

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA de SÃO PAULO
PUC-SP**

**COORDENADORIA GERAL de ESPECIALIZAÇÃO,
APERFEIÇOAMENTO e EXTENSÃO – COGEAE**

CURSO de ESPECIALIZAÇÃO em TÉCNICA KLAUSS VIANNA

Marcela Sampaio Rodrigues

Clowns e Klauss

O corpo desadaptado ou/e o corpo consciente

São Paulo - SP

2017

Marcela Sampaio Rodrigues

Clowns e Klauss

O corpo desadaptado ou/e o corpo consciente

Monografia apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – SP, como exigência parcial para a obtenção do título de Especialista em Técnica Klauss Vianna, sob orientação da Prof^a Ms. Rosana Nogueira Pinto.

São Paulo,

2017

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Ms. Rosana Nogueira Pinto

Prof^a.

Prof^a.

AGRADECIMENTO

Agradeço à paciência, à compreensão, à valorização, o acreditar mais que eu mesma de Marina Rodrigues e Rafael Fuzaro.

Agradeço a cada pulsar em meu peito, por estar em minha história Lídia Zózima.

Agradeço à Pin Nogueira pelo olhar cúmplice, pela preocupação, por não me deixar parar.

Agradeço à Cia. Asfalto de Poesia por “palhassearmos” por aí.

Agradeço às minhas companheiras de Técnica Klauss Vianna, Natasha Curuci e Verônica Mello, por entrarmos juntas em todas nossas ideias “estapafúrdias”.

Agradeço à Turma 7 em Técnica Klauss Vianna da PUC/SP e a cada professor(a) pelos ensinamentos e compartilhamentos.

Agradeço ao olhar divertido da lente de Alan Stebulaitis e pelo suporte de Bruno Mota.

Dedicatória

Você fez e faz tanta falta.

É a minha grande inspiração, minha referência.

A professora eterna, a atriz que me desafiou a sair do cômodo todos os dias.

A palhaça que ultrapassou qualquer desafio.

Mulher, mãe, filha, amiga, anciã, bruxa, heroína, pesquisadora, investidora...

O ponto de partida da minha história.

Dedico a você todos os meus segundos.

Um dia me disse que tinha o sonho de ser uma mestra...

Você é!

Para meu amor eterno Lídia Zózima Sampaio.

Meu tempo tornou-se escasso para debater rótulos...
Quero a essência...
Minha alma tem pressa...
Sem muitas jabuticabas na bacia
Quero viver ao lado de gente humana, muito humana...
Que sabe rir de seus tropeços...
Não se considera eleita antes da hora...
Não foge de sua mortalidade...
Caminhar perto de coisas e pessoas de verdade...
O essencial faz a vida valer a pena...
E para mim
Basta o essencial!

(Poema de Rubem Alves)

RESUMO

Clowns e Klauss

O corpo desadaptado ou/e o corpo consciente

Este estudo trata de um olhar mais atento à formação do palhaço a partir dos princípios da Técnica Klauss Vianna (TKV), que atua no autoconhecimento corporal. A proposta é refletir sobre o encontro da singularidade no trabalho realizado com a permanência da tradição. Para a fundamentação teórica serão parceiros de estudo os autores que trazem um pouco da história do surgimento dessa figura do palhaço, como é o caso de Bolognesi (2003) e Castro (2005). Os autores que mediarão quais os saberes necessários para a formação do palhaço e o que da tradição é preciso manter, serão Fo (2011) e Lecoq (2010). Em seguida serão traçados pontos entre esses autores e a Técnica Klauss Vianna no intuito de criar uma possibilidade de se pensar a resignificação de um aprendizado por meio da parceria com a TKV, pelos autores Vianna (2005), Neves (2010) e Miller (2007). As considerações finais trazem pontos importantes para a reflexão das instruções no momento do compartilhamento de saberes entre “mestres” e “aprendizes”, e um grande potencial na junção da Técnica Klauss Vianna ao processo criativo do palhaço(a).

Palavras-chave: Palhaço(a). Corpo. Klauss Vianna.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 ERA UMA VEZ... (Breve histórico)	12
1.1 PALHAÇO	18
2 QUE CORPO É ESSE, DE PALHAÇO (A)?	26
3 DE CLOWNS PARA KLAUSS.....	32
3.1 DE KLAUSS PARA CLOWNS - A Técnica Klaus Vianna como estímulo à singularidade na criação do palhaço(a)	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	39
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	44

INTRODUÇÃO

Esta monografia é um estudo onde busco estratégias de criação que possam contribuir para que a aprendizagem da tradição circense não impeça o artista, palhaço(a), de atuar a partir de sua singularidade. Sem pretensões de encontrar o que seria certo ou errado, ou a criação de uma fórmula, já que tenho em minha cabeceira a teoria do Corpomídia¹, que me lembra todos os dias que o corpo é mídia de si mesmo e está constantemente em mudanças, pois atua em coparticipação com o ambiente na construção do mundo.

Preciso dizer também que eu não faço parte de uma família circense, nascida no picadeiro nem tampouco meu estudo iniciou-se nele. Decepção? Desculpem, é um estudo nascido de uma paixão, de algo que modifica meu olhar sobre a palavra artista, talvez seja filosófico demais, mas não é bem disso que o meu estudo trata. O meu contato com a lona iniciou-se tarde, após alguns anos vividos. Não tarde no sentido proposto pelo poema das jabuticabas de Rubem Alves (1933-2014): como se “infelizmente” eu tivesse pouco tempo daqui para frente.

Quero rapidamente dizer como cheguei até aqui. É claro que tenho muita vontade de contar toda a minha história, desde o dia do meu nascimento, pois a considero lindíssima e muito importante, já que é o que nos constitui, não é mesmo? Deixemos minha história completa para depois, talvez para um café da tarde. Bom, quando comecei a ter contato com a máscara do palhaço percebi que havia muita coisa a ser discutida. Coisas essas que me traziam insegurança, conflitos para além do poético da área teatral “enquanto houver o friozinho na barriga, ainda estamos vivos no palco” ou algo desse tipo.

Falo aqui sobre a compreensão usual de que o(a) palhaço(a) precisa ser assim ou “assado”. Aprendemos com diversos mestres que o(a) palhaço(a) seria um artista completo, munido de destreza física em acrobacias, um músico excepcional, conhecedor da pantomima, entre outras habilidades. Diante desses saberes, me questionava se eu seria ou não uma palhaça, já que não tenho todas essas habilidades artísticas que aparentemente são requisitos da profissão de palhaço(a). Passado o primeiro momento de frustração que todo artista enfrenta em diversas fases de sua vida, começo a me perguntar se não seria uma compreensão

¹ Para um estudo detalhado sobre a teoria Corpomídia indico a leitura de Greiner (2005).

errônea essa que tive em relação ao aprendizado da profissão de palhaça(o), ou será que isso estaria na instrução do “mestre”? Diante desses conflitos inicio meu estudo.

No primeiro capítulo farei um breve histórico, passarei por rituais, culturas e a invenção do circo para então encontrarmos o surgimento dessa figura cômica, o palhaço. Aproveito também para chamar a atenção para o seguinte ponto: sou palhaça e ao abordar questões referentes à palhaçaria não tenho como passar indiferente a uma discussão complexa sobre gênero. Há uma preocupação nessa opção, o que me leva, em determinados momentos, a utilizar a escrita “*palhaços(as)*”, a fim de incluir as mulheres dentro dessa história.

Este estudo não tem como objetivo retratar nem aprofundar essa complexa questão de gêneros a qual me refiro, mas chamo a atenção para uma reflexão de que é preciso conhecer um pouco mais sobre esse assunto para vermos que existem algumas distinções. Isso não tem a ver apenas com o aspecto biológico, e sim com uma diversidade de aspectos e manifestações dentro da questão do feminino na palhaçaria, que trazem mudanças sociais significativas. Para melhor esclarecer essa polêmica, vou trazer a autora Sarah Monteath dos Santos (2004)², que em sua tese sobre a mulher palhaça muito contribuiu para essa reflexão no Brasil. Torno visível assim a presença da atuação das mulheres como palhaças. O que representa mais uma conquista de novos papéis na sociedade.

No segundo capítulo, falo sobre o corpo desse(a) palhaço(a), que após tantas influências da história sofreu várias configurações em sua imagem social. A proposta é de respeitar uma configuração de tempo e espaço a partir do pensamento do autor Mário Bolognesi³, que entende que o tempo é outro e o espaço diverso. Portanto, nesse capítulo fico com as diversas informações que nos chegam diante dessas modificações de tempo e de espaço em que o corpo do palhaço foi se constituindo.

O terceiro capítulo aborda os princípios da Técnica Klauss Vianna(TKV), suas contribuições e entrelaçamentos para a construção singular da figura cômica do(a) palhaço(a).

² Mais informações sobre a questão de gênero no universo da palhaçaria veja dissertação de mestrado de Santos, *Mulheres Palhaças: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil*.

³ Mário Fernando Bolognesi tem seu mestrado e doutorado pela Escola de Comunicação e Artes da USP. Autor do livro *Palhaços* – utilizado como fonte para esse estudo - ele visitou durante três anos diferentes lugares para a coleta de sua pesquisa, o que originou um mapeamento do repertório do palhaço descrito em sua obra.

Nas considerações finais farei uma reflexão sobre as questões históricas, as convenções da tradição circense e as possíveis intervenções da Técnica Klauss Vianna na autonomia do(a) artista ao criar o(a) seu(sua) palhaço(a).

Vamos em frente que atrás vem gente!



1 ERA UMA VEZ... (Breve histórico)

“Respeitável público! Senhoras e senhores...” Para iniciarmos a explanação deste estudo percebo que é preciso realizar algumas escolhas pertinentes a fim de facilitar a leitura, uma delas é sobre os termos *clown* e palhaço. Existe uma grande discussão acerca das “possíveis” diferenciações entre os nomes *clown* e palhaço. Na busca por entender melhor essas diferenças me deparei com autores que chamam a nossa atenção para uma grande quantidade de nomes dados a essa figura, relacionando o tempo e a variedade de lugares para o seu surgimento. Faço minha escolha a princípio pelas palavras de Castro⁴:

O que nos interessa neste estudo é o arquétipo. Esse ser que parece vindo de um outro planeta tão semelhante ao nosso, essa figura que não é ninguém que conhecemos e que no entanto reconhecemos ao primeiro olhar, não surgiu em um momento definido, foi sendo construída ao longo dos séculos e assumindo papéis e formatos diferenciados, tendo como única função provocar, pelo espanto, o riso. Em português temos um nome comum para todas as possíveis formas assumidas por essa figura: PALHAÇO. (CASTRO, 2005, p.11).

Palhaço(a): essa é a palavra que será a minha escolha, porque afinal de contas veremos que todos os outros nomes dados convergem para uma única figura. Passarei por essas diversas nomeações já que se trata de um breve estudo da história do surgimento dessa figura, o(a) palhaço(a), a qual se refere meu estudo. Mas acredito que seria uma tentativa tola determinar o certo ou errado, uma vez que nos deparamos também com traduções dessas nomeações e sabemos bem o quanto podemos nos equivocar em relação ao que lemos. Não seria esse o estudo sobre como devemos chamá-lo, então tenhamos nesse histórico a possibilidade de enxergar as diversas influências desse corpo de palhaço.

Em francês, o bobo da corte é fou (louco), mas muitas vezes o termo usado é jester, que seria melhor traduzido para o português como jogral. Em português temos o termo bobo designando o bobo do rei, mas este também era chamado de bufão, louco ou gracioso. Só que muitas vezes bufão era termo usado para louco da aldeia e, louco, apenas um padre que gostava de pandega nas festas da Quaresma, ou um galiardo que andava pelas tavernas cantando e contando histórias cômicas carregadas de sensualidade e erotismo. Jogral e menestrel viraram na nossa língua atual figuras líricas que recitam versos para as amadas e tanger um alaúde, mas, como vimos, podiam ser também os nomes dados a saltimbancos, graciosos e rústicos de feiras. (CASTRO, 2005, p.31).

⁴ Alice Viveiros de Castro é atriz, diretora de teatro e especialista em circo. Autora do livro: *O elogio da bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*.

Como nos aponta Castro, as várias nomenclaturas giravam em torno de um ser que se colocava desconectado do “normal” e isso explicava a função dele no contexto social. Por que utilizar a palavra *clown* no título desta monografia? Talvez fosse uma expectativa inocente de uma palhaça para a criação de uma aproximação entre áreas, estudos, uma rima... Uma semelhança, com importâncias próprias e com muitas potencialidades em sua aproximação.

Caminhemos. Mais à frente iremos novamente nos encontrar com essa questão que ainda causa estranhamentos. É necessário termos algumas informações sobre a história para que possamos compreender de que corpo estamos falando. Segundo Bolognesi (2003), é apenas a partir de 1980 que o circo começa a chamar a atenção de pesquisadores no Brasil e nessas pesquisas o(a) palhaço(a) aparece de forma limitada: era possível sabê-lo apenas por uma convivência com um artista circense dotado desse conteúdo.

Iniciaremos nossa visita pela história do circo, para encontrarmos com a figura do(a) palhaço(a) e assim melhor entendê-lo, ou confundi-lo.

O inglês Philip Astley (1742-1814) foi considerado um dos fundadores do circo moderno na Inglaterra. Seu pai, Edward Astley, tinha uma paixão por cavalos, herdada pelo filho, que aos 17 anos saiu de casa e se matriculou em um regimento da cavalaria, passando por inúmeras batalhas.

Na segunda metade do século XVIII, as exposições de equitação com truques eram muito populares. Philip Astley conseguiu um pedaço de terra em 1768, ao sul de Londres, onde abriu uma escola. Pela manhã ensinava equitação e durante a tarde, na temporada de verão, se apresentava. Astley havia feito uma arena circular para o público, pois era mais fácil assistir um truque em uma arena circular equestre bem definida do que ver o cavalo correndo por um campo vasto. Segundo cavaleiros, devido à força centrífuga gerada ao galopar em círculos torna-se mais fácil ficar na parte de trás das montarias, portanto, aparece aqui a possibilidade de que Philip não teria inventado o anel de circo como é possível encontrar em outros estudos.

Em 1769, Astley consegue a cessão de um terreno vizinho, chamado de Astley Riding House. Tinha uma estrutura de madeira definida, o público ficava protegido das mudanças climáticas de Londres, sua arena era chamada de “círculo” ou “circo”. Ao som de tambores militares, ele e alguns alunos ofereciam apresentações equestres, com muito sucesso. Esse formato traz de volta à lembrança a arena dos gregos e a roda das praças públicas. Apesar

disso, deixemos claro que o circo europeu como ficou conhecido a partir do século XVIII não tem ligação com os jogos romanos, pois não estabelece vínculos religiosos, de política estatal e de natureza competitiva, que permeavam as exposições públicas em Roma.

No circo moderno há – pode-se dizer – uma retomada das proezas esportivas e a transformação delas em espetáculo. As aptidões circenses ganham um caráter espetacular porque nelas estão contidos os seguintes elementos: (a) habilidade propriamente dita, quando o artista domina a acrobacia, o trapézio, o equilíbrio, os truques de magia e prestidigitação, o controle sobre feras etc.; (b) a coreografia, que confere as habilidades individuais ou coletivas um sentido na evolução temporal e espacial; (c) a música, que contribui para a eficácia rítmica dos elementos anteriores; (d) a indumentária, que completa visualmente o propósito maior do número; (e) a narração do mestre de pista, que se converteu em ingrediente especial da apresentação, o seu desenvolvimento, o clímax e o conseqüente desfecho. Por esses termos, a habilidade inicialmente apreendida, que poderia aproximar-se daquela esportiva, presente nos jogos romanos, é complementada com a adequação de todos esses elementos, em busca do melhor desempenho performático. A conjugação da habilidade com a coreografia, a música, a indumentária e a narração é fator primordial para a eficácia cênica. (BOLOGNESI, 2003, p.30-31).

Apesar de a morte ser uma possibilidade no espetáculo circense, já que o artista acrobata se coloca em risco diante de um limite a ser superado, não há aqui vencedores e perdedores diante do sacrifício como em uma arena romana.

O espetáculo circense não se destinava ao público das praças e sim aos aristocratas e à burguesia. Tinha como principal símbolo social o cavalo, que na época representava algo caro. Por volta de 1830 essa tendência aumentou muito com a criação da Alta Escola, uma escola que trouxe os princípios da educação aristocrática para o público burguês. Os principais objetivos em sua aprendizagem eram o rigor, a etiqueta e a perfeita harmonia entre cavalo e cavaleiro.

Antonio Franconi (1737-1836), considerado o primeiro grande empresário e diretor de circo, sugeriu em 1807, na França, no período napoleônico, o termo “circo” para nomear o tipo de espetáculo que havia se formado com a junção de adestramento de cavalos, de pássaros, números de acrobacias, equilíbrio... Criou, então, o Circo Olímpico, usando o termo “circo” pela primeira vez em território francês.

Por conta das guerras napoleônicas muitos cavalos tornaram-se inúteis, assim os animais acabaram ficando disponíveis para artistas ambulantes, impulsionando a formação de trupes equestres dirigidas por saltimbancos. Nesse ponto começa uma aproximação da arte popular das feiras, que ocasionou o surgimento do espetáculo circense.

No século XVIII, com a chamada revolução comercial que tomou conta da Europa, as tradicionais feiras europeias sofreram muito, já que aos poucos as cidades saíam das oficinas artesanais para o processo padronizado. Isso trouxe mudanças nas práticas culturais populares, assim as feiras perderam sua importância o que desempregou um grande número de saltimbancos, acrobatas e diversos outros artistas. O circo tomou lugar de destaque e seus diretores puderam, a partir desse momento, contar com todos esses artistas ambulantes.

Astley e Franconi tiveram sua atuação diante desse momento econômico, junto com equilibristas, malabaristas, mágicos e outros. Esses artistas começam a fazer parte do espetáculo circense, entre eles, o *clown* criado por Grimaldi⁵.

O espetáculo que acontecia nessa época na Europa era a combinação de teatro com truques de equitação, além de pantomimas, melodramas e hipodramas (enredos que mostravam as perícias dos cavaleiros e de seus cavalos). O palhaço que aqui surge vem como uma quebra da tensão diante de números que valorizavam o perigo. Um riso descompromissado e relaxado após a aflição de um possível fracasso mortal.

O circo, desde seu início até os dias atuais, o corpo desafia seus limites. O artista tem consciência de que pode fracassar. O desempenho artístico do acrobata e sua possível queda não são ilusórios e não pertencem ao reino da ficção. O público, por seu lado, presencia a elaboração do suspense e do temor, que serão logo superados. Em seguida, o espetáculo é acometido pela descontração da performance dos palhaços. No espetáculo circense o corpo do artista mostra toda a sua potencialidade. Ele desnuda para revelar, no espetáculo, a sua grandeza. Riso e fracasso, descontração e possibilidade de queda são os componentes extremos que embasam o espetáculo do circo. A possibilidade do fracasso é evidente, para ser superada, em seguida, com o riso descontraído dos palhaços. Em um polo, o corpo sublime dos ginastas; no outro, o grotesco dos clowns. (BOLOGNESI, 2003, p.45).

No século XIX, o circo caminhou para a valorização do eu: a anatomia humana que vai do sublime ao grotesco no espetáculo. Aqui também a mulher ganha um papel de destaque no circo: diante dos movimentos do cavalo surge a imagem da criatura frágil testada pela força instintiva do animal.

Aos poucos o comércio e o dinheiro no circo visam à expansão da empresa de entretenimento e do trabalho para a sobrevivência dos artistas.

⁵ Joe Grimaldi (1778-1837) nasceu e morreu em Londres, descendente de uma longa dinastia de saltimbancos. Falaremos mais sobre ele no estudo a seguir.

No Brasil, apesar da configuração circense ter sido diferente, existem algumas proximidades com o mundo europeu. Segundo Castro, as artes circenses chegaram ao Brasil com as caravelas. “Pois! Pois!” Dizia-se que os portugueses apreciavam muito os espetáculos de comédia, principalmente aqueles onde havia a mistura da dança, da pantomima e do canto. Durante as grandes navegações, para divertir seus tripulantes em viagens longas, aconteciam os espetáculos. A Igreja não ficava contente com isso, pois tinha muito medo da imoralidade dos improvisos cômicos. Porém, como não podia impedir acabou se rendendo e adotando as montagens para autos sacros.

Os números cômicos, por sua vez, ao explorar os estereótipos e situações extremas, evidenciam os limites psicológicos e sociais do existir. Eles trabalham, no plano simbólico, com tipos que não deixam de ser máscaras sociais biologicamente determinadas (os palhaços são desajeitados, lerdos, fisicamente deformados, estúpidos, etc.). Esses limites se revelam com o riso espontâneo que escancara as estreitas fronteiras do social. Quando os palhaços entram no picadeiro, o olhar espetaculoso se desloca objetivamente para a realidade diária da plateia. (BOLOGNESI, 2003, p.14).

Ainda sob a luz de Castro, há registros que artistas saltimbancos comprovadamente estiveram no Brasil no início do século XVIII. Havia certos “ciganos”, assim chamados por Dom Frei Antônio de Guadalupe em carta para o Santo Ofício, que realizavam comédias e óperas imorais.

Por aqui, em terras brasileiras, durante o século XIX, recebemos muitos circos estrangeiros. Em suas passagens, famílias inteiras de artistas acabaram ficando e foram criando vínculos. É desse processo que surge o que muito ouvimos falar em relação ao circo, o circo família, a tradição. Essa tradição era a organização de todos os membros da família em torno do circo, onde as crianças eram iniciadas desde cedo nas artes circenses e toda a sua formação se dava debaixo da lona, recebendo saberes necessários para a sobrevivência da família e do espetáculo.

No circo brasileiro as habilidades artísticas e corporais predominavam. O deslocamento das companhias circenses era uma necessidade de sobrevivência e sua permanência nos lugares dependia de diversos fatores: desde as relações com a vizinhança até as condições climáticas. Esse nomadismo incomodou. Vivia-se um momento histórico onde o enraizamento da população à sua cidade e ao Estado tinha como objetivo o fortalecimento de uma identidade. A presença desses artistas no lugar modificava toda uma rotina, causavam encanto e medo. Quem nunca falou com alguém de mais idade que lhe segredou o sonho de

juventude de fugir com o circo? Esses artistas, em sua vida de viagens, carregavam a quebra de padrões, o desapego, o que era cobiçado por muitos nessa época.

A partir das últimas três décadas do século XX, o circo brasileiro vem transformando seu processo de organização e adotou-se uma divisão de trabalho, a prática de uma empresa capitalista, ficando ao artista apenas a apresentação de seu número e o cuidado com seus aparelhos artísticos.

É recente o surgimento de escolas circenses em solos brasileiros. Muitos de seus alunos partem para a área teatral, talvez porque mesmo que o circo tenha cedido ao modelo empresarial, as relações contratuais são muito precárias. Ainda que sejam muitas as dificuldades de se manter um circo, ele tem se renovado, apesar da complexidade que é “renovar” a tradição. Muitos circos pequenos permanecem e continuam se mantendo em estrutura familiar, percorrendo algumas cidades pequenas e com ótimos(as) palhaços(as). Dizem por aí que circos grandes precisam de números de tirar o fôlego e os pequenos precisam de grandes gargalhadas para o espetáculo acontecer.

Palhaço de picadeiro para ser bom tem que ser muito bom. O público de circo, como todo público popular e misto, é exigente e deixa muito claro seu contentamento e sua insatisfação. Vaia e aplaude com vigor e decisão. (CASTRO, 2005, p.218).

O circo tem a mistura dos artistas ambulantes, atores teatrais, acrobatas e truques equestres. O *clown* entra para o picadeiro como uma caricatura de cavaleiro desajeitado para a quebra da monotonia do espetáculo equestre (lembram-se dele?) contrapondo a perfeição dos ginastas. Surgem os(as) palhaços(as) acrobatas, músicos(as), equilibristas, entre outros.

No Brasil diversos nomes de artistas, palhaços(as), fizeram a história circense⁶ e trouxeram sua contribuição para a formação dos(as) palhaços(as) de hoje. Apenas para citar: Arrelia, Piolin, Polydoro, Carequinha, O Souza (Angela de Castro), entre tantos outros. Não vamos negar nem desvalorizar os(as) grandes palhaços(as) que surgiram durante séculos, mas lembro que quero apenas, para este estudo, verificar as influências que fizeram parte da construção de requisitos para a arte da palhaçaria e o que compôs esse corpo de palhaço(a). O que vimos até agora é um corpo constituído em sua formação profissional por uma história de artista saltimbanco que tem em seus saberes a música, a acrobacia, o equilíbrio, a

⁶ Para ver a história completa sobre os palhaços e o circo, sugiro a leitura da obra de Bolognesi (2003). Para conhecer um pouco sobre os circos e palhaços(as) brasileiros ver Bolognesi (2009).

pantomima, o improvisado, a graça no fracasso... Mas esse fracasso é ainda realizado com grande agilidade e destreza física, porque para realizar uma bela queda e mesmo assim arrancar risos há de se entender que existe um aprendizado.

1.1 PALHAÇO

Eu que quis sempre saber de onde vem o palhaço
 Se vem de uma nave ou outro planeta no espaço
 Será que ele mora num livro ou dentro do porão
 Será que ele vive apenas na imaginação?

Rodrigo Régis

O(a) palhaço(a), ou a figura do cômico, surgiu muito antes do circo moderno, portanto não é um personagem exclusivo do circo. Agora tudo se confundiu?

Calma! Sem confusões. Mesmo antes do surgimento do circo é possível encontrarmos diversos aparecimentos dessa figura cômica, o(a) palhaço(a), que também fazem parte do entendimento de tudo o que ele carrega como tradição, histórias, fontes, influências...

Esse nosso personagem imaginário sobreviveu a todas as catástrofes naturais, inclusive as construídas pelos homens. Esteve presente nas batalhas, nas festas e nos rituais mais sagrados, sempre cumprindo o mesmo papel: provocar o riso. (CASTRO, 2005, p.12).

Encontramos a figura do cômico em diversos rituais e até em momentos dramáticos. Esse era alguém que imitava seres deformados, mascarados que dançavam. Representava os “disformes físicos e morais” para que, pelo medo e pela estranheza, nascesse o riso e, assim, como se acreditava, afastava-se e protegia-se do mal e do medo.

Como já foi dito, os faraós, os indianos, os gregos... Muitos tinham essa figura do cômico os acompanhando. O *heyoka*, para os índios norte-americanos, era uma figura que tinha como objetivo lembrar a tribo sobre os absurdos do comportamento humano e a necessidade de não se levar tão a sério as regras dadas. Ele agia ao contrário do que se estabelecia, em roda de rituais girava em outro sentido, o cavalo era montado de costas, em uma batalha corria para o lado oposto.

Já entre os monges budistas a figura de um *velho sábio bufão* tinha a incapacidade de manter o silêncio, atrapalhando assim as cerimônias. Da ópera chinesa vem o *macaco*, que

com sua bagunça era responsável por corrigir a história, desmascarando assim o mal e valorizando as boas intenções. Os nobres romanos, para preservar sua relevância, mantinham nas suas casas sempre uma trupe de *anões*, pois se dizia que tê-los trazia sorte. Na sociedade romana, e talvez não só nela, valorizava-se a força e a beleza, todos deviam servir ao seu Estado. Os anões, feios, e suas deficiências físicas geravam piadas e desse humor nascia uma possibilidade de sobrevivência e até de crescimento social. O povo recebia com espanto a inteligência que vinha daqueles “seres”, o que os transformava em sábios, dadas as façanhas de seus comentários.

Num corpo de bufão, aquele que zomba pode tomar a palavra e dizer coisas inacreditáveis, até caçar do “incaçoável”: guerra, da fome do mundo, de Deus. (LECOQ, 2010, p.181).

Segundo Jacques Lecoq⁷ (1921-1999), o bufão é aquele que zomba de tudo, que cria paródias, tem o corpo como máscara, assumindo o que não segue o padrão de beleza de uma sociedade. Os bufões se divertem imitando a vida dos homens, assim denunciando o contraditório na organização humana.

O cômico foi saindo dos rituais para espetáculos e números cômicos, convidado para alegrar momentos especiais. Ser cômico transformou-se em profissão, muitos nobres consideravam-se mais ricos por terem um palhaço, um cômico exclusivo.

Os *bobos* que atingem o auge na Idade Média em cortes tinham o direito de dizer verdades, por meio de suas brincadeiras, aos seus senhores. Nesse período a rotina de toda uma sociedade era regida por uma única religião, daí aparecem tradições que a Santa Igreja tentou banir, mas... Não conseguiu... Surgem “As saturnais” onde os escravos se vestiam de patrões e sentavam-se juntos desses, para comemorarem a harmonia. Aos poucos essa tradição se transformou em ousadas festas: nelas membros do clero invertem a hierarquia, instalam a farra nas igrejas, dançam, satirizam, envolvendo toda a sociedade e instalando um mundo onde os poderes se invertem. O nome dessa festa foi se modificando, dado o lugar, a cultura em que ocorria.

Como vimos, o palhaço está em todas as culturas, de todas as formas e desde o início dos tempos, deixando vestígios nas mais diversas etapas da humanidade e sempre de maneiras

⁷ Jacques Lecoq (1921-1999) foi mímico, ator, professor de arte dramática e de educação física. Fundou em 1956 a Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, em Paris, onde sistematizou suas pesquisas e criou métodos de compreensão da arte teatral e da formação de profissionais.

inusitadas. Ora como um bobo da corte, falando verdades ao rei como ninguém ousaria falar; ora como um pajé, respeitado por toda a tribo como o ser humano pelo qual os deuses se comunicam. Existem, inclusive, muitas lendas sobre o surgimento dessa figura, o palhaço ou *clown*, como a conhecemos. Uma delas é que havia um indivíduo de personalidade sociável e extrovertido, que quando exagerava na bebida ficava com as bochechas e nariz vermelhos. Seu equilíbrio desaparecia, o que o tornava o centro das atenções dadas as suas quedas marcantes. Todas as vezes que seus amigos queriam imitá-lo pintavam seus narizes e bochechas de vermelho. Seria impossível afirmar a veracidade dessas lendas, histórias, causos... Todos têm a possibilidade imaginável do real.

O autor Mário Bolognesi (2003), em seu livro *Palhaços*, nos mostra o conceito histórico da palavra *clown* e o que ele carrega para a formação do que seria nosso palhaço brasileiro de hoje.

Clown é uma palavra inglesa, cuja origem remonta ao século XVI, derivada de *cloyne*, *cloine*, *clowne*. Sua matriz etimológica reporta a *colonus* e *clod*, cujo sentido aproximado seria homem rústico, do campo. *Clod*, ou *clown*, tinha também o sentido de *lout*, homem desajeitado, grosseiro, e de *boor*, camponês, rústico. Na pantomima inglesa o termo *clown* designava o cômico principal e tinha funções de um serviçal. No universo circense o *clown* é o artista cômico que participa de cenas curtas e explora uma característica de excêntrica tolice em suas ações. (BOLOGNESI, 2003, p.61).

Para Alice Viveiros de Castro (2005), a função social do palhaço é fazer rir, não há a meta de abordar grandes questões filosóficas, mas provocar riso por meio de bobagens. O que faria a sociedade viver com mais leveza e felicidade diante de tantas obrigações do dia a dia.

Voltemos à história. Um grande nome e influência para o surgimento do palhaço foi o inglês considerado “Rei das Pantomimas”, Joe Grimaldi (1778-1837). Filho de mímico, neto de acrobata, teve sua estreia aos três anos de idade. Grimaldi⁸ foi um grande palhaço, mas nunca atuou em um picadeiro de circo, era um palhaço de palco.

(...)suas graças, truques, apetrechos e maquiagem marcaram de tal forma a arte da palhaçada que, por quase um século, sua imagem passou a ser a imagem do clássico palhaço. O rosto pintado de branco, grandes manchas vermelhas marcando as bochechas, a boca vermelha dando a sensação de um sorriso rasgado à força e uma inusitada peruca com os cabelos espetados produziam uma figura estranha, estapafúrdia, com um toque de crueldade. (CASTRO, 2005, p 63).

⁸ Joe Grimaldi (1778-1837) teve sua biografia escrita por Charles Dickens, grande fã de seus trabalhos.

Grimaldi carrega a tradição das feiras, do teatro de pantomima e da *Commedia dell'Arte*. Sua expressividade cênica dava-se por meio dos gestos.

A pantomima, segundo Lecoq (2010), nasceu do teatro de feiras, onde era preciso utilizar os gestos como substituição das palavras, para que dentro de um ambiente barulhento se pudesse compreender o que estava acontecendo. Além disso, havia a interdição do falar para não haver a concorrência com a *Comédie-Française*, imposta à sociedade dos atores italianos. A técnica utiliza-se dos gestos de mãos levados por atitudes do corpo: há aqui uma economia do que se quer dizer com a precisão do fazer.

E a *Commedia dell'Arte* o que é? Ninguém melhor que Dario Fo⁹ (2011) para nos explicar:

(...)antes de tudo, *Commedia dell'Arte* significa uma comédia encenada por atores profissionais, associados mediante um estatuto próprio de leis e regras, através do qual os cômicos se comprometiam a proteger-se e respeitar-se reciprocamente. (FO, 2011, p.20).

Uma arte baseada na improvisação e na habilidade de atores. O termo *dell'Arte* significa feita por artesãos, profissionais, especialistas.

Os personagens usam máscaras, falam em dialetos específicos e suas características são tão bem definidas que os atores acabam assumindo o seu personagem por toda a vida. Não havia a necessidade de um texto consolidado. Antes do espetáculo, combinava-se um plano de ação: intriga, desenvolvimento e solução. Tudo o mais era improvisado ao sabor do momento, de acordo com o público, as necessidades e os talentos dos atores envolvidos. (CASTRO, 2005, p 44).

Os *dell'Arte*¹⁰ nos deixam uma forte influência e um material para estudo que são os *lazzi*: pequenas cenas que se relacionam com os acontecimentos e estudadas previamente pelos atores. São os truques, *gags*, jogos, trocadilhos e que, quando bem executados, arrancam risos da plateia.

⁹ Dario Fo (1926-2016) foi escritor, dramaturgo e comediante italiano. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura de 1997 com o livro *Manual mínimo do ator*, uma indispensável referência para o conhecimento de técnicas teatrais.

¹⁰ A história da *Commedia dell'Arte* é tão importante para o estudo das máscaras que não ousou deixá-lo (leitor) acreditar que só essa informação bastaria para saber o que essa arte trouxe de influências para o estudo da comicidade, portanto quero mais uma vez indicar a leitura da obra de Fo (2011), onde encontrará um estudo rico e detalhado.

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 reelaborados e transformados com apuro técnico e maestria, durante os séculos XVI, XVII e XVIII, pelos Mestres dell'Arte. (CASTRO, 2005, p. 44).

No final do século XIX, o *clown* encontrou no cinema uma área produtiva para o desenvolvimento de seu trabalho, já que essa linguagem traz a possibilidade dos detalhes e das sutilezas, valorizando a expressão do *clown*.

Max Linder foi o primeiro clown do cinema. Os clowns criaram tipos únicos que muitas vezes possuíam seus nomes próprios, é o caso de Stan Laurel e Oliver Hardy. Como diz Luiz Otávio Burnier, 'Carlitos é o clown de Chaplin, pessoal e único, não importando se desempenha o papel de O Grande Ditador, do vagabundo de O garoto, ou do operário em Tempos Modernos'. (ICLE, 2016, p.15).

Acredito que até aqui já deu para perceber como a história é longa e complexa, pois estamos falando de diversas culturas que se mesclam. Além disso, quando a nossa figura, o palhaço, aparece, ele carrega consigo diversas situações pessoais e históricas, impossibilitando seu rótulo em um tipo único, e desse modo constitui-se na tradição circense cheio de possibilidades dentro da sua autonomia de criação enquanto artista.

Como exemplo disso, nós, brasileiros, temos em nossa forma de fazer a palhaçaria a benção e as influências de nossas festas populares, folguedos... Que são de grande importância. Nosso artista popular¹¹ usa o humor dentro do sagrado e do profano como aprendeu com seus mestres nas ruas, nos picadeiros e em todos os tempos.

Dentro do picadeiro, os palhaços desenvolvem pequenas esquetes, denominadas entradas. Planejam ao menos um conflito (lembra-se dos *lazzi*?) e, para isso, precisam de dois atores, no mínimo, realizando funções diferentes para explorar os conflitos, retirando deles todo um potencial cômico.

¹¹ Sobre o palhaço das festas populares do Brasil, ver Castro (2005).

(...) pela experiência que têm, ambos desenvolvem no circo certa tradição cômica que pode ser sintetizada em torno dos seguintes temas: (a) satirização de atrações do próprio circo, no caso com a reprise O atirador de facas e a paródia dos malabaristas; (b) esquetes curtas, ou entradas, com temática que extrapola os limites da lona, quase sempre impondo limites físicos ou morais ao palhaço, a partir da autoridade que é desempenhada por um deles, ou mesmo pelo apresentador. No primeiro caso, a paródia do circo deixa entrever as marcas originais do clown circense, quando tinha um desempenho voltado à sátira do espetáculo sério. O segundo, todavia, apresenta o desenvolvimento de um pequeno conflito, geralmente com uso do discurso oral, e também apresenta uma filiação com momentos específicos da história da formação do clown circense, detectável na solidificação da dupla clown branco e augusto. (BOLOGNESI, 2003, p 60).

Segundo Lecoq (2010), os *clowns*, palhaços, normalmente são feitos pelos artistas mais experientes, também em relação à idade, pois são eles que trazem a expressão da sabedoria, enquanto os jovens estão encarregados das proezas.

O clown de palco, esse artista que reverencia a história dos palhaços de picadeiro e ao mesmo tempo nega-o, foi o palhaço dos anos 90 do século passado. Multiplicou-se por todo o mundo, gerando uma multidão de chatos que se achavam engraçados, mas também um seleto grupo de excelentes cômicos. (CASTRO, 2005, p.211).

Vejam só como, aos poucos, iniciamos a discussão dos tipos de nossa figura, o (a) palhaço(a), e como isso interfere na questão da nomenclatura, brevemente discutida no início deste trabalho. Vemos estudos onde cada um defende uma forma de se fazer ou onde se fazer... Sabe, acredito que todos esses quesitos indubitavelmente fazem parte do que permeia a formação da palhaçaria. Vamos em frente, ainda temos alguns encontros importantes.

As palhaças... Vejam bem, *as...* Surgem assumidamente por volta dos anos 90, é isso mesmo que você leu? Essa informação vem de Castro (2005):

Falar da sexualidade do palhaço é assunto complexo. Alguns palhaços são claramente masculinos; outros, no entanto, são tão líricos e inocentes que deixam longe essas questões de gênero e sexo, que parecem não ter qualquer importância na construção da persona-palhaço. É claro que isso é um engodo. O fato de o artista criador ser um homem ou uma mulher muda o personagem – mesmo que isso não seja percebido no primeiro momento, nem no segundo. O Souza da Angela de Castro só poderia ter sido criado por ela. E ela é uma mulher. Assim como o Dr. Giramundo – o pernóstico, afetado e falastrão palhaço da Yeda Dantas – é fruto da visão e das experiências dela, que é uma mulher. Independente de ter sido criado por ele ou ela, cada palhaço será único. O palhaço é sempre uma criação pessoal, única e intransferível. (CASTRO, 2005, p.222).

Chamo atenção para a palavra *assumidamente*, utilizada no parágrafo acima da citação, acerca do aparecimento da palhaça na década de 1990. Sim, antes existiram diversos aparecimentos da mulher como figura cômica durante os séculos, mulheres que não se

calaram e trabalharam escondidas pela maquiagem e roupas. Como salienta Castro (2005), devem existir outras histórias afora as oficiais, pois muito pouco se fala sobre a figura da mulher cômica. Temos uma história cheia de silêncios e falhas, para além de uma delicadeza, beleza ou fragilidade ligadas à figura da mulher. Era necessário ter muito talento para assumir papéis, caricaturas, transformar-se e ser “feia” em cena.

Como nosso estudo não pretende entrar nessa discussão tão relevante e complexa que é a questão do gênero na palhaçaria, quero novamente indicar que o estudo do surgimento da *palhaça* se - dá na pesquisa de Santos (2014).

O clown não é apenas uma linguagem, é, também uma forma de olhar o mundo, de se reconhecer essa humanidade nos outros. O clown está ligado ao cômico, mas não se reduz a ele; ao contrário, o transcende. (ICLE, 2006, p.12).

Encaramos a palavra *clown* aqui citada novamente como a figura do(a) palhaço(a), sendo apenas mais uma nomenclatura utilizada de acordo com o espaço ou tempo em que atua. Pois já podemos dizer, diante de tudo o que vimos, que o nosso querido Grimaldi, uma grande referência para os palhaços, nunca atuou em um picadeiro, era considerado do palco. Portanto, palhaço é palhaço.



2 QUE CORPO É ESSE, DE PALHAÇO (A)?

E agora olhando a mim mesmo com nariz vermelho.

Eu descobri que palhaço se esconde é no espelho.

Rodrigo Régis

Veste uma roupa exagerada, enfatizando a contradição entre o corpo e a roupa, indicando assim certa estupidez de quem usa. Os sapatos também acompanham o exagero das roupas, o que institui um andar diferenciado como necessidade... Espere! Também tem uma peruca esquisita aliada a outros adereços. No rosto uma maquiagem carregada, normalmente nas cores branco, vermelho e preto que contornam a boca, os olhos e as bochechas. O nariz é inchado e marcado pelo vermelho, na maioria das vezes. De um lado do espetáculo está o extraordinário ginasta, com uma beleza quase inatingível, do outro está o estranho e ridículo palhaço(a). Em uma apresentação circense o corpo do(a) artista traz toda a sua potencialidade, nada é fingimento, a possibilidade do fracasso é mais do que real, desafia as leis naturais.

Esse corpo, ao contrário do acrobata, não é perfeito e acabado, o que induziria à sublimidade. O corpo do palhaço é disforme, permeado de trejeitos, e busca a ênfase no ridículo, por meio da exploração dos limites, deficiências e aberrações. Frequentemente, os palhaços recorrem à sexualidade, motivo maior para realçar os desejos que se mantêm adormecidos. É um corpo livre das regras da moral. (BOLOGNESI, 2003, p.198).

Para Bolognesi, o corpo do palhaço está ligado a aquilo que provoca a passagem da tragédia para a comédia, como se por meio de seus gestos e “forma de fazer” pudéssemos mostrar a transferência do “coração para a razão”. O autor ainda nos lembra do palhaço durante a Revolução Industrial como aquele que explorou a coisificação do corpo na sociedade de classes, evidenciou pelo grotesco uma força de produção exigida do corpo, quase como uma máquina, um utilitário. Era essa figura, o palhaço, que trazia para reflexão a inquietação provocada por tal agressão e que merecia ser vista, e por que não analisada?

Para a teoria Corpomídia¹² o gestual é uma possibilidade de mostrar ao outro a nossa representação de mundo, com todos os contextos que se constroem em nossas relações. Os

¹² A teoria Corpomídia, desenvolvida pelas pesquisadoras do corpo e da comunicação Christine Greiner e Helena Katz, não compreende o corpo como instrumento ou como recipiente onde se é possível armazenar habilidades como ferramentas de comunicação.

gestos acontecem por um conhecimento experienciado. Assim, o corpo seria o resultado de todo o cruzamento de informações que por ele passaram e o constituíram, e não um lugar onde é possível guardá-las como um recipiente. (GREINER, 2005, p.130).

A agilidade, o equilíbrio, o reflexo, a prática de movimentos são fundamentais para a comicidade. Os(As) palhaços(as) sempre se utilizaram da habilidade física para motivar o riso. E são em situações de humilhação que o público torna-se cúmplice, pois todos nós, seres humanos, já passamos por momentos que consideramos constrangedores como um tombo, bater de cara em uma parede de vidro... Castro (2005) acredita que o(a) palhaço(a) deve ser inteligente e um ótimo acrobata para que um simples tropeço possa soar engraçado para quem o vê, assim como um tapa bem dado, um tombo que se transforma em cambalhota...

O ofício do clown é formado por um conjunto de bagagens e filões de origem muitas vezes contraditória. É um ofício afim do jogral e do mimo grego-romano, para o qual concorrem os mesmos meios de expressão: voz, gestualidade acrobática, música, canto, acrescido da prestidigitação, além de uma certa prática e familiaridade com animais – ferozes, inclusive. Praticamente todos os grandes *clowns* são habilíssimos malabaristas, engolidores de fogo, sabem usar fogos de artifício e tocam perfeitamente um ou mais instrumentos. (FO, 2011, p.304).

Para Dario Fo (2011), o *clown* com o passar do tempo perdeu sua capacidade de provocação, de satirizar a crueldade e a injustiça, tornando-se um personagem enjoativo. Na opinião do autor, um *clown* não se improvisa, para ser um é preciso ter uma prática de anos, ser disciplinado e realizar um trabalho constante e exaustivo. Talvez esse pensamento surja de uma reprodução dos estereótipos que se criaram em relação à formação do(a) palhaço(a) de uns anos para cá: palhaço(a) toca sanfona, usa suspensório e canta músicas infantis por aí.

O clown é aquele que ‘faz fiasco’, que fracassa em seu número e, a partir daí, põe o espectador em estado de superioridade. Por esse insucesso, ele desvela sua natureza humana profunda que nos emociona e nos faz rir. Mas não basta fracassar com qualquer coisa, ainda é preciso fracassar naquilo que se cabe fazer, isto é, uma proeza. (Lecoq, 2010, p.216).

Já Lecoq (2010) defende que valorizar as suas diferenças físicas, as suas habilidades ou a falta delas passaria a transformar uma fraqueza em o que chama de força teatral. O princípio da pesquisa seria o encontro de seu próprio ridículo, não se representaria algo por estereótipos que possam empobrecer uma criação, mas sim trazendo para a cena você mesmo, surpreendendo-se com a força e a graça que podem surgir do que se é, disponibilizando-se a reagir ao que chega de informação. Para ele, o *clown* está em permanente conflito, em estado de disponibilidade e sem defesas.

Portanto, o ator clown precisa de uma consciência apurada para um processo que se inicia na identificação de suas próprias fragilidades como pessoa e naquilo que lhe é ridículo, orelhas grandes ou medo de baratas, por exemplo. Processa-se num caminho complexo de experimentações, no qual a percepção tem papel preponderante e, auxiliada por outros mecanismos cognitivos, é capaz de construir repertórios de estados e ações ridículas, para num último momento serem acionados na presença do público. (ICLE, 2006, p.XXII).

Na sua obra, *O ator como xamã*, Icle (2006) realiza um estudo sobre a consciência como conhecimento para o trabalho do ator, utilizando o *clown* como objeto de estudo. Isso porque, para ele, o *clown* constitui-se de uma tomada de consciência dos aspectos ridículos do ator pelo próprio sujeito.

Então... Palhaço(a) é você!

Tenho absoluto respeito por você que acompanha este estudo, nada pessoal. Busquei em algumas fontes, a fim de encontrar algo que possa ser um tópico importante para o que queremos saber. Na pedagogia da criação teatral de Jacques Lecoq achei uma proximidade acolhedora com a figura do palhaço(a), ou talvez cômoda, dependendo do caminho que escolhermos. Lecoq (2010) nos conta que quando o *clown* surgiu como estudo em sua escola trouxe uma grande importância para a formação dos alunos. Para esse conhecimento partiram da descoberta do como fazer rir: ele descreve o momento como catastrófico com alunos experimentando cambalhotas, palhaçadas que em nada adiantaram senão causar angústia, estava aí o grande fracasso... E não é que foi nesse momento que surgiu o riso? Os alunos começam a rir de suas fraquezas, do despir-se surge o *clown*. “Para ser palhaço é preciso uma enorme auto-aceitação. É necessário que se cave fundo, escarafunchando as entranhas de nosso ser, a procura de qualidades e defeitos que a maioria de nós nem consegue trazer a consciência.” (NOGUEIRA, 2006, p.76).

Logo Lecoq deu continuidade ao estudo com trabalhos de busca dos movimentos relacionados a gestos que ele chama de “proibidos”. São aqueles que, segundo ele, trazemos desde a infância e para os quais a sociedade impõe uma maneira de gestualizar e se posicionar. Recebemos, por exemplo, imposições como: ficar ereto; andar corretamente; encolher a barriga para não demonstrar ser uma figura desleixada; ser magro, mas não demais para não aparentar “doença”. Sua intenção era encontrar uma liberdade na expressão da via social de cada um para que fiquem sem defesas. Buscava, ainda, observar seus corpos em seu caminhar “natural” para identificar elementos característicos, como caminhar arrastando os pés, saltitando e assim por diante, podendo exagerar progressivamente, causando uma

mudança e ressaltando a singularidade pelo *clown*, palhaço(a): “O clown não existe fora do ator que o interpreta. Somos todos clowns. Achamos que somos belos, inteligentes e fortes, mas temos nossas fraquezas, nosso derrisório, que, quando se expressa, faz rir.” (LECOQ, 2010, p.213).

Um dos pensamentos dessa pedagogia criada por Lecoq nos mostra que somos todos ridículos e ao ser expostos como palhaços(as) ao público intensificaríamos nossas frustrações e inseguranças, restando a nós a coragem para tal exposição. Mesmo assim, o *clown* não deve ser doloroso para o ator, pois temos inteligência suficiente para rir de nossa tolice.

Lecoq, um pesquisador sério e apaixonado pelo movimento e pelas inúmeras possibilidades expressivas do corpo humano, encantou-se com a figura do palhaço. O humor, a intensidade, a emotividade despertada pela figura estranha e insólita deste personagem encantavam o artista, mas ele não se identificava com a palhaçada de picadeiro, com o humor rasgado muitas vezes óbvio e simplista dos palhaços de circo do seu tempo. (CASTRO, 2005, p.210).

Para Castro (2005), até os anos 1980 aproximadamente, o saber circense continuou sendo passado de mestre para discípulo e de pai para filho, por meio de treinamentos duros, repetitivos e do exemplo.

Os processos, as maneiras de se desabrochar como artista são pessoais e intransferíveis. Ninguém sabe que tipo de artista será. Bom, ruim, mais ou menos, bom às vezes ou gênio – impossível de se prever ou descobrir uma fórmula infalível. Cursos, oficinas, observação ou genética podem ajudar muito, mas não são suficientes para explicar porque alguém é um grande artista. (Castro, 2005, p.211).

Durante toda a nossa caminhada até aqui passamos por muita coisa, do riso às lágrimas. Vemos um corpo marcado por um processo de destreza física, agilidade de raciocínio em improvisações, músicas bem tocadas, gestos bem desenhados, roupas exageradas, as provocações da imoralidade, o encontro com seu próprio ridículo... O tempo e o espaço nos trouxeram diversas informações, foram muitas as influências, mestres... E se é assim, como saber qual caminho tomarmos? Para onde partir sem perder a história, a tradição? Diz se pulo, se sapateio, se aprendo um instrumento musical, se estudo rimas... Diz-me que corpo é esse do ser palhaço(a)?





3 DE CLOWNS PARA KLAUSS

Não decore passos, aprenda um caminho.

Klauss Vianna

Klauss Vianna (1928-1992)¹³ nasceu em Belo Horizonte(MG). Bailarino, coreógrafo, preparador e diretor corporal de atores, filósofo da dança, pesquisador, professor, observador, desde criança um apaixonado pelo corpo humano. Gostava de ler, passou pelo teatro, foi para a dança, posou para as artes plásticas, escreveu textos e desenvolveu um trabalho de movimento que atualmente é conhecido como Técnica Klauss Vianna. Não sistematizou seu trabalho, quem o fez foi seu filho Rainer Vianna, fruto do casamento com Angel Vianna, com a colaboração de sua nora na época, Neide Neves.

Buscava instruções que possibilitassem a emergência do novo, a flexibilização e transformação dos padrões individuais de postura e movimento necessárias à criação de movimentos. Interessava-se pelo afloramento das individualidades e da diversidade na expressão através do movimento. (NEVES, 2008, p.18).

Klauss buscava um corpo presente, consciente de suas necessidades de expressão. Para isso, valorizava o processo de ampliação das possibilidades de cada corpo, com as suas particularidades, diversidades e compreendendo-o como resultado de uma cultura miscigenada. Via o corpo e suas singularidades como base da criação de movimentos enquanto pesquisa. Sua proposta de aprendizado tem a organização relacionada ao ambiente e nesse sentido trabalhou por meio do autoconhecimento com a transformação de padrões repetitivos.

O aprendizado exige tempo e esse tempo precisa ser consciente. É claro, no entanto, que existem individualidades – e o professor existe para reconhecê-las -, e esse tempo varia em cada um. A conclusão é a seguinte: o que você aprende rápido vai embora rápido. (VIANNA, 2005, p.51).

Então, foi nas instruções dadas aos alunos que viu a possibilidade de gerar o entendimento do funcionamento do corpo e a autonomia no processo de exploração, pesquisa e criação do movimento. Assim vamos na contramão de uma forma pronta e codificada. As

¹³ A história de Klauss Vianna intensifica seus princípios em relação à técnica, infelizmente não é possível dar conta de toda sua história de pesquisas durante este estudo, para isso busque em Vianna (2005), Miller (2007) e Neves (2008).

instruções fazem parte de um sistema aberto, estão em constante troca e interação em relação ao outro. (NEVES, 2010 p.60).

“Ninguém é igual que ninguém, não existe receita para se fazer arte ou dança... Essa receita é pessoal, não serve para todo mundo.” (VIANNA, 2005, p.32). O professor é aquele que pode fazer com que seu aluno encontre maneiras diferentes de buscar seu potencial. O estudo de como o movimento acontece, de seus sistemas ósseo e muscular, de como ele se relaciona com o espaço, desenvolvem a autonomia no processo de criação.

Segundo Neves (2010, p.34), as instruções que envolvem a TKV seguem princípios, que são:

- Dança é vida. A vida necessita de movimento e a dança não é separada da vida. A dança é uma especialização do movimento para uma necessidade de comunicação.
- Cada movimento é próprio de cada indivíduo, portanto cada um possui a sua dança.
- Cada um cria a sua maneira de expressar, portanto a dança está dentro de cada um. Não há a cópia de passos e nem de atitudes, a expressão se dá a partir de suas questões e do ambiente onde se está inserido.
- Aprender caminhos para criação de movimentos e não decorar passos.
- Não há separação corpórea. É um funcionamento enredado, onde o movimento aciona memória, pensamento, emoções que resultaram em outros movimentos.
- O autoconhecimento e o autodomínio são necessários para a expressão pelo movimento. A razão do movimento pela descoberta de como seu corpo é e como ele se organiza.
- A forma deve ser resultado do autoconhecimento e não o inverso. A busca deve ser em como o movimento se constrói e que envolve aqui aspectos motor, sensorial, cognitivo e emocional.
- A atenção é necessária para o autoconhecimento. A presença de uma atenção que está focada no corpo e nas suas relações.
- O direcionamento ativo do peso nos apoios do corpo gera economia de esforço, manutenção dos espaços articulares e estado de presença e atenção.
- Sustentação, resistência e projeção são aspectos que estão presentes no movimento de apoio ativo.
- O movimento nasce das oposições.
- O alinhamento ósseo é feito a partir do acionamento do apoio ativo.
- A repetição deve ser consciente e sensível. O movimento sempre traz novas informações, portanto pode se parecer com o que foi feito anteriormente, mas existe aqui um estado de atenção gerando a presença para que o movimento não se torne mecanizado causando uma ausência de quem o faz.
- A busca do novo. O movimento está relacionado com o momento presente, não podendo ser repetido. O novo seria a reorganização de novas informações e não a “novidade”.

Klauss nos fala sobre a sensação de liberdade após um aprendizado técnico, a possibilidade de por meio dele encontrar o próprio movimento e o que é possível de ser feito. O isolamento da sala de aula, assim como o aprendizado de uma técnica como algo que possa

cristalizar ou aprisionar um processo de criação só traria um distanciamento da vida, perdendo um tópico importante de trabalho que é a presença, o estado de atenção.

O processo técnico tem a mesma flexibilidade e necessidade de investigação que o processo de criação. A técnica não se fecha em si, mas permite acessar o corpo para a experimentação de erros e acertos com o foco no processo investigativo, e não somente no produto artístico, resultando assim num entrelaçamento entre técnica e criação. (MILLER, 2012, p.53).

A Técnica Klaus Vianna traz as questões do corpo para a reflexão, onde teoria e prática estão juntas e não separadas como em uma antiga visão social da concepção de entendimento do que é *técnica*¹⁴.

Acreditamos que a técnica é algo vivo, flexível que, sem perder o seu fio condutor e sua linha, em nenhum instante nos lembra autoritarismo e obrigatoriedade. A técnica, como o corpo, respira e move. Cabe a uma técnica ser suficientemente madura para poder se adaptar às mudanças, às necessidades do homem, e nunca ao contrário. A técnica é um “meio”, e não um “fim”. (VIANNA apud MILLER, 2007, p.52).

Percebemos o quanto Klaus valoriza o indivíduo como um todo e como é importante deixar com que ele se reconheça para fortalecer seu processo criativo, não mais repetindo padrões. Ele respeita o tempo que isso pode levar e a forma como vai se dar, trazendo para as instruções também a responsabilidade para que se descubra limites e capacidades. Nas instruções está a descoberta da existência do corpo: não precisamos passar pela dor – por exemplo, causada por um exercício de grande esforço físico - para perceber que o temos. As instruções precisam seguir os princípios da Técnica Klaus Vianna e o aluno precisa estar disponível para que a pesquisa aconteça e ele possa com isso aprender a “escutar” seu próprio corpo. Ter a consciência do que de fato somos e como nosso corpo foi sendo constituído pela nossa história, superar constrangimentos que descobriremos ter, encontrar as dificuldades, tudo isso é necessário para que o movimento surja e que encontremos a nossa singularidade.

Já vemos aqui uma bela conversa com o palhaço(a)... Se descobrir, se perceber para assim criar algo “novo”.

¹⁴ O aprofundamento desse conceito de técnica e uma discussão importante sobre a compreensão de sistema, método e técnica se encontra na tese de Neves (2010).

3.1 DE KLAUSS PARA *CLOWNS* - A Técnica Klauss Vianna como estímulo à singularidade na criação do palhaço(a)

(...) o clown ressalta o indivíduo em sua singularidade. Ele desmitifica, o mais profundamente possível, e que observem o efeito que produzem no mundo, a saber, no público. Fazem então, diante do público, a experiência da liberdade e da autenticidade.

Jacques Lecoq

Os princípios da Técnica Klauss Vianna, apresentados anteriormente - em especial o autoconhecimento corporal -, e a partir da autopercepção o encontro com o palhaço(a), como propõe Lecoq, é a discussão que nos faltava.

Buscávamos no corpo certas maneiras escondidas. Observando o caminhar natural de cada um, identificamos os elementos característicos (um braço que balança mais do que o outro, um pé que vira para dentro, uma barriga ligeiramente para frente, uma cabeça que pende de lado) que, progressivamente exageramos para chegar a uma transposição pessoal. (LECOQ, 2010, p.218).

Vemos na metodologia de Klauss vários pontos de estudo do corpo que se assemelham ao trabalho do palhaço(a). Se iniciarmos do ponto de partida que é o conhecimento de seu próprio corpo, como ele funciona, seu sistema ósseo, muscular, o entendimento do desenho que nele existe... Já estamos em uma conversa de irmãos com a construção do processo de palhaço(a).

O palhaço opera com a síntese de dois universos distintos: de um lado, nota-se nele uma herança cômica popular e, neste caso, ele pode ser tomado como uma espécie de continuador das máscaras da *commedia dell'arte*; de outro, ele manifesta uma espécie de subjetivação, na medida em que os traços psicológicos e físicos, próprios do ator, são estendidos à personagem e por ele explorados. (2001 apud PANTANO; BOLOGNESI, 2003, p.197).

Para além de um aprendizado da tradição circense no que diz respeito à história que acabamos de acompanhar, todo o trabalho se dá a partir do corpo que veste a máscara, isto é, tudo se modifica de acordo com a singularidade do indivíduo, artista, com o ambiente e com o contexto em que está inserido. O olhar atento sobre a importância das instruções para o conhecimento da expressão de cada corpo e dos recursos de sua própria história – e não mais a repetição de algo, métodos –, nos traz à tona o pensamento da tradição do(a) palhaço(a) quando nos diz sobre um corpo com destreza física, porém sob a perspectiva de quem o realiza.

A repetição nunca é mecânica e nunca pretende reproduzir *ipsis litteris* a ação do ator, uma repetição é um representar a si mesmo e, conseqüentemente aos outros, uma determinada relação entre o universo interior e exterior do sujeito. A repetição do exterior, do desenho das ações no tempo e no espaço, é uma busca sempre precisa e inatingível. É ela que garante o reapresentar das relações interiores do sujeito-ator. (ICLE, 2006, p.62).

Para o(a) palhaço(a) não pode existir apenas a reprodução de algo, pois é como se ele se ausentasse do que está acontecendo, negando a existência de observadores, aqui representados pela palavra “público”. A repetição de um roteiro ainda precisa ter como grande parceiro a possibilidade do improvisado que é o que traz para a cena as novas informações que lhe chegam. Ele(a), o(a) palhaço(a), tem sua dramaturgia pautada na atuação presencial, não está tudo previsto para a encenação apesar de se ter um esquema proposto em suas entradas. O que fica em cena é a eficácia da comunicação entre o(a) palhaço(a), o outro, o ambiente e o público. Este, o público, passa a ser uma personagem dentro da improvisação do jogo cênico. Ele responde e incentiva, fazendo com que suas reações influenciem diretamente o jogo do(a) palhaço(a).

Diferentemente de outros personagens do teatro, o clown tem um contato direto e imediato com o público, só pode viver com e 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).

Percebam aqui uma conversa direta com o tópico presença, presença esta apontada por Klauss Vianna e muito bem descrita por Miller (2012) quando nos explica que é um processo que se utiliza de um treino da percepção corporal como estudo do movimento, onde se evidencia e se detalha as mínimas percepções, podendo ampliá-las dentro do processo criativo. A percepção de seu próprio corpo em relação ao grupo, ao espaço e ao público contribui para uma comunicação mais consciente, é a expressão de um olhar para dentro e que mostra sua individualidade no movimento: “(...)iniciamos a auto-observação conduzida pelos sentidos, o despertar sensorial, que ampliará o sentido cinestésico resultando em uma presença: o estar presente aqui e agora.” (MILLER, 2007, p.59).

Icle (2006) nos detalha em um determinado momento de seu estudo a realização de entrevistas com profissionais da área da palhaçaria, e os entrevistados sempre lhe traziam a “repetição” de gestos como um objetivo e também como um grande obstáculo a ser vencido. Esse ponto nos liga novamente à aprendizagem da tradição no que diz respeito às *gags*,

pequenas esquetes, acrobacias e tudo o mais que acompanha a história do palhaço, como vimos nos primeiro e segundo capítulos deste estudo.

Ao repetir uma sequência de ações, uma improvisação, um texto ou um gesto, o ator admite ser tocado por si mesmo; precisa se apropriar desse pequeno objeto de si e, ao se apropriar, o transforma para dele extrair a experiência de estar vivo e orgânico. Se transforma, já não pode tê-lo como havia feito há pouco, mas é a tentativa de repeti-lo que permite, ao transformar aquilo que delimitou como ação, se reconstrua noutro nível, no nível da apropriação de si. (ICLE, 2006, p.79).

A repetição, segundo Miller (2012), quando consciente e sensível, também pode ser uma possibilidade de desconstrução de uma repetição mecânica, fugindo de uma forma. Os erros e acertos se vão, deixando uma oportunidade de algo reversível, de mudança para a exploração das memórias, sensações, para daí o movimento acontecer como resultado. A autora nos diz ainda que “o corpo híbrido deve emergir de um corpo em fruição e digestão, preparado para entrar em ação coletiva, em ação interdisciplinar artística, ou melhor, em ação transdisciplinar artística.” (MILLER, 2012, p.124).

A espontaneidade dos palhaços tem dois elementos prévios: Uma dramaturgia e uma personagem. A adequação desses dois elementos é balizada, inicialmente, pela intenção do artista em atingir alguns propósitos cênicos. Desde o primeiro momento a intenção é demarcada por uma percepção mais ou menos precisa dos meios para se alcançar o riso. Nesse caso, a percepção e a intenção já têm um acordo contratual com os recursos do ator, visando à realização da cena. A realização, portanto, é marcada por um ato de volição, quando uma vontade determina uma ação. Nesse momento, o corpo como um todo se projeta no espaço cênico. Mas nesse jogo falta ainda a ação de um terceiro elemento, determinante na improvisação de palhaços: o público e suas reações (BOLOGNESI, 2003, p.196).

A Técnica Klauss Vianna vai para além de um corpo com habilidades, de um corpo que executa o mecânico e acumula as formas do fazer. Ela propõe o vivenciar do aqui e agora, como algo vivo, fazendo com que o artista possa transformar sua investigação e exploração sempre em algo transitável, seu processo criativo se torna variável, ele vive o estado de atenção que o presente lhe proporciona. Esse presente tem uma relação direta com o contato único entre palhaço(a) e público. Toda a preparação anterior acerca de um aprendizado técnico sobre a tradição circense faz com que encontremos a singularidade de um corpo ao lidar com todos esses pontos que se cruzam e entrelaçam.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu estava vivenciando como problema uma coisa que era a própria solução.

(Trecho do espetáculo *Se fosse fácil não teria graça*, de Nando Bolognesi).

A palavra “desadaptado”, que está no título deste estudo, tem se mantido em meus pensamentos desde que a escutei ao assistir o espetáculo *Se fosse fácil não teria graça*, do ator Nando Bolognesi¹⁵. Nesse espetáculo, o ator apresenta ao público como foi o processo da descoberta de seu palhaço, ou na verdade estava falando sobre uma identificação, já que vivia o processo de compreensão de sua doença, esclerose múltipla, que o fez mudar da profissão de economista a ator, e de ator a palhaço. O ator nos conta que as impossibilidades físicas que a doença causava para a movimentação no seu dia a dia, para o palhaço eram vantagens. Nando explica que havia escutado de alguém que ministrava uma oficina de palhaço, que esse era um ser “inadaptado”.

Não sei dizer se ele continuou usando a palavra “desadaptado” dali por diante, se sempre a utilizou em seus espetáculos, o que sei é que ela não saiu mais de meus pensamentos. Não saiu mais por conta do estranhamento que me causou, pois eu estava justamente me questionando a respeito do que ainda deveria saber sobre a profissão de palhaço? O que me faltava? Seria eu mesma uma palhaça, apesar de não tocar instrumentos com maestria nem realizar façanhas físicas com uma destreza de ginasta?

Lembro-me que chegando em casa naquela noite do espetáculo, confusa e chorosa, olhei para minha mãe que estava com sua doença já avançada e pude refletir com mais profundidade sobre tudo o que permeava meus pensamentos. Ela também tinha um trabalho como palhaça, apesar de sua profissão principal ser professora de Expressão Corporal, era algo que gostava de fazer. Ela, como palhaça, professora e mulher, carregava em toda sua história suas dores e tumores. E a cada saída de palhaça era diferente, ela experimentava todas as possibilidades como uma criança quando ganha um presente. Eu, quando a via, me perguntava se realmente seria um corpo que se adapta, era visível que não se satisfaria a um contexto. Ela, apesar de ter um corpo flexível e disponível à criação, como aprendeu a ser

¹⁵ BOLOGNESI, Nando. Espetáculo: *Se fosse fácil não teria graça* (2014). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E3PyofkN-gs>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

durante tantos anos de trabalho e pesquisa em movimento, se desafiava cada dia mais em busca do novo que a doença lhe propunha.

Onde quero chegar com essas histórias? Explico. Longe de mim querer convencê-los pelo meio da emoção, isso seria superficial e pedante. Quero costurar todas as informações que temos e lhes mostrar como meu corpo se constituiu a partir dessa vivência pessoal.

Se eu me baseasse no pensamento tradicional da área circense, talvez dissesse a eles que não poderiam ser palhaços pela falta de algumas habilidades que a história nos diz serem precisas. Mas se vejo que tenho ainda nessa bagagem (isso pode parecer agressivo) a ideia de deformidade, da crítica da estética, do olhar de um palhaço que mostra o quanto os padrões podem ser prejudiciais para a sociedade, pois estaríamos fugindo de uma valorização singular do indivíduo, não o deixando encontrar a sua forma de fazê-lo, impedindo tornar-se mais consciente... Sim! Eles são palhaços. Eu vejo o palhaço e a palhaça que há neles.

Estamos em uma época onde muitas coisas estão sendo levantadas para reflexão e discussão. A sociedade pede mudanças, quer retratações. A história é e não é o grande argumento para a solução de certas questões políticas.

Entendemos que arte é vida, como nos apontou Klauss Vianna, e que também segue o caminho de se atualizar, de querer mais e de encontrar novas possibilidades. Bom, será que foi diferente em algum momento? Acredito que não, mas vamos olhar novamente para o que viemos estudar. Existem por aí diversos tipos de formas de ser palhaço(a) e nos mais variados lugares. Há outras inúmeras possibilidades de se aprender a ser palhaço(a), que não seja mais em família e debaixo da lona. Temos cursos rápidos, longos, baratos, gratuitos e caríssimos. Há estudos, encontros, teses e movimentos políticos. Às vezes queremos denominar nossos métodos como algo exclusivo, inédito, como uma novidade, quando na verdade há um entrelaçamento de conceitos pelo mundo.

Muitos estudiosos e pesquisadores conversaram, trocaram informações, frequentaram os mesmos lugares e fizeram de suas formações a continuidade de tudo o que vivenciaram. Isso me lembra a música de Chico Buarque – *A flor da idade* – em que ele canta: “Carlos amava Dora que amava Lia que amava Léa que amava Paulo que amava Juca que amava Dora...” e assim a trama continuava. Vejo aqui um entrelaçamento de emoções, ideias, vivências e sensações, igualzinho como a arte, como a história do surgimento da figura do(a) palhaço(a). Temos como meta ser os pesquisadores que querem fugir de uma necessidade de

enquadramento, de um conceito científico que não cabe na vivência do fazer artístico, temos uma ânsia em vencer, em ser fabulosos, reconhecidos, curtidos e seguidos.

Saber lidar com as habilidades e a falta delas, a identificação das fragilidades não de maneira que cause constrangimento, mas que encontre a sua maneira singular do gesto cênico, envolve o autoconhecimento que reverbera no estar presente. A Técnica Klauss Vianna não visa uma superação em busca da perfeição, mas sim o autodomínio a partir do autoconhecimento, a fim de que o artista possa ter consciência de seu corpo para o desenvolvimento de um corpo cênico.

O corpo do(a) palhaço(a) é esse que assume, se apropria das suas diferenças como Klauss defendia. Ter a consciência de suas ações, como elas se dão, como se é... É também ir na contramão das regras sociais que atuam a partir do adestramento, do virtuosismo, é desenvolver um ato político. O artista, palhaço(a), tem no autoconhecimento o domínio de uma consciência crítica em relação ao que faz em conexão com o outro, com o ambiente e com ele mesmo. Temos em nossos antepassados uma fonte para buscar nosso próprio caminho e este será único, uma possibilidade de reconhecermos nossas capacidades.

Klauss e *clowns* nos mostram a importância de um artista conhecer seu próprio corpo, não só para um processo criativo, mas também para um processo de ressignificação da história da humanidade.

O(A) palhaço(a) que se apoiar em formas já estabelecidas corre o risco de repetir estereótipos, de ter um trabalho raso dentro do humor e que pode acabar fortalecendo preconceitos. E ainda se expõe enquanto ator/atriz. Lembram de um momento em meu estudo onde cito uma observação de Dario Fo, que está no segundo capítulo? Nela ele diz que o *clown* (palhaço) deixou de ser provocativo para se tornar enjoativo, levando piadas prontas na mala e deixando o olhar de possibilidades que surgem com as improvisações.

Aliar os princípios de Klauss Vianna à formação do(a) palhaço(a) pode fazer com que não percamos o que é importante da tradição circense, como a ideia de ser um artista com múltiplos saberes, para que nosso objetivo de fazer rir seja alcançado ao encontrarmos nossa singularidade na criação, sem cairmos na superficialidade da reprodução e, sim, no novo da repetição sensível. Podemos acreditar e compreender que esse corpo “desadaptado”, desajustado, talvez seja nossa maior e melhor parte da criação ao tomarmos consciência dele.

O processo criativo está aí, nesse reconhecimento da teia, do entrelaçamento de *clowns* e Klauss... Ambos sugerem um caminhar de mãos dadas.

Vimos também durante o estudo a importância das instruções da TKV como meio de reconhecimento desse corpo. Talvez precisemos repensar como contribuir para uma tradição circense sem neutralizar o que é singular por meio de nossa postura enquanto “mestres” do assunto e enquanto “aprendizes” que se satisfazem com as notas de rodapé. Na forma como nós recebemos e passamos um aprendizado. Ao passar tal tradição circense, há uma maneira superficial de transferir o conhecimento? Ao desenvolvermos as instruções, nos pautamos nas questões pessoais, em busca da singularidade do indivíduo. Surge, então, a questão de que seria preciso modificar o processo de didática do aprendizado do palhaço(a) para que não valorizemos o olhar da reprodução, e é claro que isso não nos isenta enquanto aprendizes da responsabilidade que temos em torno da dedicação para descobrir-se artista e ser o(a) palhaço(a) que se é... Será que o egocentrismo pode negligenciar uma escuta? Klauss deixa claro que o autoconhecimento acontece tanto com o aluno como com o professor, pois ambos estão em constante pesquisa.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.

BOLOGNESI, Nando. **Um palhaço na boca do vulcão**. São Paulo: Editora Grua, 2014.

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

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. Organização de Franca Rame. Tradução de Lucas Baldovino, Carlos David Szlak. 5. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2011.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

ICLE, Gilberto. **O ator como Xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano**. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Estudos; 233 / dirigida por J. Guinsburg).

LECOQ, Jacques. **O corpo poético** – uma pedagogia da criação teatral. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições SESC SP, 2010.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus, 2007.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?** Dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012

NEVES, Neide. **Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Cortez, 2008.

NEVES, Neide. **A técnica como dispositivo de controle do Corpomídia**. 2010. 130f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, 2010.

NOGUEIRA, Wellington. **Doutores da alegria: o lado invisível da vida**. São Paulo: Editora Mano Filmes e Grifa Filmes, 2006.

SANTOS, Sarah Monteath dos. **Mulheres palhaças**: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil. 120f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes da UNESP: São Paulo, 2014.

VIANNA, Klauss. **A dança**. 6. ed. São Paulo: Summus, 2005.

Sites:

BOLOGNESI, Nando. **Espectáculo: Se fosse fácil não teria graça** (2014). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E3PyofkN-gs>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

BUARQUE, Chico. **Música: Flor da Idade**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=77pbMNjhVvk>>. Acesso em 07 jan. 2017.

O corpo do palhaço. Disponível em: <<https://ocorpodopalhaco.wordpress.com/>>. Acesso em 13 mar. 2017.

PHILIP Astley. Disponível em: <http://www.circopedia.org/Philip_Astley>. Acesso em: 08 fev. 2017.

RÉGIS, Rodrigo. **Música: Cara Pintada** (2010). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fVKIPWWgsXw>>. Acesso em 07 jan. 2017.

BIBLIOGRAFIA

ALBINO, Beatriz Staimbach. **Corpo, Mimese, Experiência na arte do palhaço**. 2014. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.

BERGSON, Henri. **O riso** – ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOLOGNESI, Mário Fernando. Circo e teatro: aproximações e conflitos. **Sala Preta**. Publicação do programa de pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, São Paulo, v.6, ano 2006, p. 9-19.

BURNIER, L. O. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000170046>>. Acesso em: 13 fev. 2017.

JUNQUEIRA, Mariana Rabelo. **Da graça ao riso – contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria feminina**. 2012. 186 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

PANTANO, Andreia Aparecida. **A personagem palhaço**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

PIMENTA, Daniele. Famílias circenses: características, glórias e percalços. **Revista Rebento: Revista de artes do espetáculo/ Universidade Estadual Paulista “Júlio de mesquita Filho”**, São Paulo, Instituto de Artes, n. 3, março 2012, 2010.

SACCHET, Patrícia de Oliveira Freitas. **Da discussão “clown ou palhaço” às permeabilidades de clownear-palhaçar**. 2009. 148f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes. Porto Alegre, 2009.

SOUZA, Cláudia Funchal Valente de. **O corpo cômico em jogo: um estudo acerca da improvisação do palhaço**. 2011. 120 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, 2011.