. Mais le rire ne s'installe que lorsque le groupe le souhaite.»⁴¹ (CASTRO, 2005, p.17, nous traduisons).

C'est pourquoi le clown, en tant que provocateur du rire, construit et crée des espaces pour que cette relation et ce dialogue existent avec les spectateurs.

Ce chemin vers le public est élaboré comme une écriture, avec son introduction, son développement et sa conclusion. Dans un numéro ou un sketch ou un spectacle ou en représentation scénique en tant que pratique spectaculaire, ces étapes structurent la création artistique et l'événement scénique.

« [...] malgré les différences, basiquement, tous [les clowns] obéissent à la même structure: ils entrent, et c'est comme lancer un appât avec lequel ils attraperont quelqu'un du public et, à travers ce premier contact, ils élargiront leur relation à d'autres personnes, comme si [le clown] les enveloppait dans un filet. L'image de l'appât et du filet de pêche illustre très bien la situation.»⁴² (PUC CETTI, 2006, p. 143, nous traduisons).

⁴¹ “O riso pressupõe uma relação de cumplicidade e o conhecimento de inúmeras e sutis informações prévias. É possível rir em qualquer lugar: num velório, num batizado, dentro da cela de uma prisão. Mas o riso só se instala quando faz sentido para o grupo.” (CASTRO, 2005, p.17).

⁴² “ [...] apesar dos diferentes modos, basicamente todos [os palhaços] obedecem a uma mesma estrutura: entram, e é como se jogassem uma **isca**, com a qual vão **fisgar** alguém da plateia e, através deste primeiro contato, vão ampliando sua relação, estendendo-a para as demais pessoas, como se as envolvesse numa **rede**. A

Le clown, donc, attend et joue avec les réactions du public. Ce dialogue devient un élément fondamental de la construction du comique et de la clownerie. En tant que force motrice de l'action des clowns, les réactions du public sont à la fois une incitation pour l'artiste, un thermomètre de ses actions et une confirmation que le dialogue a été établi.

Au fur et à mesure, j'essaie de retrouver le clown dans toute sa largeur, même s'il est, en tant qu'événement, beaucoup plus vaste que son énoncé. En bon transgresseur, il franchit la ligne et brise la norme. Ce contour du provocateur du rire gagne souvent les courbes de diverses interrogations.

Dans cette tentative, l'écriture présente est progressivement composée. Comme vous pouvez le constater, elle présente son protagoniste antagoniste: le clown. L'espace peut varier, ainsi que le temps, comme l'explique la danse étymologique du mot clown.

3.3 Quelle est ta grâce ta palhaça?

Également titre du stage proposé par Adelvane Néia⁴³, cette question traverse mon parcours artistique de femme et de clown. Cet artiste est configuré comme l'un des précurseurs de l'exploration de l'univers du clown féminin en tant que production artistique et en tant que proposition pédagogique. Depuis 2001, année de fondation de son groupe Cia. Humanatriz Teatro, Adelvane a offert des cours d'initiation au clown et, à présent, de l'immersion dans la femme clown.

Dans ce contexte, l'univers du comique féminin est présenté comme un questionnement et une impulsion de la recherche empirique dans la Cia da Bobagem et par le biais du master académique. Ces investigations ont principalement consisté à rechercher la spécificité de la femme clown à travers une analyse comparative entre les processus de création et formation des clowns d'Annie Fratellini et de Gardi Hutter.

En ce sens, ces recherches fournissent une approche plus proche de l'histoire et du contexte de la présence de femmes comme clowns à travers l'histoire, particulièrement au XXe siècle et principalement ancrée dans les influences européennes.

imagem da isca e da rede de pesca ilustra muito bem a situação.” (PUCETTI, 2006, p. 143).

⁴³ Adelvane Néia a plus de 25 ans d'expérience dans le langage des clowns comme la *palhaça* Margarida. Fondatrice de Cia. Humanatriz Teatro, elle a lancé le projet «Le clown et sa poétique» en 1998. En plus de l'atelier d'initiation, elle propose les cours suivants: Conseils techniques, Nombres et doubles, Journée du clown et Quelle est ta grâce ta *palhaça*. Adelvane a commencé son initiation au clown en 1989 avec Luís Otávio Burnier - du Centre interdisciplinaire de recherche théâtrale le Lume Teatro / UNICAMP. (FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, nous traduisons). Disponible sur: <http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/agenda/oficina-o-clown-e-sua-poetica-iniciacao-na-linguagem-do-palhaco/>

Enfin, la grâce de la *palhaça* gagne des possibilités dans la peau des artistes qui la composent, tout en recevant des propositions d'exploration axées sur l'univers féminin et remplies d'approches et d'interprétations.

4. CHAPITRE II : Clown sacré

Dans le bal masqué de notre société, où chacun choisit son déguisement, le clown pourrait être le plus apte à révéler ses faces cachées, à se moquer et à visiter tous les artifices que l'être humain utilise pour dissimuler et exister au quotidien. À tel point que le clown, dans sa puissance, deviendrait un moyen d'expression qui rendrait possible cette rupture du dialogue avec la réalité, la normalité et l'ordre, puisque sans ces limites il n'y aurait rien à dépasser. Alors, qui serait cet être ? Est-ce qu'il aurait un visage ? Qui aurait cette force de transgression ?

Au fil du temps, diverses manifestations de cet être se retrouvent dans le clown. En essayant de suivre ses traces, je traverse une longue route pleine de rebondissements, de multiplicités et surtout de lacunes. Dans cette tentative de retrouver, en regardant en arrière, dans son oralité, le clown joue, sautille et gronde. Parallèlement à cela, artistes et chercheurs (je m'inclus également dans cette recherche), nous cherchons à trouver un point commun, une origine, un lieu de référence. Et encore une fois, cet être gagne les courbes d'incertitude et d'autres possibilités d'existence :

« Le clown vient d'ailleurs, oui, mais de plus loin que la foire. Dans toutes les religions dites primitives, on trouve des clowns sacrés, les dieux-qui-parodient. Ils sont là pour mettre le peuple en joie. Le rire est leur sacré et sans lui, pas de hiérophanie, pas de manifestation du sacré. »
(SIMON, 1988, p.12.)

Comment le clown, tel antagoniste, anarchique et transgressif, est-il associé au sacré ? Comment deux choses tellement distantes peuvent-elles se rapprocher pour désigner les provocateurs du rire ancestraux ?

Ils participent à des cérémonies, à des rites et font également partie de la vie quotidienne de leur tribu. Considérés comme des « clowns sacrés », ils marchent dans la direction opposée, gâchent la danse, sont des hommes vêtus en femmes, des vieillards agissants comme des jeunes, chantant tard ou inventant un autre chant qui traverse toute organisation mélodique. Déclencheurs du rire, ces "maîtres du désordre" en viennent à se rappeler qu'il existe une autre façon de se rapporter au monde, comme une autre logique. En raison de son déséquilibre chaotique, cet être du contraire cherche l'équilibre et est considéré par ses pairs comme une entité importante de guérison des problèmes physiques et sociaux. La plupart du temps, ce sont des messagers des dieux et une

référence de contact entre le monde d'ici et l'au-delà, le monde des esprits. Cet ensemble d'attributs est considéré par certains comme un cadeau, par d'autres comme une responsabilité envers la communauté et parfois comme une punition.

C'est à travers quelques exemples de manifestations considérées comme clownesques que les questions posées se concrétisent et que des possibilités d'interprétation et d'identification sont possibles. Ces présences sont observées dans des figures telles que les *Heyokas* et les *Hotxuas*, des indiens, nord-américains et brésiliens, provocateurs su rire considérés par leurs communautés respectives comme des « clowns sacrés ».

Ces indiens sont les êtres du contraire, ils cassent la logique et interviennent dans des rituels, danses et cérémonies pour montrer la face ridicule de leur communauté. Ainsi, les « clowns sacrés » guérissent les maladies de la société avec le rire et utilisent cette logique à l'envers comme un moyen pour arriver à leur but.

4.1 Les Heyokas

Chez les Indiens nord-américains, la logique à l'envers commence avec leur nom, car il vient du cri de guerre « *hoka-hey* », dont le mot dans le sens contraire est *heyoka*. Quand les indiens se préparent pour se battre et courent vers leurs adversaires, il y a une figure qui se déplace vers le sens opposé : c'est le *heyoka*.

Pour mieux comprendre cet univers, John Fire Lame Deer, indien Sioux⁴⁴ *Lakota*, né au début du XXe siècle dans le sud de Dakota, il transmet ses connaissances à travers le livre « De mémoire indienne: en quête d'une vision » (DEER, 2009). Figure très respectée par ces proches, cet indien est considéré comme un gardien de la spiritualité.

Pour cet indien et son peuple, leurs histoires sont leurs connaissances sacrées et il a décidé de les transmettre pour sauver la mémoire et la tradition de son peuple, dû au fait d'être menacés à l'inexistence. Selon Lame Deer (2009, p.64) « Le mot lakota pour « clown » est *heyoka*. » « Un clown est une personne étrange, qui fait toujours le contraire des autres. » *Lakota* c'est une langue parlée par les indiens nord-américains qui reçut une première écriture en 1840. Elle a beaucoup évolué pour s'adapter aux besoins modernes.

⁴⁴ Le terme 'sioux', bien qu'autrefois populaire, est considéré aujourd'hui comme péjoratif. C'est une déformation française du mot *nadhesiu*, nom que les Ojibwa donnaient autrefois aux Dakotas, ce qui signifie 'petit serpent' ou 'ennemi'. Sur l'origine de ce terme, voir Desmore (1918) et Powers (1977). (La Langue Sacrée de William K. Powers, Éditions du Rocher.) (DEER, 2009, p.9).

Un *heyoka* a un comportement étrange. Il dit « oui » quand il veut dire « non ». Il monte son cheval à l'envers. Il chausse ses mocassins ou ses bottes dans le mauvais sens. Quand il arrive, en fait, il s'en va. Alors que durant une vague de chaleur, un *heyoka* peut trembler de froid. En hiver quand la température tombe en dessous de moins quarante. Il fait trop chaud pour lui ! Il met un maillot de bain et annonce qu'il va nager pour se rafraîchir un peu... (Ibid., p. 340).

Dans les cérémonies et rituels pendant que tout le monde va dans un sens, les *heyokas* dérangent les chants et traversent la danse dans le sens contraire. Appelés de contraires, ces indiens, comme les clowns en scène, cherchent le rire à travers la transgression, car ils traversent et brisent l'ordre des choses.

Cependant, différemment au monde du spectacle, ces indiens du contraire sont, dans leur quotidien, provocateurs du rire, leur fonction est pratiquée tous les jours, dans le cadre de la vie. À tout moment, les *heyokas* font l'inverse et en font un comportement permanent par leurs actions. Déjà, dans les manifestations spectaculaires, la «vie» du provocateur du rire réside dans l'éphémère de la scène. Cette existence est liée au fait qu'elle est en public, alors que pour les indiens, elle signifie la vie elle-même et la permanence de cette présence transgressive dans la vie quotidienne. Ainsi, des actions courantes telles que la chasse, l'équitation et même le sommeil sont inversées sur la peau des *heyokas* qui manquent la marque ou fuient le jeu, grimpent les chevaux à l'envers, et dorment parfois pendant le jour et restent réveillés pendant la nuit.

Figure 5 - *Heyoka* à l'envers



Source: Auteur méconnu⁴⁵

⁴⁵ Disponible sur <<https://www.deviantart.com/wanderinginpixels/art/Heyoka-336571967>>.

En plus des *heyokas* exposant leur ridicule, tout faire à l'envers comme parties de la vie, ils expérimentent également la provocation du rire à travers la représentation des rêves. Par l'intermédiaire de ce rêve, les dieux tonnerre, les *wakinyans*, créatures sacrées, envoient leurs pouvoirs étranges et choisissent quelqu'un sur la terre pour exercer ces pouvoirs divins, pour être leur représentant sur terre. Ainsi, l'élu devient un *heyoka*, un indien qui provoque le rire, un être du contraire qui est aussi un messager des dieux.

À tel point que pour les indiens, le rire et les figures que le provoquent ont une signification très profonde et ils sont sacrés. D'une manière ou d'une autre, tout ce qu'ils font est en relation avec leur spiritualité et le clown n'y échappe pas. « Pour nous, un clown est un être sacré, drôle, puissant, ridicule, saint, honteux, visionnaire. Il est tout cela et bien plus encore. En faisant l'imbécile, c'est en fait une cérémonie qu'il accomplit... » (DEER, 2009, p.339).

Ainsi, le sacré se manifeste à travers des actions antagoniques et la simple présence d'un *heyoka*. Cette combinaison et cette approximation d'éléments et d'aspects aussi différents que le clown et le sacré, parfois opposés, rendent l'expression de ces provocateurs du rire si riche et stimulante, en particulier en ce qui concerne la composition de cette écriture.

Dans ce cas, le sacré est lié à un sentiment de respect de la part de la tribu face aux actions du *heyoka*. Cette considération découle de la croyance en la présence des dieux dans la transmission de pouvoirs spéciaux, en particulier de guérison. Ainsi, le « clown » se légitime comme sacré, comme une puissance qui provient des dieux et s'établit comme une présence importante et estimable, bien qu'il agisse bêtement et de manière provocante en révélant ses caractéristiques comiques.

Le rituel se matérialise donc sous la forme d'une « mise en scène », puisque l'élu doit montrer son rêve aux autres. Ainsi, outre la logique du contraire, la provocation du rire et le défi de dévoiler son propre ridicule, les *heyokas* se rapprochent encore plus des clowns et plus particulièrement de l'univers de la performance et des arts de la scène, le fait qu'ils soient vus en représentation.

En ce sens, les pratiques de ces êtres du contraire se retrouvent sur le même point: la provocation du rire. Au fond, ces manifestations considérées comme des clownesques révèlent la même base, « la même croyance, du même mystère. [A travers l'] unité, c'est là qu'elle se trouve » (DEER, 2009, p. 352), un sens de communauté. De la même façon, les *hotxuás*, les indiens du Brésil, traverseront ainsi leur communauté avec des actions contraires, déséquilibrées et chaotiques.

4.2 Les Hotxuás

Les *hotxuas* sont des indiens brésiliens *Krahô* dont la fonction est de divertir la tribu. Cette figure aide à maintenir l'intégrité de son peuple et à surmonter les difficultés à travers le rire. Eux aussi utilisent le comportement à l'envers pour atteindre leur objectif : guérir par le rire et dans le rire.

Pour me rapprocher de cet univers, je profite des brèves rencontres que je peux vivre avec ces provocateurs du rire grâce au visionnement du film documentaire «*Hotxuá*» (2009) et grâce aussi à Ricardo Puccetti, clown et acteur du Lume Teatro, groupe de recherche interdisciplinaire théâtrale de l'Unicamp, qui a participé au tournage de ce documentaire. Coordinateur artistique de ce groupe, Puccetti propose et développe une recherche pratique dans les domaines de « l'Art du Clown », de la « théâtralisation des espaces non conventionnels », de la « Formation technique et énergétique des acteurs » et de la « Construction de la scène de la danse de l'acteur ».

Dans le film, sorti en 2009, et réalisé par Leticia Sabatella et Gringo Cardia, les images cherchent à montrer le côté positif de la vie dans la tribu *Krahô* et à mettre en évidence l'existence des *hotxuás*. Entre le quotidien et les scènes de fête, il y a les blagues et les plaisanteries du « clown sacré » et la rencontre entre un *hotxuá*, Ismael Aprac *Krahô* et un clown de la ville, Ricardo Puccetti avec le même objectif: provoquer le rire. Ils jouent, ils plaisantent, ils dansent, ils parlent. En ce sens, les deux se rencontrent comme des êtres du contraire, des clowns dans leur puissance.

Au-delà d'être des contraires, une autre base du comique chez les *hotxuás* est l'imitation des plantes et des animaux, ainsi que l'interaction avec d'autres membres de leur tribu. « Voulez-vous savoir d'où vient l' *hotxuá* ? [Demande Ismael Aprac *Krahô*, l'un des *hotxuás* de la tribu] Il est sorti de la terre: de la pomme de terre, de la citrouille, etc. »⁴⁶ (*HOTXUÁ*, 2009, 3min e 25seg, nous traduisons)⁴⁷.

Comme les *heyocas*, ces indiens brésiliens reçoivent également leurs pouvoirs d'êtres surnaturels, considérés comme sacrés qu'on retrouve dans la mythologie de l'origine des *hotxuás*, des plantes et de la nourriture:

« Autrefois, quand le monde était nouveau, il n'y avait pas de *hotxuá*. Dans le passé, *Kraho* n'avait pas de feu, pas de plante du tout. Il mangeait des termites, *pau-pubo*. Au début, il n'y avait pas de citrouille, pas plus que ce mouvement dans les champs, *Caxêkwyj* - une étoile venue du ciel qui apportait les graines et les fruits, puis la citrouille qui devint plus tard *hotxuá*. L'étoile est devenue une fille qui a appris aux indiens à manger des fruits, du *bacaba*, du

⁴⁶ « Quer saber de onde o hotxuá saiu? [pergunta Ismael Aprac *Krahô*, um dos hotxuás da tribo] Saiu da terra: da batata, da abóbora, essas coisas... »⁴⁶ (*HOTXUÁ*, 2009, 3min e 25seg).

⁴⁷ Transcription du film documentaire «*Hotxuá*» (2009) de Leticia Sabatella et Gringo Cardia.

buriti, du maïs, des légumes ... Et depuis lors, nous avons la citrouille, le manioc, l'igname, la pomme de terre ... Tout ce qu'on sème dans le terrain a été l'étoile qui a enseigné. »⁴⁸ (*HOTXUÁ*, 2009, 7min et 23s, nous traduisons)⁴⁹.

Il existe ici un lien avec le divin, le sacré, car il s'agit d'un cadeau céleste. Un rapprochement avec les provocateurs du rire nord-américains peut ainsi s'établir.

La fonction de *hotxuá* est transmise de génération en génération, comme dans le cirque, où la tradition clownesque faisait partie de l'héritage familial. Dans cette culture, si un indien reçoit le nom d'un *hotxuá* lors de sa naissance, il gagnera le statu de clown/*hotxuá* et il sera baptisé comme tel. Si, par contre, un indien devient un *hotxuá* au cours de sa vie, il changera de nom et gagnera son nouveau statut de provocateur de rire au sein de sa tribu.

Considérés comme des clowns sacrés, les *hotxuás* représentent un élément d'équilibre pour les indiens *krahô*. Toujours à la recherche du rire, ils agissent dans des situations de tous les jours et jouent avec les possibilités de voir la vie sous d'autres angles. Il bouge de façon amusante et cherche à rire dans diverses situations. Dans le documentaire, ces plaisanteries peuvent être observées à plusieurs reprises.

L'*hotxuá* implique son corps et développe des attitudes risibles. Ici, à nouveau, je peux établir un lien avec la clownerie, parce que cet investissement dans les chutes et dans les déséquilibres physiques construit un corps comique à la recherche du rire. Dans le cas des indiens, ce comportement associe le rire à la guérison, à la transformation et à l'harmonie.

Le comportement des *hotxuás* pour provoquer le rire est appelé par les *Krahôs* de jeu⁵⁰, de plaisanterie. Elle se rapporte à cette façon de s'amuser tout en faisant les choses de manière agréable et de laisser la place à la grâce et au rire. En fait, tout devient une blague, une plaisanterie aux yeux du *hotxuá*, même les rituels deviennent un terrain fertile et ancestral propice à déclencher le rire.

Alors que je m'approche, pas à pas, de la fête, des éclats de rire et de ces êtres ancestraux, comiques d'origine, comme le fait Ricardo Pucetti dans le documentaire, je réalise que nous sommes faits du même

⁴⁸ “*Antigamente, quando o mundo era novo, não tinha hotxuá. Antigamente, Krahô não tinha fogo, não tinha planta nenhuma. Comia cupim, pau-pubo. No princípio não tinha abóbora, nem esse movimento na roça foi Caxêkwyj-uma estrela que veio do céu quem trouxe as sementes e as fruta, aí que apareceu a abóbora que depois virou hotxuá. A estrela virou uma moça que ensinou os índios a comer as frutas, a bacaba, o buriti, o milho, os legumes...E desde então nós temos abóbora, a mandioca, o inhame, a batata...Tudo o que planta na roça foi a estrela que ensinou.*” (*HOTXUÁ*, 2009, 7min e 23seg).

⁴⁹ Transcription du film documentaire “Hotxuá” (2009) de Leticia Sabatella et Gringo Cardia.

⁵⁰ En portugais, il y a le mot “*brincadeira*”, c’est le terme que les indiens utilisent pour parler des interventions des *hotxuás*. Ce vocable est lié à la plaisanterie, aux jeux d’enfant et révèle le caractère amusant et le plaisir qui sa signification évoque lorsqu’il est employé.

matériau, que le rire provoque en nous le même mouvement musculaire, respiratoire, ouvre nos artères et nous procure une agréable sensation de plaisir et de détente.

Dans un article⁵¹ sur cette expérience lors du tournage du documentaire, Ricardo (2006, p.157-166, nous traduisons) évoque la rencontre avec les *Krahô* et jette des ponts entre le regard de ces indiens face au rire, aux plaisanteries et le jeu des clowns. Bien que quasiment «parachuté» dans la tribu, et posant ses pieds de clown dans un territoire inconnu, il y découvre une grande coïncidence avec l'univers clownesque. Ricardo a pu participer tant aux activités quotidiennes des *Krahô* qu'à certains de leurs rituels. Puccetti met l'accent sur cette interaction et son intégration en tant que membre de la tribu dès son arrivée grâce à un jeu. À partir de ce premier contact, Ricardo est vu et traité comme un *hotxuá*, car il s'est comporté comme tel lorsqu'il a été invité à jouer.

Le projet «*Povo Parrir*»⁵², initié dans le prolongement de cette expérience et de cette rencontre, renforce la relation entre clowns et *hotxuás* et crée des possibilités d'interaction entre ces provocateurs du rire lors de rencontre avec le public. Dans ce projet, clown et *hotxuá* partagent la même scène, à la recherche de la rencontre avec des spectateurs par le rire. Mis côte à côte, ces êtres errent autrement autour du comique, explorant le corps comique dans son déséquilibre. Mais dans ce parcours, les frontières entre les deux tribus sont transgressées dans une rencontre clownesque innovante.

Face à cela, je reviens encore une fois à l'idée qu'«un clown sacré d'une tribu reconnaîtrait un clown sacré d'une autre tribu et, sans un mot prononcé entre eux, ils sauraient qui est l'autre.»⁵³ (BECK; WALTERS, 1996, p.291, nous traduisons). Une complicité et, en même temps, une identification de la fonction et de la raison d'être du monde. Qu'il soit clown ou *hotxuá*, chacun est destiné à provoquer le rire.

4.3 Êtres du contraire: les Heyokas et les Hotxuás. Transgresser par et dans le rire

Les Heyokas et les *Hotxuás* intègrent le rire dans leur communauté de façon sacrée et avec un statut très respecté. Et pour cela, ces deux figures utilisent leurs comportements comme moyen d'atteindre le rire. Tel que les clowns selon les

⁵¹ «*O Riso dos Hotxuás*» (PUCETTI, 2006, p.157-166).

⁵² « En 2016, avec le *Krahô Hotxuás*, ce spectacle rituel s'appelait 'Cabaré do Povo Parrir'. La performance a été créée sous la forme d'un cabaret de cirque, avec de nombreux clowns, entrecoupés de scènes collectives dans lesquelles des *hotxuás* et des clowns improvisent et jouent ensemble. Le rituel avait pour but de célébrer la réunion et toutes nos différences et similitudes. » (JÁCOMO, 2015, p.2, nous traduisons).

⁵³ «*A sacred clown from one tribe would recognize a sacred clown from another tribe, and, without a word passing between them* » (BECK; WALTERS, 1996, p.291).

« connaissances [de] notre culture, [ces provocateurs du rire utilisent leur corps comme] une voie maximale d'expression de leurs émotions et de leur drôlerie. [Clown et *Heyoka*], clown et *Hotxuá*, dansent lorsqu'ils lorsqu'ils jouent, avec le corps, la voix et leur capacité de voir le monde à l'envers. »⁵⁴ (Puccetti, 2006, p.160, nous traduisons).

Tout un univers peut être créé par cette image qui invite à découvrir et explorer ses propres humeurs, sensations, actions et réactions. Cet être gagne vie au regard de ses observateurs, qui le respectent et le considèrent comme le porteur d'une vérité cachée, comme un être qui éprouve toutes les émotions et raconte tous les secrets. Finalement, les chemins des clowns, des *heyokas* et des *hotxuás* se rejoignent dans la rupture de la norme, dans la transgression. C'est sur ce territoire commun qu'ils,—nous invitent à naviguer et à découvrir l'univers complexe de l'être humain à travers le rire, objectif majeur des clowns.

4.4 Qu'est-ce qu'il y a du clown dans ces provocateurs du rire ancestraux?

Pour cette question, je vais me référer avec un regard curieux et plus proche de l'ethnographe vers l'ethnocénologie. « Néologisme forgé par J.-M. PRADIER (1995) [...]: l'ethnocénologie étend l'étude du théâtre occidental aux pratiques spectaculaires du monde entier, en particulier celles qui découlent du rite, du cérémonial. » (PAVIS, 2008, p.152). Je cherche à comprendre cette manifestation considérée à la fois comme clown et sacrée en tant qu'objet signifiant, producteur de sens. J'observe comme quelqu'un d'extérieur qui tente de saisir la puissance de cette pratique qui consiste à faire l'expérience du processus et de la révélation de son propre ridicule en public.

Je cherche, comme le propose Pavis (1996, p. 265), à adapter ce regard au mien pour tenter de « comprendre l'autre culture de son intérieur », en étant plus proche de la pratique et en dialoguant avec l'univers des clowns et le spectacle dont je fais partie.

Ainsi, en se préparant à mettre en scène son rêve, un *heyoka* est conscient qu'il va le faire devant un public, et lui révéler quelque chose de honteux et de ridicule. Cette tâche appartient également au clown qui crée sa performance de la même manière que les *heyokas*: à la recherche du rire, il révèle ses propres défauts et faiblesses, dans un déséquilibre ridicule.

Contrairement aux actions quotidiennes inversées, ce moment de révéler son rêve, délibérément honteux, représente une occasion spéciale, un événement marquant, car il s'agit d'une transformation dans laquelle celui qui a été choisi par les dieux devient *heyoka* devant les

⁵⁴ [...] “ conhecimentos [de] nossa cultura, [esses provocadores do riso usam seus corpos como] o canal máximo de expressão de suas emoções, de sua lógica e de sua graça. [Palhaço e *heyoka*,] Palhaço e *hotxuá* dançam enquanto atuam, com o corpo, com a voz e com a capacidade de ver o mundo às avessas.” (Puccetti, 2006, p.16).

autres. Il s'agit d'un rituel de passage au cours duquel il y a un changement d'état. Cette cérémonie explore la transformation, également présente et importante dans une présentation clownesque :

« tous les éléments qu'un spectacle de clown doit rassembler sont à mon avis: la présentation du *clown*, la relation directe et vraie avec chaque personne du public et la transformation de ce même public par le rire et le plaisir de vivre les sentiments les plus divers. »⁵⁵ (PUCCETTI, 2006, p. 142, nous traduisons).

Cette transformation d'état nécessite la préparation du clown et du *heyoka*. L'univers clownesque-spectaculaire comprend plusieurs étapes qui précèdent la rencontre avec le public, allant du maquillage au costume, en passant par le scénario, le choix des objets et/ou des accessoires, etc. Il en est de même dans l'organisation des pratiques considérées comme clownesques des indiens provocateurs du rire.

Comme les clowns que nous connaissons depuis le XVIIIe siècle, les *hotxuás* se maquillent. Pour obtenir des couleurs, ils utilisent de la peinture issue de fruits brésiliens comme l'*urucum* et le *jenipapo*. Ces indiens recouvrent leur visage de traits rouge, noir et blanc, ces pigmentations sont aussi utilisées dans la base du maquillage clownesque. ce grimage coloré du visage et parfois du corps crée un rapport symbolique dans la représentation d'un être considéré comme sacré par ses proches.

En plus de ces éléments, il y a une préparation avant d'être vu en représentation. Bien que la performance de ces «prêtres qui rient» soit quotidienne et constante, il arrive qu'ils se mettent en scène devant les autres. Cette présentation a plusieurs caractéristiques, telles que la définition de qui agit et de qui regarde, créant parfois même un espace scénique.

Un des exemples de cette composition se retrouve dans un passage du documentaire sur les *hotxuás* (2009), où l'indien Ismael Ahprac Krahô, le clown sacré de la tribu *Krahô*, joue une femme en train d'accoucher. Cette partie du film montre des enfants indiens assis qui regardent les *hotxuás* jouer la naissance d'un bébé. On peut y observer que le corps fonctionne comme principal agent dans la construction des espaces, car il y a un lieu pour la « représentation » et ceux qui la jouent et un autre pour les observateurs, ceux qui assistent.

Ismael Ahprac Krahô se sert du mime, des gestes et des expressions corporelles pour communiquer et créer la situation proposée. Ismael gonfle son ventre pour reproduire l'image d'une femme enceinte et il amorce avec des grimaces le moment de l'accouchement. Pour donner

⁵⁵ “*todos os elementos que um espetáculo de clown , na minha maneira de ver, deve possuir: a apresentação do clown; a relação direta e verdadeira com cada pessoa do público; e a transformação deste mesmo público pelo riso e pelo saborear dos mais distintos sentimentos.*” (PUCCETTI, 2006, p. 142).

l'idée de la naissance, deux autres indiens portent un enfant en le cachant derrière Ismael et le font apparaître entre ses jambes : d'abord la tête et ensuite le reste du corps. Tout cela est accompagné par les rires des observateurs, qui regardent cette action comme des spectateurs.

La connexion entre clown et sacré prend également forme et révèle des similitudes lors de la rencontre entre un clown et un *hotxuá filmée* dans le documentaire cité plus haut:

Ricardo est habillé en Teotônio, avec ses gros souliers, ses vêtements, son maquillage et son nez rouge pointé vers les indiens, à la rencontre d'un territoire encore inconnu ... Comme ceux qui viennent d'atterrir sur terre, Teotônio part à la découverte de ce monde ancestral.

Le jeu comique qui s'engage entre le clown et l'*hotxuá* provoque le déséquilibre nécessaire pour provoquer le rire et ensuite peut-être retrouver une harmonie, un équilibre. Le manque de stabilité, la chute, la disproportion sont ainsi exploités pour mettre en évidence le ridicule, révélant ainsi la vulnérabilité. « Comme la manipulation des objets pour le jongleur ou la résolution du déséquilibre pour l'acrobate, le jeu clownesque consiste à déséquilibrer à loisir son comportement. » (GOUDARD, 2013, p. 162-164). Cette jonglerie comportementale fait référence à l'état du clown, principe important dans la composition clownesque mis en évidence par Ricardo dans ses recherches, travaillé de manière pédagogique par Jacques Lecoq et primordial pour certains artistes tels que Pierre Etaix et Annie Fratellini.

Le rire, en tant que phénomène universel, crée donc un collectif en connexion comique. Et sous les yeux des *heyokas* et des *hotxuás*, il acquiert son caractère guérisseur, donc sacré. Est-ce la raison pour laquelle ces provocateurs du rire ancestraux s'appellent des clowns sacrés?

4.5 Qu'est-ce qu'il y a de sacré dans le clown?

« Au fond, du sacré en général, la seule chose qu'on puisse affirmer valablement est contenue dans la définition même du terme : c'est qu'il s'oppose au profane. » (CALLOIS, 2015, p.8).

D'après Callois, le sacré n'existe qu'en référence au profane et réciproquement. Le même parallèle peut être fait avec les principes clownesques, car sans limites, normes et règles, il n'y aurait rien à dépasser, à casser et à briser. En ce sens, sacré et profane se complètent et aident à comprendre comment le clown, un être antagonique, peut être associé au sacré alors qu'il est souvent considéré comme son contraire.

En se référant au sacré, immédiatement, le lien avec le divin, le céleste et le religieux est établi. À cela s'ajoute le respect et parfois la peur, ainsi que des interdictions, des punitions et des corrélations avec un état plus élevé, mystérieux et généralement inaccessible. S'y adjoignent des cérémonies et des rituels présentés comme des chemins, des ponts et des possibilités de contact avec cet état de grâce.

Le profane est décrit comme opposé au sacré, à tout ce qui se manifeste en dehors de la divinité et d'une manière offensante.

« Le domaine du profane se présente comme celui de l'usage commun, celui des gestes qui ne nécessitent aucune précaution et qui se tiennent dans la marge souvent étroite laissée à l'homme pour exercer sans contrainte son activité. » (Ibid., p.14).

Le clown, comme un être du contraire et provocateur du rire, serait davantage associé au profane. Qu'en est-il alors de la corrélation entre le clown et le sacré ? C'est au cours de l'histoire des manifestations des provocateurs du rire et en dialogue avec les pratiques mentionnées ci-dessus que la sacralisation des clowns, c'est-à-dire la relation entre le sacré et le clown, commence à s'installer et à prendre forme.

Cette relation avec le sacré peut se retrouver dans certains principes des arts de la scène, tels que son origine liée au rituel. L'art du clown fait partie des arts de la scène, car il fait intervenir plusieurs éléments déjà mentionnés (être dans la représentation, dans un espace d'action, avec des espaces définis pour agir et regarder, définition des rôles entre spectateurs et acteurs, composition scénique à travers le maquillage, costumes et parfois des objets, accessoires et décors, etc.). Plusieurs auteurs, tels que Patrice Pavis, Alice Viveiros de Castro et d'autres, placent le rituel parmi les origines du théâtre en tant qu'art scénique. Le clown n'est donc pas si éloigné du sacré puisque les rituels, dans leur évolution, sont vus comme un « événement théâtral » (PAVIS, 2008, p. 346), autrement dit un événement scénique.

De ce point de vue, l'événement scénique, la cérémonie et le rituel représentent une transformation, un passage, une évolution narrative dans laquelle il y a un changement d'état. Ce changement peut être constaté, par exemple, chez les indiens d'Amérique du Nord, choisis par les dieux du tonnerre, qui deviennent des *heyokas* à travers un rituel de représentation (mise en scène) de leurs rêves. Ou même à la fête de la pomme de terre, une cérémonie au cours de laquelle les *hotxuás* dansent, chantent et jouent pour donner de l'abondance et de l'équilibre à sa tribu. Cette transformation peut également revêtir différents aspects par le biais de la clownerie, car le clown, ainsi que les *heyokas*, utilisent leurs défauts comme des effets comiques et rendent leur propre ridicule risible. Au point que le rire devient un vecteur de changement, caractéristique du rituel et, par conséquent, crée un pont possible avec le sacré. Progressivement, à chaque pas vers cet univers différent et enrichissant, je me sens de plus en plus proche de ces « prêtres du rire » appartenant un peu à la même tribu, celle des provocateurs du rire.

Alors, pourquoi ne pas considérer le caractère sacré du rire ?

Le rire est inscrit dans notre mémoire organique. La constitution de tous les humains est la même, donc, si nous examinons le fonctionnement physiologique du rire, nous réalisons que le mécanisme est le même pour tous, le chemin du rire et ses avantages sont identiques dans tous les organismes.

« C'est capital, le rire c'est un moment ... On rit avec les gens, le rire précède le langage, on peut rire ensemble sans parler la même langue, il y a une espèce d'universalité du rire, qui parfois dépend de certains types et de certaines formes culturelles, mais qui en fait est bien réelle, qui permet de créer du lien et de former un groupe éminemment positif, parce que le rire est plaisant, a des valeurs positives. Réussir à faire ça grâce au rire et par le rire est extrêmement bénéfique. » (RUBSTEIN, information verbale)⁵⁶.

C'est ainsi que le rire, en tant que phénomène universel, provoque cette union et cette interconnexion. Il favorise la construction de la collectivité, caractéristique également potentielle du rituel. Le rire permet et renforce la création d'une connexion commune à tous. Ce dialogue est à la base du rite qui met en relation des individus au cœur de la vie de la communauté. Là encore, le sacré entre en relation non seulement avec la fonction du clown, mais avec sa puissance.

Le sacré est aussi lié au fait que les provocateurs de rire ont reçu leur pouvoir des dieux, et ont pour mission de mettre en équilibre avec leur déséquilibre. Ils deviennent ainsi des messagers établissant une communication entre le monde spirituel sacré et le monde terrestre humain.

Une figure mythologique associée à cette transition entre les mondes est le *trickster*. «En général, le *trickster* est un archétype mythologique fréquent, présent dans de nombreuses cultures, qui se présente comme un médiateur pour résoudre les contradictions.»⁵⁷ (BARRETO; DE OLIVEIRA, 2016, p. 279, nous traduisons). Cette figure serait le tricheur, le filou, le tripoteur et, selon Laura Makarius (1974, p. 4), un « joueur de tours ».

« Les clowns sont liés soit à des *tricksters*, soit à des personnages mythiques se caractérisant comme violateurs [...] D'autre part, l'analyse des caractéristiques, des fonctions et des attributs du clown, comparés à ceux du *trickster*, révèle un parallélisme frappant. » (MAKARIUS, 2003, p.61).

Ici encore, on retrouve la notion de sacré en rapport avec le clown, car au-delà d'une connexion avec d'autres mondes et la construction d'autres logiques, le lien est fait avec la mythologie. Les mythes, en tant que récits, aident à la construction de significations, à la compréhension du monde et offrent une possibilité d'expliquer les événements.

⁵⁶Discours prononcé par Henri Rubinstein dans une interview avec Elizabeth Martichoux sur la chaîne LCP en novembre 2017.

⁵⁷ «Em linhas gerais, o *trickster* é um frequente arquétipo mitológico, encontrado em diversas culturas, que surge como um mediador, para resolver contradições.» (BARRETO; DE OLIVEIRA, 2016, p. 279).

On peut conclure que , le sacré existe dans le clown et vice versa. Cependant, au lieu de faire référence aux «clowns sacrés», je préfère toujours associer les pratiques comiques considérées comme clownesques au vocable êtres du contraire et à l'expression provocateurs du rire.

4.6 Mythe, rite, rire, risque

Comme dans un chemin mythologique, la construction de cette écriture est une recherche de compréhension sur le rôle des provocateurs du rire ainsi que la place que ces êtres occupent dans le monde. Ainsi, en composant ce texte, je crée en quelque sorte un chemin menant à une mythologie personnelle.

«La mythologie personnelle peut être comprise comme un moyen d'organiser des expériences»⁵⁸ (ZIEMER, 1993, p.180, nous traduisons), de sorte que cette écriture, en tant que construction de sens, peut être considérée comme l'extension de cette mythologie. En ce sens, en traçant ma trajectoire de recherche autour du clown, dans une écriture autobiographique, je crée, dans la pratique, une série de significations sous la forme d'un rituel intérieur.

5. CHAPITRE III : Expérimentations

« Ces études ont pour seul mérite d'être expérimentales, mais elles apportent des résultats attendus que l'analyse et l'imagination permettaient de prévoir. Elles ont cependant pour originalité de sortir de la spéculation philosophique pour entrer dans le champ du réel expérimental. » (RUBISTEIN, 1983, p. 45).

Comme le clown qui développe son écoute et se connecte avec le public qui l'entoure, je tente la même démarche à travers cette écriture. Mon parcours est mis en dialogue avec les pratiques considérées comme clownesques. Il en est de même avec les réflexions soulevées autour du clown et du comique. Je veux également aborder la recherche permanente de sens que le clown fait en associant et unissant corps et esprit, théorie et pratique, cœur et tête, émotion et raison... Comment dans un seul corps, le comique, le clownesque, le provocateur du rire, le transgresseur, arrive à construire un *corp'a écrire* sa propre logique, sa propre histoire dans un processus évolutif.

En tant que personne appartenant à ce groupe, l'essentiel de mes expérimentations se sont faites à travers des rencontres. Ce cheminement passe par l'apparition de cet être dérisoire dans mon parcours artistique, pour ensuite se nourrir de croisements,

⁵⁸ «mitologia pessoal pode ser compreendida como um meio de organizar experiências» (ZIEMER, 1993, p.180).

d'entrelacement d'histoires, de la création de la Cia da Bobagem et de ses productions, notamment autour du clown.

La proposition serait alors d'échapper à l'écriture « sur » le clown, d'éviter les distorsions lointaines et d'essayer de développer l'écriture « avec » cet être, de chercher à en être aussi proche que possible.

Je compare donc ma recherche au processus de création et de présentation d'un spectacle. Car les découvertes et explorations vécues font partie du spectacle et, dans le cas présent, du processus de recherche autour du clown. En rencontrant le public, de nombreuses possibilités s'ouvrent à une dynamique de création flexible. De même, ma rencontre avec vous, lecteur, est la clé de cette transformation. J'espère pouvoir vous faire entrevoir la richesse des possibilités et laisser l'espace à votre interprétation.

5.1 Au commencement était le début: l'entrée du clown!

En entrant sur scène, le clown se connecte, se présente et, peu à peu, traverse l'espace avec son pouvoir et ses attitudes déplacées. Cette rencontre avec le public « est composée de trois parties : l'entrée, le milieu et la sortie, reliées entre elles. » (FRATELLINI, 1989, p. 66). Une telle dramaturgie semble évidente, mais dans la pratique, c'est un défi de dialoguer avec les éléments du clown: l'état, le jeu, l'écoute, la connexion, le rire, la transformation, le look, la triangulation, le corps comique et ses déséquilibres⁵⁹, etc.

L'entrée du clown est une introduction avant de pouvoir développer ses clowneries. De la même manière, je présente le contexte de l'arrivée du clown en moi, de mon voyage jusqu'à lui et avec lui.

5.2 De ma promenade

Dans le contexte d'une écriture autobiographique qui cherche à écrire avec le clown, je vais vous présenter ma trajectoire imprégnée par cet être qui provoque le rire. Je replace dans ce contexte l'un de mes premiers contacts avec la clownerie lors d'une formation au Centre de formation artistique et technologique (CEFART) de la Fondation Clovis Salgado - Palácio das Artes, en 2002.

Ce cours m'a permis de découvrir l'univers clownesque à travers la création du spectacle «Ato Variado» (2004). Ce processus créatif m'a stimulée à rechercher des matériaux et des pratiques liés à cet univers, entre autres les livres : «*Palhaços*» (BOLOGNESI, 2003) et *El Clown, un navegante de las emociones* (JARA, 2010). Il en fut de même avec le stage « Où est le clown ? », dirigé par Alberto Gaus⁶⁰.

⁵⁹ Ces éléments sont principalement explorés au chapitre I de la recherche en portugais.

⁶⁰ Diplômé en arts plastiques de la Faculté des Beaux-Arts, acteur, mime, clown, scénographe, metteur en scène, auteur théâtral, jardinier, tapissier, entrepreneur, pilote d'avion, praticien permanent de la contemplation et semeur: Des possibilités, de rencontres, de rêves. Des œuvres interprétées pour la télévision Cultura, dans les

Bolognesi donne un aperçu du clown brésilien, principalement lié à l'univers du cirque. Sa recherche, publiée dans un livre, a représenté une contribution majeure aux études sur le clown. En plus de cette étude approfondie, Bolognesi présente les « Entrées et reprises ». Cette partie est consacrée à la transcription des numéros les plus pertinents recueillis lors des recherches sur le terrain ou présentés dans les témoignages des artistes étudiés.

Ce répertoire a été la base de la création du spectacle « *Ato Variado* » (2004). C'est donc en découvrant ce répertoire de clown traditionnel que j'ai pu mettre en scène et pratiquer des sketches s'en inspirant.

Jesús Jara, lui, met en évidence une poétique du clown basée sur le chemin du plaisir. Dans son livre, le pédagogue présente le contexte dans lequel le clown, selon lui, s'inscrit et décrit des exercices impliquant la pratique du jeu clownesque. Ici aussi, on retrouve un répertoire lié à la découverte pratique et à l'exploration de l'univers clownesque.

Suite au stage de 2004 « Où est le clown? » animé par Alberto Gaus, la plupart des étudiants du cours professionnel ont continué à participer à des improvisations et des rencontres basées sur le plaisir de jouer, d'apprendre, d'improviser et d'être sur scène, ainsi que sur les pratiques présentées par Jesús Jara.

Chaque étudiant a nourri sa démarche de création artistique de ces différentes approches : que ce soit la tradition orale d'un répertoire clownesque ou la recherche du clown à travers des jeux classiques et d'autres plus contemporains.

Quelque années plus tard, en 2007, j'ai rencontré mon partenaire actuel, Rafael Marques, dans le cadre du cours « Le clown à travers le masque » (MORRISON, 2007), proposé par Sue Morrison. Cette expérience à propos de laquelle j'ai largement écrit dans le texte en portugais.

Cette partie de mon travail s'appuie sur d'une part la puissance du lien entre le clown, comme provocateur du rire et le sacré et, d'autre part, par la construction d'un partenariat avec Rafael depuis bientôt 12 ans. C'est dans cette dynamique que nous avons eu la possibilité de finaliser le processus proposé par Sue Morrison en 2012, par deux autres stages : l'un à Bruxelles en Belgique et l'autre à Rio de Janeiro au Brésil. Au cours de ces années, nous avons vécu plusieurs résidences artistiques et organisé des ateliers, des spectacles et des interventions.

programmes Castelo-Ra-Tim-Bum et X-Tudo. Il a fait la préparation des acteurs d'Antunes Filho dans l'émission Paraíso Zona Norte. Il a joué, réalisé ou produit de nombreux spectacles et a remporté des prix tels que Molière, Fundacem, APCA, Mambembe. (SOLAR DA MÍMICA, 2019, nous traduisons). Disponible à l'adresse suivante: <<http://solardamimica.com.br/>>.

5.3 Rencontre

C'est grâce à ma rencontre avec mon partenaire, Rafael, que le développement de la recherche autour du clown est devenu une réalité. La Cia da Bobagem⁶¹, que nous avons fondée à deux est un prolongement de cette rencontre avec l'univers du clown.

Dans ce contexte, je détaille le stage de Sue Morrison, organisé en trois modules (un en 2007 et les deux autres en 2012), en tant qu'une des principales références pour le développement de cette recherche. Dans cette partie, et en dialogue avec les trajectoires vécues, je présente l'élaboration de l'un des premiers sketches du numéro-spectacle le «Pique-nique» (2008).

C'est à cette période que nous voyageons en Europe (2010). Cette nouvelle étape représente un changement culturel et artistique important, car c'est à travers ce déplacement que divers projets se concrétisent face à la nécessité de poursuivre les investigations clownesques. Ce séjour sera jalonné d'un master (2010-2012), de l'élaboration de stages de clowns (2011-2015), de l'intensification de résidences artistiques (2013-2015) et de la création de numéros, d'interventions et de spectacles (2011-2015). À savoir: «La faim selon le clown» (2012), «A2» (2013-2014) et «Turning Point » (2014-2015).

On retrouve aussi dans mon texte les rencontres avec les maîtres que sont: Annie Fratellini par l'Académie Fratellini (2010-2011), Gardi Hutter (2011), Pierre Etaix (2012), Slava Polonin (2012), Sue Morrison (2012) et Cédric Paga (2012).

C'est l'ensemble de ce parcours qui constitue ma trajectoire d'artiste et de clown et fonde une base essentielle aussi bien dans la création clownesque (figures et spectacles) que dans l'élaboration et l'application d'une pédagogie en dialogue avec les questions artistiques et les pratiques à l'étranger.

5.4 Le clown à travers le masque

« Le clown, il passe à exister, il gagne vie dans ce bref moment entre l'éclair et le tonnerre. Dans ce bref moment entre la panique et les possibilités, entre la pensée et

⁶¹ « Le groupe se situe dans une logique qui s'appuie sur l'élargissement et l'approfondissement des pratiques des artistes impliqués. Il vise à ouvrir des espaces pour la production d'un répertoire en dialogue avec des expériences vécues et des échanges interculturels. Nous sommes de ceux qui privilégient la rencontre et la collaboration pour construire une diversité à partir d'expériences accumulées, échangées et acquises. Nous espérons que notre recherche pourra contribuer à l'approfondissement de nouvelles pratiques et production artistiques basées sur l'échange interculturel. » (CIA DA BOBAGEM, 2012).

l'action, au moment où tout est possible, où tout peut arriver. »(MORRISON, 2004, information verbale⁶²).

Le rire, dans ce contexte, est une conséquence, le résultat de la connexion entre le clown et le public, le jeu auquel cet être se prête à se nourrir. Contrairement au cirque, dont peut-être la raison d'existence du clown est le rire, le processus proposé par Sue Morrison établit un dialogue avec des approches plus contemporaines telles que la recherche de son propre clown et l'univers des « clowns sacrés ». D'un côté, il y a cette influence, due principalement aux pratiques et exercices signalés par Jacques Lecoq. D'autre part, selon Sue Morrison, il existe une construction d'une mythologie personnelle et de rituels intimes liés à certaines pratiques⁶³ des indiens d'Amérique du Nord.

Le clown se passe donc au travers du masque en connexion constante avec lui-même et le public. Ainsi, le masque est un outil de la création artistique clownesque, c'est à travers ses étapes, de sa fabrication à son utilisation, que se construit une succession d'états. Pour Sue Morrison, c'est dans la danse entre ces états que le clown se manifeste.

En plus d'être un ensemble d'approches très différent, le cours est le résultat de l'intersection des expériences de ses créateurs, en l'occurrence Sue Morrison et Richard Pochinko.

5.4.1 Sue Morrison

Avant de devenir pédagogue et directrice artistique du Theatre Resource Centre (TRC)⁶⁴, au Canada, Sue Morrison retrace sa trajectoire artistique à travers le théâtre et l'improvisation jusqu'à ce qu'elle devienne l'apprentie de Richard Pochinko en 1985 et donne continuité à la proposition du « clown à travers le masque ». Ce bagage influence directement la façon dont les exercices sont conduits et comment ils sont conçus.

⁶² Discours prononcé par Sue Morrison lors de sa conférence «Why I Hate Clowns», au Forum de débat de la Rencontre mondiale des arts de la scène 2004 (ECUM 2004), au théâtre Sesiminas de Belo Horizonte, le 20 juillet. 2004.

⁶³Sue Morrison fait souvent référence aux pratiques des indiens d'Amérique du Nord liées principalement à l'aspect rituel, sans préciser ni détailler ce qu'elles sont. De même, dans cette recherche, je ne me concentrerai pas sur ces pratiques, mais sur les influences qu'elles exercent à la fois sur le processus de «clown à travers le masque» et sur le lien entre le clown et le sacré.

⁶⁴ Le Theatre Resource Centre a été créé en 1975 par Richard Pochinko en tant que directeur artistique. Sous la tutelle de son professeur nord-américain Johnsmith, Richard a découvert une nouvelle façon de travailler avec la figure du clown sacré au théâtre. Au TRC, Richard a poursuivi sur cette voie en développant une approche unique du clown qui incarne les traditions des clowns indiens et européens. Ce centre de recherche est connu comme une organisation dont le but est le développement de clowns grâce à l'approche de Pochinko. (THE THEATRE RESOURCE CENTRE). Disponible sur: <https://canadianclowning.com/>

Sue Morrison apporte ensuite une référence et une influence sur l'improvisation par le biais de ses études au *Second City*⁶⁵. De plus, il existe une autre référence à ce processus à travers l'approche de Philippe Gaulier⁶⁶. Cet enseignant croise non seulement le chemin de Sue Morrison, mais est l'un des éducateurs les plus importants du clown.

Ainsi, en mettant ces expériences en relation, Sue Morrison construit un chemin personnel et puissant en faveur de la découverte de l'univers clownesque.

5.4.2 Méthodologie et son origine, Richard Pochinko

« *The clown through the mask* », le clown à travers le masque, est « présenté à l'origine comme la technique de clown canadien, et parfois appelé *IPochinko Clown*» (COBURN; MORRISON, 2013, p. 25, nous traduisons). Ce processus est directement associé au parcours de Richard Pochinko, qui est le principal créateur et précurseur de ses éléments et de ses exercices. En ce qui concerne cette trajectoire, l'école parisienne de Jacques Lecoq, ainsi que son fondateur, apparaissent comme un important stimulant pour que Richard construise sa propre pédagogie.

Cette nouvelle proposition cherche à établir un dialogue entre la ligne de recherche proposée par Lecoq et des éléments de la culture autochtone des États-Unis. Ce bagage novateur, unique et sans précédent a été présenté par l'artiste Johnsmith⁶⁷, son professeur de clown autochtone.

À partir de ces pratiques et rencontres en 1975, le Theatre Resource Centre (TRC) a été fondé à Ottawa, mais a fermé ses portes après une année d'activité et a rouvert ses portes en 1978 à Toronto.

5.4.3 Le stage

Inspiré du travail développé par Richard Pochinko, ce processus synthétise les traditions des clowns européens et amérindiens comme base de la découverte du clown. En tant que participants, je m'inclus aussi ici, nous entreprenons un voyage qui explore les couleurs, le souffle, les sons, les instructions, l'innocence et l'expérience, éléments détaillés du texte portugais.

⁶⁵ Plus d'informations sur le groupe Second City sur le site. Disponible à l'adresse : <https://www.secondcity.com/>.

⁶⁶ « Philippe Gaulier a été professeur à l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq jusqu'à la création de sa propre école dans les années 1980. Depuis lors, il a contribué à la formation d'acteurs de renom, enseignant sa méthode de manière expérimentale. » (PHILIPPE GAULIER). De plus amples informations sur l'école sont disponibles à l'adresse : http://www.ecolephilippegaulier.com/page_fr.html#w-anch-j2ao4mh1ldsba6cav4

⁶⁷ Il n'y a pas beaucoup de références à Johnsmith, et on sait qu'il est devenu une sorte de mentor de Richard Pochinko et a directement influencé l'élaboration d'une nouvelle approche au sein de la pédagogie clownesque. Il y a plus d'informations dans le livre « *Clown Through Mask: the pioneering work of Richard Pochinko as practised by Sue Morrison* ». (COBURN; MORRISON, 2013).

Au fur et à mesure que les masques sont fabriqués, utilisés et explorés, différentes caractéristiques émergent, composant ainsi le clown de chacun. Ensuite, à la fin du processus complet, c'est-à-dire des six masques, chaque participant dispose d'une série de matériaux créatifs pouvant être utilisés dans la composition clownesque. Ce répertoire va des idées de mise en scène, des costumes et du maquillage aux scènes courtes. Presque comme des numéros ou des sketches, ces scènes s'appellent « *turn* », tour. Dans ce cas, pour chaque masque est fait un tour, cela signifie que chacun aura six tours, « *turns* », ou six numéros.

Le stage est proposé en plusieurs étapes interconnectées, car selon Sue Morrison, chaque partie de l'atelier prépare les participants au suivant. En ce sens, le cours suit une séquence d'actions. C'est ce que Sue Morrison (2013) appelle « *The Clown's Journey* », « Le voyage du clown ». Cet itinéraire est divisé en quatre étapes, dans lesquelles le clown cherche :

1. se présenter,
2. conduire le public vers son univers,
3. transformer ces spectateurs,
4. conduire ce public de retour avec une nouvelle prise de conscience.

Ce même parcours fait également partie d'une sorte de scénario dans lequel le plus important n'est pas «ce que» le clown va faire, mais «comment» il le fait .

En plus de ces indications, dans le cadre du jeu de clownesque, Sue Morrison souligne l'importance de la transformation pour ce processus. Le passage d'une situation à une autre, la transition d'un état à un autre de manière organique est explorée dans les exercices au travers de sensations personnelles et, principalement, par le passage entre deux qualités, entre l'expérience et l'innocence ou inversement, travaillées pendant processus.

5.4.4 Exercices

Dans la structure proposée par Sue Morrison, il existe des exercices de préparation et de sensibilisation qui commencent les activités développées dans le cours. Parallèlement à ces dynamiques, certains exercices sont considérés comme fondamentaux pour la composition du clown. À partir de cette base, les participants sont entourés d'une multitude d'aspects importants pour la création. Ils vont de la connexion avec le public à l'activation de l'écoute par le biais de cette communication, en passant par la transformation, la structuration d'un répertoire personnel et la finalisation de ce parcours avec les spectateurs.

Ces propositions sont les suivantes: «Présente-toi ; Chef-d'œuvre et créateur; Espaces fantastiques; Exploration des couleurs. »⁶⁸ (COBOURN; MORRISON, 2013, nous traduisons). En conséquence, la construction de la mythologie personnelle avec la construction et l'utilisation de masques à travers les exercices de fabrication et de création de masques, l'expérience et l'innocence, l'utilisation de masques et la réalisation de *turns*, tours.

5.4.4.1 **Échauffement, préparation**

Les exercices d'échauffement et les jeux, au sein des arts de la scène, sont considérés comme des activités préparatoires permettant l'activation du corps et de l'esprit.

Ainsi, avant de commencer les exercices d'expérimentation et de scènes, des activités de préparation et d'écoute sont effectuées chaque jour au début de l'atelier, telles que les jeux «Jacques a dit» et «*Mister Hit*».

Ces exercices accordent le groupe et apportent dynamisme, spontanéité, originalité et rendent les praticiens plus disponibles et ouverts à l'improvisation et aux jeux. En outre, ils font partie de la routine d'échauffement de ce processus et sont également qualifiés de rituels quotidiens en quête d'harmonie.

5.4.4.2 **Sensibilisation**

Pour stimuler les sens, Sue Morrison exécute ce qu'elle appelle des « exercices sensoriels ». Ces activités permettent à chaque participant d'activer progressivement sa sensibilité en tant que partie intégrante du processus de création et de découverte. C'est aussi une préparation pour les étapes futures, c'est à travers cette élévation des sens, cette ouverture à être affecté et affecter, que les exercices sensoriels sont articulés.

5.4.4.3 **Exercices de scène**

Observer et être vu par l'autre est un exercice constant et très important dans plusieurs stages clown. Cette dynamique donne la possibilité aux différents participants de se mettre à la place du public et, de ce point de vue, ils continuent à travailler en réalisant ce qui se dégage de l'autre en scène. Pendant le parcours « *clown throug mask* » il y a plusieurs fois où Sue Morrison nous amène à effectuer ce double exercice: être parfois sur scène et parfois observer.

⁶⁸ “*Present Yourself; Masterpiece/Creator; Fantastic Spaces; Exploration of colour; Ritual: The entry, commitment & exploration; Experience: Independent Visualization; Public Shame.*” (COBOURN; MORRISON, 2013).

5.4.4.4 **Présente-toi**

L'exercice de la scène initiale s'appelle «*present yourself*», c'est-à-dire «présente-toi», cela veut dire qu'on se dévoile progressivement en cherchant à suivre la voie que Sue Morrison a indiquée dans les quatre objectifs principaux: se présenter, amener le public vers son univers, transformer ces spectateurs, les ramener avec une nouvelle conscience. Dans ce cas, le pratiquant entre et regarde chaque spectateur avec calme et subtilité. L'un après l'autre, tente d'établir une relation entre lui et les autres en respectant sa propre limite et l'autre, puisque «le clown ne va que dans la mesure où le public le permet» (information verbale, nous traduisons)⁶⁹. Cette prise de conscience, suscitée lors de la sensibilisation aux yeux fermés, est ensuite mise en pratique dans cet exercice. Différemment aux situations aveugles, la connexion se fait à travers les yeux, car le clown fonctionne sans le quatrième mur, il regarde et est vu en même temps.

À chaque passage, le pédagogue passe à côté de la personne qui vient d'effectuer l'exercice et fait une sorte de retour en commentant le matériel produit. Ces conseils et observations sont présents tout au long du processus et jouent un rôle clé dans le suivi et le développement de chacun.

5.4.4.5 **Chef-d'œuvre et créateur**

Une fois que chaque participant a eu l'expérience d'être sur scène et de jouer, une autre étape commence par un travail de préparation à la création de masques. Dans ce processus, chaque masque a une direction, une respiration, un son et deux faces: l'expérience et l'innocence. Ces lignes directrices semblent d'abord fluides, déroutantes et parfois dépourvues de sens, mais à mesure que le cours avance avec les exercices et les conseils donnés, cette méthodologie gagne en corps et en logique.

Ainsi, chaque étape favorise la construction de ce sens, comme la proposition du «Chef-d'œuvre et créateur» qui exerce la création de son, de la respiration et aide à la composition du masque. C'est «un système basé sur le Touche, le Son et le Mouvement»⁷⁰ (COBOURN; MORRISON, 2013, p. 108, nous traduisons) permettant la création du «Son du masque» et sa corporification. Cette dynamique est explorée et détaillée dans le texte portugais.

⁶⁹ Discours prononcé par Sue Morrison lors du stage «*clown throug mask* » proposé lors de l'IMPETO (Invasion Mondiale des Clowns et tous les autres), organisé par le groupe Trapulim, en août 2007, à Belo Horizonte, au Brésil.

⁷⁰ “*a system based on Touch, Sound and Movement.*” (COBOURN; MORRISON, 2013, p.108).

5.4.4.6 **Espace Fantastique**

Pour la prochaine étape du cours, Sue Morrison demande à chacun de choisir et d'apporter un objet qui représente un sens important pour l'exercice de «l'espace fantastique». Grâce à cette relation avec un objet, il est possible de conduire le public dans son univers en mettant en pratique le deuxième principe indiqué dans le « *Clown's Journey* », le « Voyage de clown », puisque le premier, « présente-toi », a déjà été appliqué.

En ce sens, les éléments présents participent à une pratique qui cherche à favoriser la construction de leur propre univers et le partage de cette création à travers la connexion avec soi-même et avec l'autre. À tel point que l'écoute la plus active ainsi que le moment présent s'articulent dans cette création et valorisation d'un espace particulier, un espace fantastique!

5.4.4.7 **Les couleurs**

En tant que dernier exercice de base, l'exploration de la couleur est une invitation à laisser expérience arriver. Sous cet angle, le son, le mouvement, l'expérience et leur partage s'inscrivent dans une voie d'appropriation et de matérialisation des stimulus internes et externes.

De cette manière, le rouge, l'orange, le jaune, le vert, le bleu, l'indigo et le violet sont présentés comme un support à la création. Pour Pochinko, ces couleurs spectrales sont considérées comme exemptes de concept fixe et fermé, car elles peuvent, comme les vibrations, amener différentes sensations dissociées à un sens prédéterminé.

Comme les autres exercices, celui-ci est approfondi dans l'écriture en portugais et se divise en plusieurs phases, active la créativité et stimule le corps de chacun.

À ce stade du cours, les participants disposent d'un répertoire d'états, d'émotions et d'impulsions corporelles qui valorisent les performances et offrent des possibilités de composition clownesque.

5.4.4.8 **Confection/créations des masques**

Après une exploration intense des expériences, des émotions et des visualisations, le chemin pour construire et créer des masques est défini. Cette pratique entretient une relation profonde avec les directions (nord, sud, est, ouest, au-dessus, au-dessous) et dialogue directement avec les influences des indiens nord-américains.

Les directions ainsi que les couleurs extrapolent également leurs significations. Ainsi, ils ne se configurent pas comme un dogme et constituent un point de départ pour de multiples interprétations. Le défi consiste à créer une relation profonde avec chaque élément, offrant ainsi la possibilité de vivre l'expérience.

Les étapes de cet exercice sont: la respiration, le son, le mouvement et enfin la manipulation de l'argile avec les yeux fermés.

Chaque masque est associé à une direction spécifique et possède un type de respiration qui, selon le pédagogue, incite au mouvement du corps et favorise la construction du masque, comme s'il s'agissait d'une danse personnelle de chaque direction avec ses inspirations et ses expirations.

Ainsi, chaque expérience, à l'instar des morceaux de papier destinés à la fabrication du masque selon la technique du papier mâché⁷¹, est combinée en plusieurs couches qui se complètent de manière à ce que finalement le clown puisse émerger.

5.4.4.9 Peinture de masque

À ce stade, les participants préparent une feuille avec le dessin du masque, dans laquelle sa forme et ses lignes principales sont marquées. Ensuite, chacun reste assis avec le masque contre le ventre, avec les yeux fermés ils touchent et sentent où sont les couleurs, puis les notent dans le modèle dessiné. Au moment où chacun trouve les tonalités du masque, il complète son modèle dessiné comme une carte et peint ensuite le masque. Cette procédure est utilisée pour tous les masques un à la fois, de sorte que du matériel est disponible pour effectuer les exercices suivants.

Cet exercice est une combinaison d'activités antérieures et de leur activation: sensibilisation des sens, chef-d'œuvre et créateur, exploration des couleurs. En ce sens, le répertoire des expériences est accédé et exploré dans son déroulement. Ensuite, le masque peint est prêt à être utilisé.

5.4.4.10 Expérience et innocence

« Les polarités sont un concept important dans la pensée autochtone. L'idée que les opposés vont ensemble est une extension naturelle du concept de complétude autochtone. [Ainsi, les *heyoka*, des indiens provocateurs du rire, en tant que des êtres du contraire, révélant leur ridicule, leur 'honte' par leur contraire, leur inverse.] Quel est le contraire de la honte? Le rire, bien sûr, mais peut-être aussi l'abandon joyeux d'un état d'innocence sans retenue. »⁷² (COBOURN; MORRISON, 2013, p.190, nous traduisons).

Par cette opposition, le *heyoka* cherche à créer un équilibre.

Au sein du stage, la grande polarité explorée se situe entre «Expérience et Innocence». Afin de découvrir et d'atteindre ces deux faces

⁷¹ “Le papier mâché est la deuxième étape de la fabrication d'un masque. Quatre couches, journal, papier brun, journal, papier brun. Le papier doit être déchiré, pas coupé. Chaque nuance doit être couverte.”(COBOURN; MORRISON, 2013, p.167, nous traduisons).

⁷² “What is the opposite of shame? Laughter, certainly, but also perhaps the joyful abandon of an untrammelled state of innocence.”(Ibid., tradução nossa).

de chaque masque, deux exercices sont proposés: adieu et enfance⁷³. Sue Morrison nous invite ensuite à passer en revue ces pratiques, d'abord à travers nos propres expériences, puis à travers les masques.

5.4.4.11 Vêtir le masque

Pour vêtir le masque, nous avons à nouveau effectué un rituel impliquant le touche, le son et le mouvement. Comme dans l'exercice «chef-d'œuvre et créateur», les contours du masque constituent le premier support de la création. Ainsi, au lieu d'avoir quelqu'un à l'avant, nous avons le masque comme base pour créer le son en suivant sa forme, ses reliefs, ses courbes et ses angles. L'objectif est de se laisser guider par les sensations, comme lors des exercices précédents, et d'avoir accès à un bagage d'émotions, de mouvements et d'images construit au long du cours.

5.4.4.12 Les «turns»

« Dans le contexte du stage, le `turn' est la prochaine étape du développement mental / évolutif du masque. Le masque est né dans l'argile. Il gagne sa forme interprétable à travers le papier mâché. Il est peint en blanc en préparation de la personnalité. Il est peint de couleurs pour le développement de son identité. Il est utilisé dans la recherche pour trouver ses expériences et innocences. Et cette expérience, ce que le masque doit exprimer, s'articule dans l'innocence de la performance du nez rouge avec le public. Le *turn*. »⁷⁴ (COBOURN; MORRISON, 2013, p.261, nous traduisons).

Afin de concevoir les *turns*, c'est-à-dire les numéros et faire apparaître le clown, Sue Morrison propose le principe de transformation sur la base du « non-savoir ». Cette transition a lieu dans plusieurs domaines à la fois, car il y a un changement du clown lui-même, des états travaillés et des spectateurs. Ainsi, le numéro consiste à pouvoir passer d'un état à un autre, par exemple, pour entrer dans l'expérience et faire la transition vers l'innocence, ou inversement, à travers les sentiments qui naissent du contact avec le public.

Au total, il y a six masques, chacun avec deux côtés: l'expérience et l'innocence, ce qui donne douze possibilités de jeu. « Selon Sue Morrison, les masques ne sont pas le clown. Le clown existe dans l'espace créé entre la relation de chaque masque avec le public. C'est

⁷³ De telles propositions sont explorées dans le texte en portugais au chapitre III.

⁷⁴ *In the context of the workshop the turn is the next developmental/evolutionary step for the mask. The mask is born in clay. It gains its interpretable form through papier mâché. It is painted white in preparation for personality. It is painted with colour to develop its identity. It is worn in quest in search of its experience and innocence. And it is that experience, what the mask has to express, that is articulated in the innocence of public red nose performance. The turn.* (COBOURN; MORRISON, 2013, p.261)

dans cet espace du 'non-savoir' que toutes les possibilités sont ouvertes et où le clown vit.»⁷⁵ (PUCCETTI, 2006, p.89, nous traduisons).

5.4.5 Processus en parties

La proposition du stage, telle qu'énoncée au début, peut être expérimentée de manière condensée, pendant presque un mois d'exploration intensive ou séparément, c'est-à-dire toutes les deux directions avec ses deux masques et ses deux tours, comme c'était mon cas et de Rafael (2007 au Brésil et 2012 en Belgique et au Brésil).

En ce sens, nous avons eu l'occasion d'organiser le stage qui s'est déroulé à Bruxelles en 2012. Ainsi, outre le rôle de participant actif dans le processus, nous avons la responsabilité d'organiser le cours afin de garantir l'espace, le matériel, enfin, un environnement favorable aux expérimentations proposées. Connaître le format du cours, ainsi que l'intimité avec son contenu ont facilité l'organisation, mais nous avons été insérés dans un autre contexte, car outre le fait d'être dans un pays étranger, nous avons fait cette production à distance au moment où j'étais sur le point de défendre mon mémoire de master à Paris. Donc, pour que les choses se passent comme prévu, nous avons eu le soutien d'amis et d'associations à Bruxelles pour accueillir le stage et accueillir Sue Morrison.

5.5 Laboratoire clownesque

Comme dans un laboratoire, je teste, expérimente, sépare, associe, observe des réactions, enquête, recherche une vue macroscopique de ce corps en forme de rire, de cet être inversé étant si présent sur mon chemin: le clown.

Je cherche à créer, au sein de ce texte, un espace favorable à la transmission d'expériences clownesques. Parallèlement à cela, j'y adjoins la valeur de la recherche théâtrale et des pratiques d'investigation pour atteindre le clown. Cette écriture passe en revue de manière approfondie les expériences que j'ai vécues et les réflexions que j'ai soulevées tout au long de mon parcours au sein de l'univers du clown.

5.5.1 Naissances

En introduction aux expériences traversées en laboratoire clownesque, je commence donc par ce que je considère comme le point de départ: le nom de clown. Identité construite lentement, à petits pas, Florisa, la *palhaça*, acquiert des contours et des qualités tout au long de divers processus, à commencer par le choix de son nom. L'écriture

⁷⁵ “Segundo Sue Morrison, as máscaras não são o clown. O clown existe no espaço criado entre a relação de cada máscara com a plateia. É neste espaço do ‘não-sei’, onde todas as possibilidades estão abertas, que o clown vive”. (PUCCETTI, 2006, p.89).

cherche à capter ce moment inhabituel, apparenté à un baptême, à travers mon exploration de cet événement.

Comme le *hotxuás* qui est désigné par le nom de provocateurs du rire, cette expérience est l'une des principales marques de ma trajectoire clownesque. Le nom d'un clown est extrêmement personnel et représente un moment important de la construction de son identité.

5.5.2 Le « premier » numéro-spectacle

Dans mes premiers pas de débutante dans la clownerie, j'ouvre une parenthèse et je remonte à l'époque où j'ai reçu le nom de Florisa, en 2007, l'année de la création de Cia da Bobagem. Avant de parler de la rencontre avec Gardi Hutter⁷⁶, je fais ce détour dans le temps pour retrouver la graine de clown que cette artiste a planté sur mon chemin, car c'est un extrait de la vidéo du spectacle « Jeanne D'ArPpo » (CAINERO, HUTTER, 2002) qui m'a stimulé dans la création d'un numéro de clownesque.

C'est à partir d'une séquence du spectacle de ce clown que j'ai créé le « *Pique-nique* », un numéro dans lequel je prépare tout pour inviter une personne du public à participer à mon aventure clownesque. J'ai ressenti alors le besoin de présenter ce numéro en public. C'était en 2008, un an après la création de la Cia da Bobagem. Et lors de la 9ème Rencontre Culturelle de Milho Verde, j'ai investi dans cette scène qui s'est avérée aboutir à quasiment un spectacle.

5.5.2.1 Terres étrangères

Le « *Pique-nique* » a été l'un des points de départ des différentes expériences vécues au sein de la Cia da Bobagem: à partir d'un numéro solo, nous sommes passés à un spectacle en duo. À partir de là, nous avons effectué diverses expériences et explorations, notamment en ce qui concerne la composition des costumes et des attitudes.

Peu de temps après, nous avons vécu un grand changement, non seulement dans la carrière de clown, mais dans le groupe lui-même : nous sommes partis sur un continent étranger avec toutes les conséquences que cela a engendré.

Ce voyage a eu lieu en 2010 grâce à une bourse Erasmus Mundus⁷⁷. Ce programme offre la possibilité de suivre deux ans de master

« Gardi Hutter est diplômée de l'Académie des arts dramatiques de Zurich (aujourd'hui ZHdK - Université des arts) en Suisse. En collaboration avec Ferruccio Cainero, Mario Gonzales, Nani Colombaioni et le CRT - Théâtre Centre du Théâtre de Milan, elle crée en Italie son propre personnage de clown et son propre monde imaginaire. Depuis 1981, elle a produit 9 spectacles et joue à travers le monde, avec 3600 représentations dans 33 pays. » (HUTTER). Disponible à l'adresse suivante: <http://www.gardihutter.com/>

⁷⁷ Os mestrados conjuntos Erasmus Mundus (MCEM) são programas de estudos internacionais integrados de prestígio, lecionados em conjunto por um consórcio internacional de instituições de ensino superior.

dans trois universités partenaires de différents pays européens. J'ai été sélectionnée pour suivre ma première année à l'Université Libre de Bruxelles (ULB), à Bruxelles, en Belgique et ma deuxième année à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, en France.

Sur le territoire universitaire belge, le programme était principalement axé sur la recherche théorique, avec quelques interventions ponctuelles de professionnels et d'enseignants axées sur l'expérimentation. Parallèlement à cette orientation, nous sommes allés parler avec les artistes locaux afin de voir quelles étaient les possibilités de se présenter dans la rue. Et c'est ainsi que nous avons été à la rencontre du public.

En ce qui concerne le travail académique, j'ai décidé de commencer à écrire sur le travail de Gardi Hutter. À travers le clown Jeanne, interprété par cette artiste, j'ai entamé un dialogue avec la clownerie féminine. Mon intérêt principal était de rechercher s'il y avait ou non une spécificité et même un langage propre à la femme en tant que clown.

Face à la difficulté de trouver des sources et des études, je me suis orientée vers la rencontre avec l'artiste, le clown et la pratique.

5.5.2.2 Nez à nez

Je suis allée rencontrer personnellement le clown Jeanne et parler à l'artiste qui l'incarne.

Gardi Hutter est référence dans l'univers clownesque et a eu une influence importante sur ma carrière. En introduisant l'univers du clown au théâtre, en dialoguant avec une tradition de répertoire, l'artiste propose des matériaux créatifs à la fois innovants et classiques. Suite à cette escapade, je suis rentrée à Bruxelles avec l'élan nécessaire pour commencer à rédiger mon mémoire du master.

Du côté de la pratique, j'ai suivi un stage de clown dirigé par Tristan Letellier⁷⁸, un artiste formé à la fois au théâtre et au cirque, dont le parcours est axé sur la pratique clownesque.

Je n'avais encore jamais suivi de stage de clown sans l'utilisation du nez rouge. Dans le travail proposé par Tristan Letellier, il n'y a pas d'exploration de ce petit masque. J'ai ainsi découvert d'autres approches et façons d'explorer l'univers du clown.

Os MCEM atribuem bolsas de estudo financiadas pela UE aos melhores estudantes selecionados anualmente.

Os estudos devem decorrer, no mínimo, em dois dos países do programa. Parte dos estudos pode também decorrer num país parceiro se uma instituição desse país estiver envolvida no programa. (COMISSÃO EUROPEIA).

Mais informações disponíveis em : <https://ec.europa.eu/programmes/erasmus-plus/opportunities/individuals/students/erasmus-mundus-joint-master-degrees_pt>.

⁷⁸ Tristan Letellier é formado na Escola Internacional de Teatro Lassaad, em Bruxelas e no Centro de Artes do Circo de Toulouse : Le Lido. Desde 2002, trabalhou como artista, pedagogo e, desde 2005, ofereceu oficinas de palhaço em Bruxelas e no exterior.

Ensuite, comme approfondissement de la recherche empirique, moi et Rafael, nous avons proposé des stages de clown basés sur l'élaboration d'une pédagogie authentique.

5.6 Création du stage, à la recherche d'une pédagogie authentique

L'élaboration d'exercices, le choix des activités et l'utilisation du nez de clown comme outil pédagogique font partie du défi pour créer sa propre pédagogie. Ce défi représente également une étape importante dans ma carrière artistique et celle de la Cia da Bobagem. Lors de la conception d'un atelier ou d'un cours, il se produit une transformation des connaissances et un changement dans la manière de relier les expériences, en particulier les pratiques. Car je passe du rôle d'apprenant à celui qui dirige, offre et organise.

5.6.1 Sur le comment

L'idée est née de la nécessité de poursuivre les recherches empiriques au sein de la Cia da Bobagem. D'une première proposition, faite en 2011, en partenariat avec l'association Théâtre Brocoli et Françoise Thirionet⁷⁹, nous avons conçu une quinzaine d'ateliers entre 2011 et 2015.

Le stage se déroulait le plus souvent sur trois jours: le vendredi de 19h à 22h, le samedi et le dimanche de 10h à 18h, avec une rencontre avec le public le dernier jour.

De la même façon que Sue Morrison croit à la construction d'une méthodologie personnelle, alimentée par le dialogue entre les expériences vécues et les propositions, en tant que pédagogues, nous nous appuyons aussi sur nos bagages artistiques et nos expériences. Ainsi, dans cette combinaison d'éléments, d'activités et d'expériences, chaque activité reçoit notre touche personnelle et est transformée en fonction du contexte auquel elle s'applique.

Même avec ces changements et ces adaptations, l'atelier a conservé la même structure de base: au départ, nous effectuons un échauffement avec étirement et une brève préparation du corps. Ensuite, nous explorons les jeux de connexion et les improvisations sans le nez rouge. Puis, nous proposons un espace et un temps de préparation pour mettre le nez rouge et pour établir une relation avec soi-même, l'espace et l'autre. Et enfin, nous travaillons avec des improvisations et des jeux avec le nez, la construction d'un répertoire et la rencontre avec le public.

Nous avons donné à cette représentation devant un public qui se passait en général à la fin du dernier jour de stage, une réelle importance dans le développement, la découverte et l'approfondissement du clown, cela se passait, généralement, à la fin du dernier jour de stage.

⁷⁹ « Comédienne et animatrice de formation, Françoise a participé à la naissance de la compagnie du Brocoli dès 1979. Aujourd'hui, elle se consacre à la gestion administrative du Brocoli Théâtre »

Grâce à cette recherche d'une conception pédagogique et d'une approche propres et authentiques, j'ai pu approfondir mes connaissances tout en découvrant de nouvelles perspectives. Ce laboratoire clownesque m'a fait revisiter les exercices et les jeux en relation avec la pratique et la compréhension des apprentis. En même temps, je poursuivais les enquêtes et les études théoriques autour du clown.

5.7 Aux maîtres avec amour

La recherche autour du clown est construite à travers la combinaison d'influences pratiques et théoriques d'artistes, de théoriciens et de pédagogues. La rencontre avec les maîtres représente un élément important de la trajectoire clownesque et de la composition du bagage artistique.

Au cours des années à l'étranger, entre 2010 et 2015, j'ai eu l'occasion de croiser des artistes, des éducateurs et des clowns qui font partie de mon parcours artistique et de mes recherches en clowns. Ces rencontres se sont déroulées de différentes manières, parfois inhabituelles, par le biais de stages, de cours, de spectacles, de voyages, d'écoles et même de vidéos, de livres et d'entretiens.

Cette multiplicité d'artistes et de lieux ont des univers variés, mais toujours guidés par la puissance du clown. Cependant, malgré l'influence de ces rencontres dans ma carrière, toutes ne sont pas citées et approfondies. Je ne parlerai donc que des artistes et des enseignants auxquels je fais référence dans cette écriture.

J'ai déjà mis en évidence quelques artistes, comme Sue Morrison, qui, à travers des stages et une interview, a initié mes recherches autour des «clowns sacrés» et a stimulé la fondation de la Cia da Bobagem. J'ai également déjà parlé des stages et des spectacles de clowns et de formateurs comme Alberto Gaus, Tristan Letellier, Esio Magalhaes, Jango Edwards, Tortell Poltrona et Ricardo Pucetti, qui ont influencé le processus de création de notre propre pédagogie, ainsi que nos compositions clownesques. Pour ne pas revenir sur l'importance du travail de Gardi Hutter dans ma trajectoire de recherche clownesque.

Je distingue aussi d'autres artistes qui ont croisé mon chemin, enrichissant mon parcours artistique et apportant de nouvelles perspectives et découvertes: les confluences avec Annie Fratellini, en 2011, par le biais de l'Académie Fratellini, de Valérie Fratellini, sa fille et de la rencontre inattendue en 2012 avec Pierre Etaix.

Je rapporte également ma visite à la maison de Slava Polunin⁸⁰, clown russe et grande référence dans le monde clownesque, ainsi que le

⁸⁰ Slava Polunin est né dans une petite ville de Russie en 1950. [...] En 1968, Slava fonda «Liceidei», le célèbre théâtre russe des clowns et des mimes. Avec sa troupe itinérante, la « Caravan Mir », il abolit les frontières de l'Europe et franchit le rideau de fer. [...] Son spectacle «*Slava's Snow Show*» est emblématique du travail russe. [...] Slava s'installe en région parisienne en 2002, il y poursuit son travail de création. (MISHUKOV, 2010).

parcours fait avec Cédric Paga⁸¹, clown et pédagogue français, évènements qui ont eu lieu en 2012.

5.8 Dialogues avec la pratique

À côté des expériences autour des investigations et des recherches clownesques, à travers les cours, les réunions et l'élaboration d'un processus pédagogique unique, mon parcours artistique et réflexif s'est également nourri et enrichi par les créations, les productions, notamment au sein du clown, à travers la Cia da Bobagem. Je cherche donc à établir un dialogue entre les expériences et les études évoquées avec le matériel scénique et clownesque développé au cours des années par le groupe dont je fais partie.

En tant qu'artistes et chercheurs, Rafael et moi avons eu l'occasion d'explorer de nouvelles connaissances et pratiques alors que nous étions accueillis dans divers festivals et résidences artistiques en Europe directement liés à la création de spectacles et à la transformation du matériel artistique. Ce type de processus de création nomade nécessite une déconstruction des concepts et des répertoires pour englober le principe d'interculturalité, dans lequel la diversité est valorisée et les interactions horizontales.

Le matériel exploré est présenté à travers les résidences artistiques « La faim selon le clown » (2012), «A2» (2013-2014) et «Turning Point » (2014-2015), ainsi que la composition, la déconstruction et la création clownesque par le costume, le maquillage et les comportements (2007-2015).

Il est important de noter que les modifications et les adaptations ont eu lieu lorsque nous avons rencontré des spectateurs et des artistes de différentes cultures. À partir du moment où nous avons mis nos compositions de clowns en contact avec le public, le répertoire a été adapté, car le clown est toujours en dialogue avec le moment présent et l'environnement.

5.8.1 Composition clownesque

Le clown, vu à travers cette écriture, reçoit des résonances multiples, théoriques et pratiques. Ainsi, la multiplicité des significations et la permanence tout au long de l'histoire permettent de créer différentes approches et logiques concernant sa construction. Dans ce contexte, la création clownesque par les artistes de la Cia da Bobagem passe d'abord par la recherche empirique et les présentations de ces clowns devant le public.

⁸¹ « Cédric Paga, également connu sous le nom de Ludor Citrik, est né avec le nouveau millénaire. Il multiplie les expériences performatives liées au débordement de la vitalité et au pouvoir énergétique de la joie. » (CIRQUE TERRITORS). Clown, il participe à différents festivals internationaux et diffuse ses créations principalement en France. En tant que pédagogue, il donne des cours, des ateliers et participe à des processus créatifs à travers différents projets artistiques d'écoles de clowns, de cirques et de résidences artistiques, principalement en France.

5.8.2 Résidences artistiques

La résidence artistique offre la possibilité de développer les créations dans un contexte artistique et culturel favorable. Ainsi, en tant que groupe, la Cia da Bobegem se situe dans une logique qui s'appuie **sur** l'approfondissement et le développement des pratiques des artistes impliqués. Il vise à ouvrir des espaces pour la production d'un répertoire en dialogue avec des expériences vécues et des échanges interculturels.

Dans ce contexte, nous bénéficions d'une structure de soutien par les centres de formation, les institutions de cirque, les groupes artistiques, les associations et les centres culturels. Outre cette base, nous avons la possibilité de confronter le projet en état de création avec le public par le biais de répétitions ouvertes et de rencontres. Ce soutien est basé sur un principe d'échange, dans lequel les artistes ont un lieu de travail avec un soutien technique et artistique et offrent en retour des stages et des présentations de numéros et/ou de spectacles.

À la fin de chaque expérience interculturelle, les découvertes et les idées sont mises en pratique par la participation à des festivals et des rencontres internationaux et locaux.

5.8.2.1 La faim selon le clown

Tout d'abord, à Bruxelles, à l'Espace Catastrophe⁸², Centre International pour la Création des Arts du Cirque, en 2012, nous avons été accueillis par le projet «la faim selon le clown».

Le projet de résidence repose donc sur une logique qui cherche à établir un dialogue entre expériences et connaissances acquises avec de nouveaux concepts et points de vue autour du clown ; tout cela pensé dans le cadre d'un ensemble créatif. Cette perspective est renforcée par le répertoire clownesque travaillé: petites scènes conçues dans les deux derniers cours suivis (Cédric Paga et Sue Morrison), ainsi que de nouvelles propositions scéniques.

5.8.2.2 « A2 »

À partir des explorations et des rencontres réalisées, en particulier concernant la résidence artistique à l'Espace Catastrophe, les premiers indices et indications concernant le processus de création et le format du spectacle ont commencé à apparaître.

Au fur et à mesure que le travail était exposé au public, nous avons progressivement compris la nécessité de la transformer et de l'adapter au gré des réactions des spectateurs et des retours réalisés par

⁸² « L'Espace Catastrophe, Centre International de Création des Arts du Cirque, est un projet culturel pluriel et multifacette entièrement dédié aux pratiques circassiennes contemporaines. Initié en 1995, l'Espace Catastrophe est devenu, au fil des années, un moteur de développement du Cirque contemporain à Bruxelles et en Belgique, dont le rayonnement dépasse largement les frontières de notre pays. » (ESPACE CATASTROPHE). Disponible sur : <http://www.catastrophe.be>

d'autres artistes. À travers ces échanges artistiques, il a été possible de comprendre les transformations nécessaires.

« A2 » est né du dialogue entre diverses résidences artistiques et expériences lors de spectacles et de festivals. Ainsi, le chemin de la création s'est développé de manière itinérante et a reçu plusieurs versions jusqu'à atteindre le format actuel.

Dans ce spectacle, la rencontre entre deux clowns sur la thématique de l'amour et toutes ses possibilités devient la base de la création artistique. Curieux, deux clowns vont amplifier le point de vue des rencontres amoureuses et, parfois naïves et folles. Ils se présentent comme des figures comiques qui interagissent avec le public, ils montrent leurs excentricités et habilités à travers le jeu entre les deux, l'improvisation, l'instant présent, le ridicule, la musique et des éléments spectaculaires. Tout comme un prétexte pour le contact humain à travers le regard, le rire, l'univers fantastique et riche du clown. C'est une invitation à voyager, à vivre ensemble et après pouvoir retourner avec un autre regard sur le monde. (CIA DA BOBAGEM, 2012).

Cette progression des événements peut être vue à travers le teaser⁸³ du spectacle, une courte vidéo de présentation sur «A2», accessible en ligne, le lien est disponible dans la note de bas de page.

Avec un premier essai, en 2013, nous avons expérimenté au Portugal, puis retravaillé la création en Italie, sur la base des entrées et des sorties de la *commedia dell'arte*. Le spectacle a évolué lors de la résidence artistique en France en 2013 et 2014, au cours de laquelle les rôles de chaque clown ont été travaillés.

Avec le spectacle sur scène, nous continuons avec le désir d'explorer d'autres univers et poursuivons des recherches sur le clown. Nous nous sommes donc lancés dans un nouveau projet comportant également des défis, des transformations et une manière différente et innovante de voir le clown.

5.8.2.3 « **Turning Point** »

Le spectacle Turning Point a également été créé à travers des résidences artistiques dans divers lieux: à l'école de cirque Zepetra, aux Maisons Pour Tous Melina Mercouri et Joseph Ricôme et au théâtre La Vista, entre 2014 et 2015. en France.

Dans cette création, nous avons choisi de construire des personnages différents de ceux précédemment travaillés, avec des choix de composition et d'esthétique précis et encore inexplorés. Par exemple, la non-utilisation du nez rouge pour explorer et approfondir le caractère comique et absurde des personnages. De plus, un travail de construction

⁸³ Disponible sur: https://www.youtube.com/watch?v=5I5zXL1_HQ8

de la dramaturgie et de l'écriture a été fait avant de passer ensuite à l'improvisation et à la confection de costumes.

L'intention du projet est de réfléchir sur la dévalorisation des relations humaines dans la société actuelle au travers de rapports au travail, au pouvoir et à l'entreprise. En mettant à jour la déshumanisation et la difficulté de communiquer malgré les évolutions technologiques. Tout cela est mis en évidence à travers un regard clownesque qui pourrait toucher le public pour aller vers la transformation, ce qu'on appelle le « *turning point* ».

Cette atmosphère peut être observée à travers le teaser⁸⁴ du spectacle disponible sur internet dont le lien est dans la note de bas de page. Avec ce spectacle, nous avons eu la possibilité de participer à des festivals, rencontres et saisons nationaux et internationaux.

6. CONCLUSION: le clown et ses multiples

Cher lecteur, nous sommes enfin arrivés à la fin de cette écriture. Comme dans un spectacle, un numéro, enfin, une rencontre avec le public, j'espère avoir suivi les traces du «voyage clownesque» en me présentant, en vous permettant d'entrer dans mon univers, de voyager et de vous ramener finalement avec un nouveau regard sur le monde.

Dans cette trajectoire en formation, les parcours et les transformations vont des constructions de sens autour du clown aux déplacements géographiques en passant par le changement de continent, ainsi que par le mouvement des productions artistiques à travers la Cia da Bobagem.

Face à cette mythologie personnelle, pleine de rituels intérieurs, il y a la recherche permanente d'une écriture plus proche de la puissance clownesque à travers la rupture de paradigmes et un comportement inverse. Tout passe par le principe de base du clown: la provocation du rire.

En même temps, je reconnais ma posture de voyageuse curieuse et, parfois, sans prétention, car le travail exposé ici n'est que la partie visible d'un immense iceberg appelé « clown ». Il y a encore beaucoup d'autres implications et possibilités d'approfondissement sur ce sujet. Néanmoins, je suis persuadée que même la découverte et une timide mise à jour de la pointe de l'iceberg constituent une invitation à la découverte de la partie encore inexplorée du clown en tant que provocateur du rire.

De cette façon, je tourne le dos au public, c'est-à-dire, à toi, et retire le nez de clown. Puis, comme à la fin d'un spectacle, je reste dans un mélange de sensations et d'émotions avec l'impression de m'avoir dépouillé et de révéler comment cet être tant aimé de moi me provoque et m'affecte.

Toujours dans cet état, j'avoue que les questions soulevées font partie du travail quotidien des investigations et des expériences et se

⁸⁴ Disponible sur: https://www.youtube.com/watch?v=SWv6mTta_vo

déroulent en d'autres questions comme dans une spirale mouvante sans les fermer dans une seule réponse. J'insiste sur cette attitude antagoniste consistant à exposer les possibilités de créer des significations, car pointer un sens unique vers les courbes des doutes soulevés reviendrait à tirer une flèche qui traverse le clown en réduisant son existence, son sens et son pouvoir de transgression.

Par conséquent, je vous invite, cher lecteur, à pratiquer ce regard sur le monde sous un autre angle, peut-être à l'envers, et à découvrir une autre logique.

J'espère donc que, face à cette trajectoire en formation et à cette existence clownesque, vous, cher lecteur, pouvez choisir le sens que le clown vous provoque.

Figure 6 - le clown et ses multiples



Source: Oz (2015)⁸⁵

⁸⁵Illustration réalisée pour le projet «Le clown et ses transformations», réalisé dans le cadre du Prix Funarte Caixa Carequinha ao Circo 2013, à Belo Horizonte, à l'UFMG du 8 au 11 août 2015 et à la FunarteMG les 15, 16 et 22 août 2015. Archives personnelles de la Cia da Bobagem.

7. REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES⁸⁶

A2. Spectacle de la Cia da Bobagem: Marisa Riso et Rafael Marques (2014). Conception et création: Marisa Riso et Rafael Marques avec la collaboration de Françoise Danno et Valério Apice. Première en avril 2014, à Montpellier, France.

_____. Montpellier: Maison Pour Tous Joseph Ricôme / Théâtre Gerard Philipe, fev. 2014. 1 photographie, color., 8,13cm x 6,74cm. Photographie capturée pendant la résidence artistique du spectacle "A2". Autoportrait. Archives personnelles de la Cia da Bobagem.

A ARTE DO PICADEIRO. *Blog des arts du cirque [en ligne]*. [Consulté en 09 août 2018]. <http://artedopicadeiro.blogspot.com/>

ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. Memória, narrativas e pesquisa autobiográfica. *Revista História da Educação [en ligne]*. ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, v. 14, p. 79-95, set. 2003. [Consulté en 24 juil. 2019]. <https://seer.ufrgs.br/asphe/article/viewFile/30223/pdf>

ABREU, Ana Carolina Fialho. *Hotxuá à luz da etnocenologia: a prática cômica Krahô [en ligne]*. 2015. 158 p. Dissertation en Master du Programme de Pós-Graduação em Artes Cênicas, École de Théâtre et École de Danse, Universidade Federal da Bahia, Bahia. [Consulté en 11 fév. 2016]. <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/17916>

ADELVANE NÉIA. In: FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Agenda. Oficina "O clown e sua poética: iniciação na linguagem do palhaço. Curitiba, 2014. [en ligne]. Apresentação da ministrante da oficina. [Consulté en 16 nov. 2019]. <http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/agenda/oficina-o-clown-e-sua-poetica-iniciacao-na-linguagem-do-palhaco/>

ADRIAN. Dictionnaire des clown et farceurs. In : FABBRI, Jacques et SALLÉ, André (Dir.). *Clowns & Farceurs*. Paris : Bordas, 1982. p. 177-194.
ALBERTO GAUS. In: SOLAR DA MÍMICA. Quem somos. Site avec une présentation du groupe Solar da Mímica et de ses intégrants [en ligne]. Juquitiba, 2019. [Consulté en 20 nov. 2019]. <http://solardamimica.com.br/>

⁸⁶ D'après la norme Z 44 -005 de décembre 1987 : Documentation : Références bibliographiques : Contenu, forme et structure (ISO 690).

ALBINO, Beatriz Staimbach. Técnicas corporais. In: ALBINO, Beatriz Staimbach. *Corpo, mimese e experiência na arte do palhaço [en ligne]*. 2014. 122f. Thèse (Doctorat en Sciences Humaines) présentée au Programme de Pós-Graduação Interdisciplinar en Sciences Humaines de l'Université Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. p.72-74. [Consulté en 22 janv. 2016].

<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/128736/328691.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

ARCHER, Micha; HUSAIN, Shahrukh. *Fábulas do Mundo Islâmico*. Tradução: Monica Stahel. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

ARTIGOS, João Carlos. *Blog do Anjos do Picadeiro: Encontro Internacional de Palhaços [en ligne]*. [Consulté en 20 juil. 2018].

<http://www.anjosdopicadeiro.com.br/p/o-encontro.html>

ATO VARIADO. Mise en scène: Mauro Xavier. Assistent de mise en scène: Nélida Prado. Preparation Musical: Gil Amâncio. Préparation corporelle: Lúcia Ferreira. Belo Horizonte: Cefart, 2004. Spectacle de conclusion de la formation professionnelle en théâtre, au Cefart.

BARRETO, Renato Amado; DE OLIVEIRA, Ana Lúcia Machado. Makunaima e Macunaíma: dois tricksters. *Caderno de Letras [en ligne]*. Pelotas: Revista do Centro de Letras e Comunicação, n. 26, Jan-Jun. 2016. [Consulté en 18 oct. 2019].

<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/article/view/8518>

BECK, Peggy V.; WALTERS, Anna Lee. Sacred Clowns and Fools: Chapter 13. In: BECK, Peggy V.; WALTERS, Anna Lee; FRANCISCO, Nia (Chapiter12). *The sacred: ways of knowledge, sources of life [en ligne]*. Tsaille: Navajo community college press, 1996. p 291-316. [Consulté en 25 janv.. 2015].

<http://dotterbolaget.se/onewebmedia/sacred%20way-1.pdf>

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura [en ligne]*. 3.ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 197-221. [Consulté en 03 janv. 2019].

<https://pglel.files.wordpress.com/2016/01/o-narrador.pdf>

BENOIT, Johanne. Une source inépuisable: le masque dans la pédagogie du jeu - Entretien avec Johanne Benoît. In: FREIXE, Guy. *Les Utopies du Masque: sur les scènes européennes du XXe siècle*. Montpellier: L'Entretemps Éditions, 2010. p. 342-343.

BILS, Claude. *Le clown Albert Fratellini [en ligne]*. Dessin. Bibliothèque Nationale de France. [Consulté en 05 sept. 2019]. <http://cirque-cnac.bnf.fr/fr/le-clown-albert-fratellini>

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. 6^o edição rev. e ampl. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. 348p.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003. 296p.

BONANGE, Jean-Bernard ; SYLVANDER, Bertil. *Voyage(s) sur la diagonale du clown : En compagnie du bataclown*. Paris : L'Harmatan, 2012.

BROCOLI THÉÂTRE. *Blog du Brocoli Théâtre [en ligne]*. [Consulté en 12 juil. 2018]. <http://brocolitheatre.wixsite.com/brocoli>

BURNIER, Luís Otávio. O clown e a improvisação codificada. In: BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: Da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. p. 205 -220.

CALLOIS, Roger. *L'homme et le sacré [en ligne]*. Paris: Éditions Gallimard, 2015. Pour l'édition numérique. [Consulté en 20 juin 2019]. <https://pt.scribd.com/document/378460192/L-Homme-Et-Le-Sacre-Roger-Caillois>

CASAMENTO AO CONTRÁRIO. Bauru: 16^a Mostra de Teatro Paulo Neves, 21 janv. 2017. 1 photographie, p&b, 8,74cm x 5,83cm. Photographie capturée lors du spectacle "A2". Archives personnelles de la Cia da Bobagem.

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

CESCONETTO, Luciana. A utilização da máscara neutra na formação do ator. *Revista Urdimento [en ligne]*; Universidade do Estado de Santa Catarina, n^o 2, p. 55-69, 2002. [Consulté en 28 oct. 2019]. <http://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/viewFile/9800/6739>

CIA DA BOBAGEM. *A2 Teaser 2015 [en ligne]*. Coception: Cia da Bobagem. Interprètes: Marisa Riso et Rafael Marques. Captation vidéo: André Veloso Junqueira. Belo Horizonte, 19 jul. 2015. 1 vidéo (1min.42seg.). Vidéo courte du spectacle "A2". Archives personnelles de la Cia da Bobagem. [Consulté en 1er sept. 2015]. https://www.youtube.com/watch?v=5I5zXL1_HQ8

_____. *Teaser Turning Point : os Burrocratas 2015 [en ligne]*. Coception: Cia da Bobagem. Interprètes: Marisa Riso et Rafael Marques. Captation vidéo: André Veloso Junqueira. Belo Horizonte: FunateMG, 16 ago. 2015. 1 vidéo (1min. 29seg.). Vidéo curte du spectacle "Turning Point: os Burrocratas". Archives personnelles de la Cia da Bobagem. [Consulté en 1er sept. 2015]. https://www.youtube.com/watch?v=SWv6mTta_vo

_____. *Stage clown throug mask*. Bruxelles: C.T.L La Barricade, jun. 2012. 4 photographies, color., 7,05cm x 5,33cm/ 6,56cm x 4,9cm/ 6,14cm x 6,36cm/ 5,76cm x 4,29cm. Photographies capturées pendant le stage "clown throug mask", organisé par la Cia da Bobagem. Archives personnelles de la Cia da Bobagem.

_____. *Release du groupe*. Belo Horizonte, 2012. Présentation du groupe et de ses intégrants. Archives personnelles de la Cia da Bobagem.

CIRCONTEÚDO. *Site Circonteúdo: o portal da diversidade circense [en ligne]*. [Consulté en 21 août 2019]. <https://www.circonteudo.com/>

CLOWN 1. Vidéos de *turnings* réalisés lors du stage "clown throug mask" [en ligne]. Pédagogue responsable: Sue Morrison. Theatre Resource Centre. Toronto, publié en 14 fev. 2011. [Consulté en 20 nov. 2013]. <https://www.youtube.com/watch?v=K28p1QGuLHE>

CNAC: Centre National des Arts du Cirque. *Site du CNAC [en ligne]*. [Consulté en 28 sept. 2018]. <http://www.cnac.fr/index.php>

COBURN, Veronica; MORRISON, Sue. *Clown Through Mask: the pionnering work of Richard Pochinko as practised by Sue Morrison*. Bristol e Chicago: Intellect, 2013, 492p.

COLLA, Ana Cristina. *Caminhante, não há caminho. Só rastros*. São Paulo: Perspectivas: Fapesp, 2013.

COLLECTIHIHIF. *Marie Frignani [en ligne]*. Site do grupo CollectIHIHIF. Montpellier. Parcours résumé de l'artiste. [Consulté en 16 nov. 2019]. <http://collectihihif.com/marie-frignani/>

COMISSÃO EUROPEIA. Erasmus +: Mestrado conjunto Erasmus Mundus [en ligne]. Présentation du programme de master. [Consulté en 05 nov. 2019]. https://ec.europa.eu/programmes/erasmus-plus/opportunities/individuals/students/erasmus-mundus-joint-master-degrees_pt

COMISSÃO NACIONAL DE ÉTICA EM PESQUISA. *Análise técnica da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa sobre o Projeto de Lei nº 200/2015 [en ligne]*. Brasília, 14 de mai 2015. [Consulté en 17 nov. 2019].

https://conselho.saude.gov.br/Web_comissoes/conep/aquivos/Analise-tecnica-Lei200-2015.pdf

COMPOSIÇÃO CLOWNESCA: ZULEICO E FLORISA. Praça da Liberdade, Belo Horizonte, 2008. 1 photographie, color., 6,07cm x 9,12cm. Archives personnelles de la Cia da Bobagem.

CONTRÁRIO. In: MICHAELIS DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa [en ligne]. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2019. [Consulté en 30 juin 2019].

<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/contr%C3%A1rio/>

CRATO, Nuno. Escher e a tira de Moebius. *Jornal dá licença [en ligne]*. [Niterói], ano XVI, nº 46, p.7-8, mai 2011. [Consulté en 24 oct. 2019].

<https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/713/1/Jornal46.pdf>

C.T.L - LA BARRICADE ASBL [en ligne]. *Accueil*. Apresentação da associação. 2011. [Consulté en 02 nov. 2019].

<http://www.ctl-labarricade.be/>

DE ANDRADE, Paulo (Org.); SILVA, Sérgio Antônio (Org.). *Um corp'a'screver [en ligne]*. Belo Horizonte: Viva voz FALE/UFMG, 1997. [Consulté en 29 mars 2016].

http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/umcorpo1-site.pdf

DEER, John Fire Lane. *De mémoire indienne: en quête d'une vision*. Coauteur : Richard Erdoes. Traduction : Jean-Jacques Roudière. Bénaix: Éditions Présence Image & Son, 2009.

DENIS, Dominique. *Le livre du clown*. Strasbourg : Éditions Techniques du Spectacle, 1985.

DESENHO DA COR VERMELHA. Rio de Janeiro: Teatro de Anônimo, oct. 2012. 1 photographie, color., 6,29cm x 8,41cm. Photographie capturée lors du stage "clown throug mask", organisé par Maria Angélica Gomes du groupe Teatro de Anônimo.

DIÉGUEZ, Ileana. Desmontagem cênica. Tradução de José Raphael Brito dos Santos e Gilberto dos Santos Martins. *Revista Rascunhos: Caminhos da pesquisa em Artes Cênicas [en ligne]*. Uberlândia, v. 1, n.1, p.5-12, 2014. [Consulté en 14 nov. 2019].

<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27217/14875>

DORNELES, Juliana Leal. Tortadas. In: DORNELES, Juliana Leal. *Pelo vigor do palhaço [en ligne]*. 2009. 116f. Thèse (Doctorat en Psychologie clinique) - Pontífica Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009. p. 62-64. [Consulté en 14 nov. 2019].
<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/15884/1/Juliana%20Leal%20Dorneles.pdf>

ÉCOLE PHILIPPE GAULIER. *École Internatinal de Théâtre Philippe Gaulier [en ligne]*. Site sur l'école. France, 2018. [Consulté en 18 nov. 2019].
http://www.ecolephilippegaulier.com/page_fr.html#wa-anchor-j2ao4mh11dsba6cav4

EDWARDS, Jango. Stage clown. Réalisé pendant le festival de clowns Anjos do Picadeiro 8, organisé par le groupe Teatro de Anônimo, en décembre de 2008, au Rio de Janeiro, au Brasil.

ENFANT DE LA BALLE. In : LES EXPRESSIONS FRANÇAISES DECORTIQUEES. Explications sur l'origine, signification, exemples, traductions [en ligne]. Reverso Softissimo 2013. [Consulté en 13 nov. 2019]. <http://www.expressio.fr/expressions/enfant-de-la-balle.php>

ESCHER, Maurits Cornelis. *Fita de Moebius [en ligne]*. 1963. 1 gravure, color., 8cm x 3,81 cm. [Consulté en 24 oct. 2019].
<http://arjelle.altervista.org/Tesine/GiuliaG/escher.htm>

_____. *Mãos desenhando [en ligne]*. 1958. 1 gravure, 8,46cm x 7,32cm. [Consulté en 24 oct. 2019]. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-mc-escher-transfixed-mind-bending-works>

ESPACE CATASTROPHE. *Site de l'Espace Catastrophe: Centre International de Création des Arts du Cirque [en ligne]*. Présentation de l'espace catastrophe. Bruxelles. [Consulté en 02 mars 2012].
<http://www.catastrophe.be>

ETAIX, Pierre. *Il faut appeler un clown un clown*. Paris : Séguier Archimbaud, 2002.

_____. Je te prendrai la main... La naissance du clown Etaix. In : FABBRI, Jacques et SALLÉ, André (Dir.). *Clowns & Farceurs*. Paris : Bordas, 1982. p.54-56.

_____. Préface. In : FABBRI, Jacques et SALLÉ, André (Dir.). *Clowns & Farceurs*. Paris : Bordas, 1982. p.9-20.

_____. Un visage irréel. In : FABBRI, Jacques et SALLÉ, André (Dir.). *Clowns & Farceurs*. Paris : Bordas, 1982. p.125-128.

ET LE CLOWN, QUI EST-IL ? Bruxelas, jul. 2011. 22 photographies, color., 7,56cm x 10,02cm/ 5,88cm x 7,8cm/ 5,88cm x 7,95cm/ 6,63cm x 8,1cm/ 8,3cm x 6,27cm/ 7,71cm x 10,23cm/ 7,12cm x 5,33cm/ 7,62cm x 7,81cm/ 8,98cm x 11,96cm/ 8,67cm x 4,72cm/ 6,2cm x 9,18cm/ 6,48cm x 8,58cm/ 9,18cm x 7,25cm/ 8,7cm x 6,52cm/ 6,5cm x 6,27cm/ 6,75cm x 8,99cm/ 6,88cm x 8,6cm/ 5,88cm x 7,94cm/ 7,35cm x 5,43cm/ 7,07cm x 5,26cm/ 6,69cm x 6,07/ 6,44cm x 6,51cm. Archives personnelles de la Cia da Bobagem.

_____. Bruxelas, out. 2013. 3 photographies, color., 5,4cm x 8,1cm/ 5,57cm x 8,37cm/ 6,44cm x 9,67cm. Archives personnelles de la Cia da Bobagem.

EUGENE IONESCO. In : ALGO SOBRE. *Biografias [en ligne]*. Eugène Ionesco. [Consulté en 17 nov. 2019].
<https://www.algosobre.com.br/biografias/eugene-ionesco.html>

EVOLUÇÃO HUMANA DIAGRAMA. *Site Escola Educação[en ligne]*. [Consulté en 09 sept. 2019]. <https://escolaeducacao.com.br/evolucao-humana/>

FABBRI, Jacques ; SALLÉ, André (Dir.). *Clowns & Farceurs*. Paris : Bordas, 1982.

FENATI, Maria Carolina Junqueira. Dia e Fragmentos. In: FENATI, Maria Carolina Junqueira. *Escrever, escrever: diários, Exílio e escrita em Maria Gabriela Llansol[en ligne]*. 2015. Dissertation (Thèse en doctorat en Études Portugaises) - Faculté de Sciences Humaines, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, janv. 2015. [Consulté en 23 avril 2018].
<https://run.unl.pt/handle/10362/18873>

FERNANDES, Millôr. O Circo e o Congresso. *Jornal Opinião [en ligne]*. [S.I.]: 11 set. 1985. 1^o Caderno, p. 11. [Consulté en 22 oct. 2019].
<https://www.circonteudo.com/o-circo-e-o-congresso/>

FERRACINI, Renato. As setas longas do palhaço. *Revista Sala Preta [en ligne]*, n^o 6, p. 65- 69, 28 nov. 2006. [Consulté en 20 mars 2016].
<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v6i0p65-69>

FLORENTINO, Cristiano. Mais tarde, *Um corp'a'screver [en ligne]*. Viva voz FALE/UFGM, 1997, p. 38-46. [Consulté en 29 mars 2016].
http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/umcorpo1-site.pdf

FLORISA E ZULEICO. Pará de Minas, jun. 2009. 1 photographie, color., 9,48cm x 6,3cm. Photographie capturée pendant le Parabenjamin: 1^o Festival de Palhaço. Archives personnelles de la Cia da Bobagem.

FOME DE PALHAÇO. Residence artistique de la Cia da Bobagem: Marisa Riso et Rafael Marques (2012). Conception et création: Marisa Riso et Rafael Marques. Résidence artistique réalisée à Bruxelles: Espace Catastrophe, juil. 2012. Archives personnelles de la Cia da Bobagem.

FORA DA CURVA. In: DICIONÁRIO Informal. *Definições [en ligne]*. [S.I.], 2006-2019. [Consulté en 15 nov. 2019].
<https://www.dicionarioinformal.com.br/fora+da+curva/>

FRATELLINI, Annie. *Destin de Clown*. Lyon : La Manufacture, 1989.

FREIXE, Guy. L'outil magistral. In: FREIXE, Guy. *Les Utopies du Masque: sur les scènes européennes du XXe siècle*. Montpellier: L'Entretiens Éditions, 2010. p. 261-268.

_____. *Point fixe et mouvement*. In: FREIXE, Guy. *Les Utopies du Masque: sur les scènes européennes du XXe siècle*. Montpellier: L'Entretiens Éditions, 2010. p. 184-185.

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. *Escolas [en ligne]*. Site de la Fundação Clóvis Salgado. Belo Horizonte. Présentation des écoles de la Fundação. [Consulté en 04 avril 2018]. <http://fcs.mg.gov.br/noticias/cursos-cefart-processo-seletivo/>

GACHET, Laurent; coauteur JACOB, Pascal. *La Saga des Fratellini : des aventures extraordinaires de trois frères qui révolutionnèrent le rire, une saga imaginaire à travers l'Europe, basée sur de faits authentiques de 1912 à 1926*. Paris : Magellan & Cie, 2004.

GAULIER, Philippe. *Cinquième exercice*. In : GAULIER, Philippe. *Le gègèneur: jeux lumière théâtre*. Tradução : Ewen Maclachien. Prefácio : Sacha Baron Cohen. [S.I.]: Éditons Filmiko , 2007. p.20.

GÊNESIS 2:7. In: BÍBLIA ONLINE. *Bíblia Almeida corrigida fiel [en ligne]*. Traduction: João Ferreira Annes d'Almeida. [S.I.] : Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, Publicação em 1994. Edição Corrigida e Revisada Fiel ao Texto Original. [Consulté en 17 nov. 2019].
<https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/2/7>

GONÇALVES, Jean Carlos. Laboratório, espetáculo, desmontagem: experimentos teatro[di]lógicos do Carmen Group em A serpente, de Nelson Rodrigues. *Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso [en ligne]*. São Paulo, vol.14, no.3, jul./set. 2019. [Consulté en 14 nov. 2019].
<http://dx.doi.org/10.1590/2176-457338334>

GOUDARD Philippe. *Clown : à propos d'une désignation*. In : FILLOUX-VIGREUX, Marianne et al.(Dir.). *Spectacles en France : archives et recherche [en ligne]*. Paris : Éditions Publibook, 2013, p. 151-166. [Consulté en 26 oct. 2018].

<https://www.coursehero.com/file/44423343/0-Clown-d%C3%83signation-Goudardpdf/#/quiz>

_____. *Le clown, poète du désordre. Sens-Dessous [en ligne]*. [S.I.] : Édition de l'Association Paroles, n° 11, 2013, p. 129-138. [Consulté en 16 oct. 2019].

<https://www.cairn.info/revue-sens-dessous-2013-1-page-129.htm>

GUY, Jean-Michel (dir.). *Avant-Garde, Cirque !* Paris : Éditions Autrement, 2001.

HALLACK, Salete. *Hotxuá [en ligne]*. 1 photographie, color., 1440cm × 1963cm. Photographie comme partie du projet du film documentaire « Hotxuás » (2009). [Consulté en 30 janv. 2015].

<https://www.guiadasemana.com.br/contentFiles/system/pictures/2012/2/41377/original/foto-salete-hallack-02.jpg>

HERT, Philippe. Apprendre à faire le clown. Le corps instrument. *Techniques & Culture: Revue semestrielle d'anthropologie des techniques [en ligne]*, 62, déc.2014, p. 30-47. [Consulté en 22 sept. 2018].

<http://journals.openedition.org/tc/8285>

HEYOKA. Illustration [en ligne]. Hauteur :800 pixels. Largeur:733 pixels. 300 dpi. Format JPG bitmap. [Consulté en 23 sept. 2019].

<https://www.deviantart.com/wanderinginpixels/art/Heyoka-336571967>

HINDUÍSMO. In: MICHAELIS DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa [en ligne]. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2019. [Consulté en 11 out. 2019].

<https://michaelis.uol.com.br/palavra/Qw2LE/hindu%C3%ADsmo/>

HIPINOTISMO COLOMBIANO. Bruxelles, ago. 2013. 2 photographies, color., 6,5cm x 9,73cm/ 6,38cm x 9,55cm. Archives personnelles de la Cia da Bobagem.

HOTXUÁ. Directeurs : Gringo Cardia e Letícia Sabatella. Production : Pedra Corrida Produções e Letícia Sabatella. Script:Letícia Sabatella, Gringo Cardia, Alessio Slossel e Povo Krahô. Photographie: Sylvestre Campe. Édition : Quito Ribeiro. Musique : Paulo Santos. Son direct : Heron Alencar, Bruno Espírito e Denilson Campos. Participation especial: Ricardo Puceti. Realisation: Ministério da Cultura e Governo Federal Brasil: Caliban Cinema e Conteúdo, 2009. 1 DVD (70 min) Documentaire.

HOUBEN, Jos. ***L'art du rire : interview***. Intervieweur : Philippe Jousserand. Paris: Théâtre du Rond-Point, avril 2011. Interview en bonus du DVD *L'art du rire* (25 min).

HUMEUR. In: *Le Robert Micro: dictionnaire de la langue française*. Rédaction dirigée par Alain Rey. Paris: Édition de Poche, 2006.

HUMOUR. In: *Le Robert Micro: dictionnaire de la langue française*. Rédaction dirigée par Alain Rey. Paris: Édition de Poche, 2006.

HUTTER, Gardi. Site sur Gardi Hutter [en ligne]. [Consulté en 4 déc. 2010]. <http://www.gardihutter.com/>

JACOB, Pascal. *Le cirque : du théâtre équestre aux arts de la piste*. Montréal : Larousse, 2002.

_____ ; RAYNAUD DE LAGE, Christophe. *Les Clowns*. Paris : Magellan & Cie, 2011.

JÁCOMO, Priscila. *Alegria e resistência: quando o riso fortalece a luta*. Campinas, 2015. Projet d'interventions artistiques "Povo Parrir".

JARA, Jesús. *El clown, un navegante de las emociones*. 6. ed.. Sevilla: Proexdra, 2010. (Colección Temas de Educación Artística).

JEANNE D'ARPO. Spectacle de Gardi Hutter et Ferruccio Cainero (1981). Mise en scène: Ferruccio Cainero. Production cinématographique: Al Castello. Interprète: Gardi Hutter. Photographie: Beat Kuert et Sandro Vitali. Montage: Beat Kuert et Roberta Grasselli. Filmé au Mummenschanz Theater, Expo 02, Biel, Suisse, 2002. 1DVD (67 min).

JOÃO 1:1-14. In: BÍBLIA ONLINE. *Bíblia Almeida corrigida fiel [en ligne]*. Traduction: João Ferreira Annes d'Almeida. [S.I.] : Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, Publicação em 1994. Edição Corrigida e Revisada Fiel ao Texto Original. [Consulté en 17 nov. 2019]. <https://www.biblionline.com.br/acf/jo/1/1-14>

JOUER. In: *Le Robert Micro: dictionnaire de la langue française*. Rédaction dirigée par Alain Rey. Paris: Édition de Poche, 2006.

KASPER, Kátia Maria. Experimentar, devir, contagiar: o que pode um corpo? *Pro-posições [en ligne]*. Campinas, v.20, n.3 (60), p 119-213, sep./déc. 2009. [Consulté en 3 mai 2018]. <http://www.scielo.br/pdf/pp/v20n3/v20n3a13.pdf>

KASTRUP, Virgínia; POZZANA, Laura de Barros. Cartografar é acompanhar processos. In: ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo (Orgs). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade [en ligne]*. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 52-75. [Consulté en 15 mai 2015]. <https://www.editorasulina.com.br/img/sumarios/473.pdf>

KEITH JOHNSTONE. Home. Site sur Keith Johstone [en ligne]. [Consulté en 25 oct. 2019]. <https://www.keithjohnstone.com/>

KILLS TWO (SIOUX). [en ligne]. 1880-1910. 1 photographie (carte postale); 14 x 9 cm (5 1/2 x 3 1/2 pol.). Photographie des archives de la Bibliothèque Publique de Denver, Département d'Histoire et Généalogie Occidentale. [Consulté en 14 oct. 2019]. <http://cdm15330.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/p15330coll22/id/32003>

LABORATÓRIO. In: MICHAELIS DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa [en ligne]. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2019. [Consulté en 02 nov. 2019]. <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/laboratorio/>

LA COUTURIÈRE. Spectacle de Gardi Hutter et Michael Vogel (2010). Mise en scène: Michael Vogel. Interprète: Gardi Hutter. Musique: Franui. Som: Dirk Schöder. Vidéo: Andreas Dihm. Scénographie: Urs Moesh. Desenho de Luz: Reinhard Hubert. Techniciens: Raffaella Benini, Andrea Cosentino. Première au Théâtre de Vidy-Lausanne, Suisse, 2010. Spectacle (70 min).

LAME DEER, John Fire, coauteur ERDOES, Richard. *De mémoire indienne: en quête d'une vision*. Traduction : Jean-Jacques Roudière. Bénaix: Éditions Présence Image & Son, 2009.

L'ACADÉMIE FRATELLINI. Accueil [en ligne]. À propos de l'Académie Fratellini. Historique. Apresentação do histórico da Academia Fratellini. [Consulté en 13 nov. 2019]. <https://www.academie-fratellini.com/a-propos-de-lacademie/historique.html>

L'ART DU RIRE. Spectacle de et avec: Jos Houben. Réalisation par la Copat : Patrick Czaplinski. Production: Jos Houben et Compagnie Rima. Coréalisation : Théâtre du Rond-Point. Montage: Dominique Durant. Paris: Théâtre du Rond-Point, présenté au théâtre à partir de mars 2011 et filmé en avril 2011. 1DVD. Durée : 1h06.

LECOQ, Jacques. Le mouvement est toujours premier. La pédagogie par les masques. Entretien. In: FREIXE, Guy. *Les Utopies du Masque: sur les scènes européennes du XXe siècle*. Montpellier: L'Entretemps Éditions, 2010. p. 290-293.

_____. *O corpo poético: Uma pedagogia da criação teatral*. Traduction: Marcelo Gomes. Colaboration de Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010. 239p.

LE GRAND AMOUR. Direction: Pierre Etaix. Production : Paul Claudon. Scénario: Pierre Étaix, Jean-Claude Carrière. France : 20th Century Fox, 1969; Carlotta Films, 2010. 1 DVD (87min), widescreen, color. Comédie.

LETELLIER, Tristan. Stage Clown [message personnel]. Message reçu sur <marisars@hotmail.com> en 02 jan. 2011.

LEVY, Pierre Robert. *Les clowns et la tradition clownesque*. Sorvilier: Éditions de la Gardine, 1991.

LUME TEATRO. *Lume Teatro: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp [en ligne]*. O grupo. Campinas. Site sur le groupe. [Consulté en 18 nov. 2019]. <http://www.lumeteatro.com.br/>

MACUNAÍMA. Direction: Joaquim Pedro de Andrade. Scénario: Joaquim Pedro de Andrade. Adapté de l'oeuvre homonyme de Mário de Andrade (1928). Rio de Janeiro: Difilm; Filmes do Sêrro Ltda, 1969. 1 bobine de film (108 min), son., color., 35mm.

MAKARIUS, Laura Levi. *Le sacré et la violation des interdits [en ligne]*. Québec: Édition électronique réalisée du livre publié en 1974 (Paris: Éditions Payot, 1974, 377 pages), 2003. [Consulté en 28 mars 2019]. http://classiques.uqac.ca/contemporains/makarius_Laura/sacre_violation_interdits/sacre_violation_interdits.html

MAPACULTURAL BH [en ligne]. Agentes. Acorda. Apresentação sur le Groupe Trampulim. [Consulté en 1er nov. 2019]. <http://mapaculturalbh.pbh.gov.br/agente/1437/>

MENDES, Samuel. *Turning Point : os Burrocratas*. Belo Horizonte : FunarteMG, 16 ago. 2015. 1photographie, color., 5,88cm x 8,86cm. Photographie prise lors de la représentation du spectacle "Turning Point: os Burrocratas". Archives personnelles de la Cia da Bobagem.

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR, DE LA RECHERCHE ET DE L'INNOVATION. Site *Ministère de l'Enseignement supérieur, de la recherche et de l'innovation [en ligne]*. [Consulté en 30 août 2019]. http://www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/pid20536/bulletin-officiel.html?cid_bo=58373&cbo=1

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Tradução: Maria Elena O.Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MISHUKOV, Vladimir. *Slava Polnopolunie*. Paris : Éditions Democratic Books, 2010.

MON ONCLE. Direction: Jacques Tati. Production: Louis Dolivet. Dir. de Photographie: Jean Bourgoïn. France: Gaumont, 1958. 1 DVD (112 min), widescreen, color. Comédie.

MORRISON, Sue. Entretien. Intervieweurs: Marisa Ribeiro Soares et Rafael Resende Marques da Silva. ASBL C.T.L La Barricade, juin. 2012. 1 vidéo (39min. 30seg.). Entretien réalisé lors du stage "Clown throug mask", à Bruxelles.

_____. Stage "Clown throug mask" proposé lors de l'IMPETO (Invasion Mondiale de Clowns et tous les autres), organisé par le groupe Trapulim, en août 2007, à Belo Horizonte, Brésil.

_____. Stage "Clown throug mask" réalisé à l'Asbl C.T.L La Barricade, organisé par le groupe Cia da Bobagem, en juin 2012, à Bruxelles, Belgique.

_____. Stage "Clown throug mask" réalisé au Pavilhão Teatro de Anônimo, organisé par Maria Angélica Gomes du groupe Tatro de Anônimo, en octobre 2012, à Rio de Janeiro, Brésil.

_____. Why I Hate the Clowns? In: Encontro Mundial das Artes Cênicas 2004 (ECUM 2004): Os mestres nas tradições e contemporaneidade, 2004, Belo Horizonte, *Conférence au forum de discussion [en ligne]*, Teatro Sesiminas, 20 juil. 2004. 17 vidéos (90 min). [Consulté en 14 sept. 2014].

<https://www.youtube.com/channel/UCLSfSugph4eaT--stYycXvA>

MOULIN JAUNE. *Site du Moulin Jaune [en ligne]*. [Consulté en 03 oct. 2018]. <https://moulinjaune.com/fr/accueil/>

MUNDIM, Melissa. *Palhaçadas em Geral*. dez. 2008. 1 photographie, color., 70,9cm x 54,6cm.

MUNIZ, Mariana. *Improvisação como espetáculo: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

O PALHAÇO. Direction: Selton Mello. Production: Vania Catani. Scénario: Selton Mello et Marcelo Vindicatto. Musique: George Saldanha, Luiz Adelmo et Paulo Gama. [S. I.] : Bananeira filmes, Mondo Carne Filmes e Imagem Filmes, 2015, 1 DVD (90 min).

OZ, Paulo Marcelo. *O Palhaço e seus múltiplos*. Belo Horizonte, 2015. 1 Illustration, color., 8,32cm x 15,94cm. Illustration réalisée pour le projet "O Palhaço e suas transformações", réalisé à travers le prix Funarte Caixa Carequinha de Estímulo ao Circo 2013. Archives personnelles de la Cia da Bobagem.

PAGA, Cedric. Clown: le joueur affranchi à l'assaut du présent. In : CNAC (CENTRE NATIONAL DES ARTS DU CIRQUE) : FORMATIONS 2011-2012 [en ligne]. Description de la formation et de son pédagogue. Châlons-en-Champagne, 2011. [Consulté en 4 juil. 2019].
<https://pt.calameo.com/read/000499853163064200c68>

_____. *Le clown*: Entretien. Intervieweurs: Marisa Ribeiro Soares et Rafael Resende Marques da Silva. Châlons-en-Champagne: Centre National des Arts du Cirque (CNAC), fev. 2012. 1 vidéo (59 min.). Entretien réalisé pendant la formation permanente "Clown : le joueur affranchi à l'assaut du présent".

PALHAÇO. In: MICHAELIS DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa [en ligne]. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2019. [Consulté en 19 août 2019].
<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/palha%C3%A7o/>

PALHAÇOS SEM FRONTEIRAS BRASIL. *Site Palhaços sem fronteiras Brasil [en ligne]*. [Consulté en 16 août 2019].
<http://palhacossemfronteiras.org.br/>

PAUTILLA, Juliana. *Pique-nique*. Milho Verde, jul. 2008. 3 photographies, color., 6,2cm x 8,25cm / 5,82cm x 7,75cm / 7,37cm x 5,4cm. Photographies capturées pendant le 9^o Encontro Cultural de Milho Verde, Minas Gerais, Brésil.

PAVIS, Patrice. *L'Analyse des spectacles*. Paris : Éditions Nathan, 1996.
 _____. *Dicionário de Teatro*. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. 481 p.

PHILIPPE GAULIER. In: LIVRARIA DA TRAVESSA. *O atormentador: minhas ideias sobre teatro [en ligne]*. Synopsis du livre. Rio de Janeiro, 2016. [Consulté en 18 nov. 2019].
<https://www.travessa.com.br/o-atormentador-minhas-ideias-sobre-teatro/artigo/8fb0a034-1b68-4e66-a261-5bfd33c18007>

PIERRE ETAIX ET ANNIE FRATELLINI DANS UN SKETCH. [en ligne]. Directeur: Pierre Tchernia. Émission : *La piste aux étoiles*. Producteur et coproducteur : Office national de radiodiffusion télévision française. Interprètes : Annie Fratellini e Pierre Etaix. 28 janv. 1970. Vidéo (3 min 29 s). [Consulté en 3 mars 2012].
<https://www.ina.fr/video/I11103753/pierre-etaix-et-annie-fratellini-dans-un-sketch-video.html>

PIQUE-NIQUE. Numéro-spectacle de Marisa Riso par la Cia da Bobagem (2008). Conception et création: Marisa Riso. Première pendant le 9^o Encontro Cultural de Milho Verde, à Milho Verde/ MG, en juillet 2008.

PUCETTI, Ricardo. O palhaço e a utilização cômica do corpo. In: UFMG. *39º Festival de inverno da UFMG [en ligne]*. Territórios Híbridos: Linguagens Contemporâneas. O palhaço e a utilização cômica do corpo. Résumé du stage et présentation du pédagogue. Festival de 15 à 28 de juillet. Diamantina. [Consulté en 03 nov. 2019].
<https://www.ufmg.br/festival/2007/oficinas-cenicas.html#palhaco>

_____. O Riso em três tempos. In: FERRACINI, Renato (Org.). *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, Fapesp, 2006. p.133-166.

_____. No caminho do palhaço. *ILINX - Revista do Lume [en ligne]*. UNICAMP - LUME - COCEN, Campinas, v.1, n.7, 2008. p.121-126. [Consulté en 06 sept. 2015]. <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/231/222>

RENCONTRE DU MINEUR. *Site Rencontre du Mineur [en ligne]*. 2013. [Consulté le 30 août. 2019]. <https://rencontre-du-mineur.webnode.fr/>
 RÉMY, Tristan. *Les Clowns*. Préface de Bernard de Fallois. Paris : Bernard Grasset, 1945 pour le texte, 2002 pour la préface.

REVISTA ANJOS DO PICADEIRO 7: ENCONTRO INTERNACIONAL DE PALHAÇOS. Publicação integrante do encontro Anjos do Picadeiro7. Rio de Janeiro: Editora Ieda Magri, 2008.

ROBERTI, Jean-Claude. Un clown d'Église : le fol en Christ ? In : VIGOUROUX-FREY, Nicole (dir.). *Le Clown Rire et/ou dérision ?* Nouvelle édition [en ligne]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 1999 (généré le 10 juin 2016). p. 18-21. [Consulté le 29 juil. 2019]. <http://books.openedition.org/pur/1317>

ROSA, Beatriz Maria Vianna. *Para além da commedia dell'arte : a máscara e sua pedagogia [en ligne]*. 2017. Dissertation (Thèse au Doctorat en Arts de la Scène) - Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2017. [Consulté le 03 juil. 2019].
<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/330479>

RUBISTEIN, Henri. *Psychosomatique du rire: rire pour guérir*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1983.

_____. *État de Santé [en ligne]*: Interview. Intervieweuse: Elisabeth Martichoux. LCP Novembre 2017. [Consulté en 10 août 2019].
https://www.youtube.com/watch?v=_nH4AUvtYa4

SAGRADO. In: MICHAELIS DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa [en ligne]. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2019. [Consulté en 30 juin 2019].

<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sagrado/>

SILVA, Rafael Resende Marques da. *Développement d'une pédagogie du jeu clownesque : un parcours entre Brésil et Europe [en ligne]*. Montpellier : 2018. Université de Montpellier 3 : thèse de doctorat, ARTS spécialité Études théâtrales et spectacle vivant, sous la direction de Goudard, Philippe . [Consulté en 18 nov. 2019].

<http://www.biu-montpellier.fr/florabium/jsp/nnt.jsp?nnt=2018MON 30082>

_____. 2011. *L'art de la formation du clown : les méthodologies de Sue Morisson et Jesús Jara*. Dissertation (Master en Création et Étude des Arts Contemporains), Université Charles de Gaule- Lille3, Lille, 2011.

_____. *Recontre avec Gardi Hutter*. Lausanne, 04 dez. 2010. 2 photographies, color., 6,67cm x 8,9cm / 6,73cm x 9,03cm. Archives personnelles de la Cia da Bobagem.

_____. *Recontre avec Pierre Etaix*. Châlons-en-Champagne - Paris, 22 avril 2012. 1 photographie, color., 6,2cm x 9,96cm. Archives personnelles de la Cia da Bobagem.

_____ ; SOARES, Marisa Ribeiro. *Os turistas*. Montpellier: Cia da Bobagem, mai 2013. 1 photographie, color., 6,94cm x 10,41cm. Autoportrait. Archives personnelles de la Cia da Bobagem.

SIMON, Alfred. *La planète des clowns*. Lyon : La Manufacture, 1988.

SLAVA'S SNOWSHOW. *Site du Slava's snowshow [en ligne]*. [Consulté en 03 oct. 2018]. <https://slavasnowshow.com/en/home/>

SOARES, Carlos. *Site sur la Feira Hippie [en ligne]*. [Consulté en 16 juil. 2018]. <http://feirahippie.com/#>

SOARES, Marisa Ribeiro. *Cachorro de óculos*. Bruxelles, 08 déc. 2010. 1 photographie, color., 7,24cm x 7,19cm.

_____. *Femmes clowns : une analyse comparée de la formation et des répertoires d'Annie Fratellini et Gardi Hutter*. 2012. Dissertation (Master en Arts du Spectacle, finalité spectacle vivant Erasmus Mundus) - Faculté de Philosophie et Lettres, Université Libre de Bruxelles et Université Paris 8 Vicennes-Saint-Denis, Paris, 2012.

TERRITOIRES DE CIRQUE. *Membres [en ligne]*. Résidence Agora. Cedric Paga. Clownférance. Présentation de l'artiste. [Consulté en 13 nov. 2019]. <https://territoiresdecirque.com/membres/actualites-des-membres/cedric-paga>

THÉÂTRE DU ROND POINT. *Les auteurs [en ligne]*. Jos Houben. Biographie. Site du Théâtre du Rond Point. [Consulté en 12 nov. 2019]. <https://www.theatredurondpoint.fr/artiste/jos-houben/>

THE SECOND CITY [en ligne]. Site sur le groupe The Second City. [Consulté en 25 oct. 2019]. <https://www.secondcity.com/>

THE THEATRE RESOURCE CENTRE [en ligne]. Home. Apresentação do Theatre Resource Centre. <https://canadianclowning.com/>

TORTELL POLTRONA. *Site Tortell Poltrona [en ligne]*. [Consulté en 16 août 2019]. <https://tortellpoltrona.com/>

TRAMPULIM. *Site du Groupe Trampulim [en ligne]*. [Consulté en 16 juill. 2018]. http://www.trampulim.com.br/dna_impeto.php

TURN. In: LINGUEE: Dicionário inglês-português [en ligne]. [Consulté en 29 oct. 2019]. <https://www.linguee.com.br/ingles-portugues/traducao/turn.html>

TURNING POINT: OS BURROCRATAS. Spectacle de la Cia da Bobagem: Marisa Riso et Rafael Marques (2015). Conception et création: Marisa Riso et Rafael Marques avec collaboration de Marie Frignani. Première en mai 2015, à Montpellier, France.

UNE SEMAINE DE CIRQUE : FEMMES DE CIRQUE, 2ème édition, Montpellier. *Colloque international / Spectacles / Films [en ligne]*. Université Paul Valéry Montpellier, du 15 au 21 fev. 2014. [Consulté en 24 oct. 2018]. http://www.cnac.tv/media/documents/2014_Rech_SemDeCirque_Montpellier.pdf

UNICAMP. *Site du Seminaire de Recherches Mário Santana du Programme de Pós-graduação en Arts de la Scène [en ligne]*. [Consulté en 20 août 2018]. <http://seminarioppgadc.wixsite.com/seminarioppgadc>

VELASQUEZ, Ana-Milena Angel. *Le jeu du clown dans la Colombie contemporaine: la renaissance du clown, un acteur social et politique. Le rire du spectateur une forme de résistance et de liberté [en ligne]*. 2013. Dissertation (Thèse de Doctorat en Théâtre et Arts du Spectacle) - Université Nouvelle Sorbonne - Paris3, Paris, 2013. [Consulté en 21 janv. 2019]. <https://www.theses.fr/2013PA030005.pdf>

WEISSMANN, Lisette. Multiculturalidade, transculturalidade, interculturalidade. *Revista Construção Psicopedagógica [en ligne]*, São Paulo, vol.26, n.27, p. 21-36, 2018. [Consulté en 15 nov. 2019].
<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cp/v26n27/04.pdf>

YOYO. Direction: Pierre Etaix. Production : Paul Claudon. Montage : Henri Lanoë. Photographie: Jean Boffety. Scénario: Pierre Étaix, Jean-Claude Carrière. Musique : Jean Paillaud. Costumes : Jacqueline Guyot. Maquillage: Boris de Banov. France : C.A.P.A.C., 1965. 1 DVD (92min), widescreen, p & b. Comédie.

ZIEMER, Roberto. Mitologia pessoal e padrões de comunicação. *Revista Distúrbios da Comunicação [en ligne]*. São Paulo, v.5, n.2, p.177-189, avril 1993. [Consulté en 18 oct. 2019].
<https://revistas.pucsp.br/dic/article/view/11046/24049>