



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

ANDRÉA DA SILVA RABELO

**CADA NARIZ EM SEU LUGAR:
O PALHAÇO, SEUS AFETOS E ESTADOS EM DIFERENTES ESPAÇOS**

Salvador
2014

ANDRÉA DA SILVA RABELO

**CADA NARIZ EM SEU LUGAR:
O PALHAÇO, SEUS AFETOS E ESTADOS EM DIFERENTES ESPAÇOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Jacyan Castilho

Salvador
2014

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Rabelo, Andréa da Silva.

Cada nariz em seu lugar: o palhaço, seus afetos e estados em diferentes espaços / Andréa da Silva Rabelo. - 2014.

118 f.: Il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Jacyan Castilho.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2014.

1. Palhaços. 2. Afeto. 3. Ator. 4. Corpo. I. Castilho, Jacyan. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. IV. Título.

CDD - 791.3

CDU - 791.83

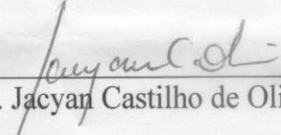
ANDRÉA DA SILVA RABELO

“CADA NARIZ EM SEU LUGAR: O PALHAÇO, SEUS AFETOS E ESTADOS EM
DIFERENTES ESPAÇOS”

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes
Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 30 de abril de 2014.

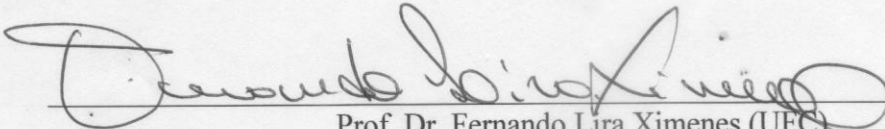
Banca Examinadora:



Prof.^a. Dr.^a. Jacyan Castilho de Oliveira (Orientadora)



Prof. Dr. Fabio Dal Gallo (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. Fernando Lira Ximenes (UFC)

À mainha (in memorian) e painho que me ensinaram a importância do conhecimento e sempre apoiaram minhas escolhas, ainda que não fossem as suas.

E a meus irmãos queridos Sinho, Cito (in memorian) e Tâmara, meus primeiros amigos e companheiros de vida.

Agradecimentos

À minha orientadora, Prof.^a Jacyan Castilho, pelo carinho e disponibilidade de assumir este processo de construção da dissertação.

Aos professores que compõem a banca, Prof.^o Dr.^o Fabio Dal Gallo e Prof.^o Dr.^o Fernando Lira, por seus olhares atentos, pelas contribuições e sugestões apontadas.

Ao PPGAC-UFBA e todos os seus funcionários, por acolher esta pesquisa e dar espaço para seu desenvolvimento.

Ao corpo docente do PPGAC-UFBA, cujas contribuições, nas aulas, ampliaram os olhares e percepções.

Ao CNPQ, por subvencionar esta pesquisa, permitindo sua execução.

Ao Prof.^o Érico José, pelos anos de amizade, por ter sempre acreditado em minha capacidade como pesquisadora e por ter iniciado comigo esta caminhada.

À Joice Aglae Brondani, pelos anos de amizade, convivência e aprendizados e por me apresentar o palhaço.

A João Lima, pelos novos caminhos abertos, encontros e por sua generosidade.

Ao meu querido Gildon Oliveira, por sua generosidade e dedicação em acertar os ponteiros dos meus relógios.

Aos companheiros do grupo ViaPalco, Agamenon (meu designer), Nayara, Ive e Fábio, pelas novas companhias e descobertas.

Aos palhaços pesquisadores Demian Reis e Felícia de Castro, por compartilhar conosco suas ideias a respeito do palhaço.

Ao meu amor, pelas estripulias e carinhos.

Aos meus colegas do mestrado, em especial, Carlos, Camila, Uibitu, Ela e Enjolras, pela convivência e amizades firmadas.

À minha família, pelo incentivo de sempre, em especial tia Jojó e tio Crispim.

Aos amigos que fiz através da arte.

À Fabiana Mattedi, minha tradutora cronista.

Ao Bacon.

“A mente humana não pode ser inteiramente destruída juntamente com o corpo: dela algo permanece, que é eterno.”

Spinoza

RESUMO

Esta dissertação propõe uma análise sobre os estados alterados de presença e consciência do palhaço, buscando compreender seu conceito, as formas de acessá-los e como se manifestam na cena, a partir da relação com o espaço e o público. Este estudo é uma pesquisa qualitativa, baseada na prática pessoal com palhaçaria nos grupos Cia Buffa de Teatro e ViaPalco. Para tanto, faz-se uma análise de diferentes processos de iniciação e treinamento com o fim de vislumbrar algumas possibilidades de construção desses estados no corpo do ator. O estudo realizado chega à definição de quatro princípios que estão contidos e, ao mesmo tempo, conectados com o conceito de estado de palhaço: a lógica *a posteriori*, o jogo e a improvisação e o jogo de afetos. Em um segundo momento, é feito um relato das experiências realizadas com o palhaço no teatro e na rua, com o fim de investigar as conexões entre palhaço-espaço-público. Sua relevância advém da possibilidade de ampliar e aprofundar as pesquisas com relação à palhaçaria e ao tema do estado de palhaço, especificamente. Os resultados obtidos revelam o estado do ator/palhaço como parte de uma tríade que inclui espaço e público.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Palhaço; Teoria dos afetos; Jogo; Improvisação; Estado de presença.

ABSTRACT

This dissertation aims at analyses regarding clown's altered states of consciousness and presence, searching to understand its concept, ways of reach it and how does it express itself in the scene, based on the relationship between the space and the public. This study is a qualitative research, based on personal practice as a clown on the groups Cia Buffa Theatre and ViaPalco. For this reason, analysis the different processes of initiation and training in order to establish a few possibilities of construction from this states in the actors's body. The study achieves four definition of the principles that are contained, and at the same time, connected, with the states of clowns concept: the *a posteriori* logic, the Play and Improvisations and the Affections Games. In a second moment, a report is made based on the clown's experiences in the theatre as well in the street, intending to probe the connections between Space-Clown-Audience. Its relevance comes from the possibility to expandes and extend the clown's research and also the theme state of clown, specifically. The results points out that, the state of the actor /clown, is part of a triad that contains space and audience.

KEYWORDS : Body; Clown ; Theory of affects ; Game ; improvisation ; State of presence.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	8
2	O PALHAÇO: PROCESSOS DE INICIAÇÃO E TREINAMENTO	17
2.1	RELATO E ANÁLISE DE PROCESSOS DE INICIAÇÃO.....	17
2.1.1	Processo de iniciação na Cia Buffa de Teatro.....	21
2.1.2	Viapalco e João Lima	28
2.1.3	Outros mestres, Pepe Nuñez e Luiz Carlos Vasconcelos	33
2.2	O MÉTODO DE AÇÕES FÍSICAS NO PROCESSO CRIATIVO DO PALHAÇO.....	37
2.2.1	Ações físicas na iniciação e treinamento do palhaço.....	49
2.2.2	Ações físicas na montagem do espetáculo <i>Joguete</i>.....	52
3	O PALHAÇO E SEUS ESTADOS: O JOGO, A LÓGICA E OS AFETOS	56
3.1	O QUE É UM ESTADO?	57
3.2	JOGAR O IMPROVISO, IMPROVISAR O JOGO.....	69
3.3	UMA LÓGICA A <i>POSTERIORI</i> E O VAZIO.....	80
3.4	SER PALHAÇO É SE COLOCAR EM RELAÇÃO.....	86
4	MEU NARIZ FOI PASSEAR: O PALHAÇO NO TEATRO E NA RUA.....	93
4.1	O TEATRO, UM NARIZ SOB CONTROLE.....	95
4.2	PALHAÇOS NA RUA.....	103
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
	REFERÊNCIAS.....	116

1 INTRODUÇÃO

Certo dia, quando estava quase a completar a graduação em Licenciatura em Teatro, fui interpelada pela diretora Joice Aglae Brondani¹, que ainda não conhecia, convidando-me para participar do projeto desenvolvido por ela como parte de sua pesquisa de Mestrado. Ainda está perfeitamente nítido em minha memória a ressalva feita logo após enunciado o convite: “Mas é *clown*...”, ela disse. Então, eu respondi que “tudo bem”. Isto aconteceu em 2002. E foi assim que começou.

Desde sempre, odiava palhaços. Lembro-me que, quando os pequenos circos que corriam as cidades do interior da Bahia “aportavam” ao lado da minha casa (onde tinha espaço para instalar a lona), o que menos me interessava era o palhaço. Nunca encontrei a graça das piadas sujas, das *gags* repetidas, do riso ligeiro. Na verdade, os circos, de um modo geral, não me interessavam realmente, apenas a novidade que eles traziam para o nosso cotidiano, a mudança da paisagem, os artistas e seu desapego. Na minha visão infantil, eles vinham de um mundo desconhecido.

Durante a graduação em Interpretação Teatral e, posteriormente, em Licenciatura em Artes Cênicas, tampouco meu olhar voltou-se com mais atenção para a crescente onda de palhaços teatrais que vinha surgindo na cidade. E, como posteriormente vim a saber, no país.

Esse encontro com o palhaço, possibilitado pelo convite de Joice, revelou-se prenhe de possibilidades, abrindo meu caminho para uma linguagem que me era desconhecida. O palhaço tem sido, desde então, figura constantemente presente na minha prática artística, pois muito ele tem me ensinado. Eu, atriz ainda iniciante, ainda tímida, pude descobrir como enfrentar os medos, como arriscar, como perder, como ser ridícula e achar isso muito bom. Ter sido iniciada nesta arte foi um ponto de mudança crucial em minha trajetória artística e pessoal.

No encontro com Brondani, teve início minha participação no grupo fundado por ela, no Rio Grande do Sul, a Cia Buffa de Teatro. Juntamente com o convite feito a outros atores em Salvador, ela estava retomando seu grupo nesta cidade. Nos meses seguintes a este encontro, realizou-se a montagem do espetáculo *Joguete* (2003). Este espetáculo consistia em

¹ Joice Aglae Brondani é atriz e diretora, doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Sua pesquisa artística aborda os universos do *clown*, bufão, *Commedia Dell'arte* e das manifestações populares. Atualmente, Brondani é professora convidada do PRODOC-CAPEs-PPGA-UFU, em Uberlândia/ MG.

uma adaptação da peça *Fim de Partida* de Samuel Beckett para a linguagem do palhaço e teve boa repercussão de público e crítica, recebendo convites para vários festivais e temporadas ao longo de três anos. Com o sucesso de *Joguete*, o grupo manteve-se atuante, criando um novo espetáculo em 2006, o *Fato(s) do Brasil*, que era uma sátira bufonesca da História do Brasil. Logo após esta montagem, porém, aquela formação do grupo dissolveu-se (embora o grupo ainda exista atualmente). Nesta época, também deixei de fazer parte do mesmo.

Após minha saída da Cia Buffa, passei a trabalhar, neste mesmo ano, no Resort SuperClubs Breezes na Costa do Sauipe, interior da Bahia. Mesmo neste trabalho em ambiente corporativo, pude continuar minha pesquisa pessoal com o palhaço, pois, durante os quatro anos em que lá estive, participei de um espetáculo circense repetido semanalmente. Nesta experiência, foi possível desenvolver a personalidade do meu palhaço de maneira intensa e profunda. Mantive-me nesta atividade até o final do ano de 2009.

Um ano após minha saída do resort, fui convidada pelo diretor João Lima² para fazer uma substituição em um espetáculo do seu grupo, o ViaPalco. O espetáculo chamava-se *O nariz do poeta* (2005) e também se utiliza da linguagem do *clown*. Desde então, tenho feito parte deste grupo, integrando o elenco dos espetáculos de seu repertório.

Quando a ideia de uma pesquisa acadêmica surgiu, optei por estudar o que está próximo, o que se faz presente e, principalmente, me é relevante enquanto artista e pesquisadora. Assim, a prática suscitou a elaboração de uma reflexão teórica que pudesse confrontar o aprendizado empírico, transformando a experiência em contribuição científica.

Esta dissertação propõe-se a analisar a construção dos estados do palhaço. Como o palhaço acessa estados alterados de presença e consciência na cena é a pergunta norteadora deste estudo. Para tanto, busca-se identificar como alcançá-los a partir dos processos de formação. Também será analisado como estes estados se manifestam na atuação do palhaço em sua relação com espaços, poéticas e públicos distintos.

Assim, esta pesquisa pretende analisar a arte do palhaço sob uma ótica pessoal, tomando como suporte a própria prática. Trata-se, portanto, de uma pesquisa qualitativa em artes com abordagem metodológica autoetnográfica. O recorte adotado se baseia nos estudos

² João Lima, diretor e ator paulista, radicado na Bahia. Lima ficou conhecido por sua atuação como palhaço (Tiziu) e também pela direção de espetáculos que se utilizam da linguagem da palhaçaria e elementos circenses. O espetáculo de palhaço *O sapato do meu tio* (2005), dirigido por ele alcançou grande reconhecimento, realizando várias temporadas.

de pesquisadores e artistas formadores, que têm sua reflexão sobre a prática. Neste estudo, buscou-se confrontar o aparato teórico a respeito do palhaço, através da revisão e pesquisa bibliográfica, com fatos que envolvem seu ofício, numa tentativa de melhor compreendê-lo, lançando outros olhares sobre os princípios da arte do palhaço. O referencial teórico desta dissertação está disponível em livros, publicações acadêmicas (artigos, teses e dissertações), revistas científicas, sites e filmes.

A coleta de dados para a pesquisa conta ainda com a realização de uma mesa-redonda sobre o tema da dissertação. Com o título: *Estado de Clown: exaustão ou brincadeira*, a mesa-redonda foi uma atividade realizada para aprofundar a investigação proposta nesta pesquisa de mestrado, trazendo a visão de outros pesquisadores e artistas a respeito do conceito de *estado de clown*. A mesa foi composta por Demian Reis, doutor em Artes Cênicas; Felícia de Castro, Mestre em Artes Cênicas; e por João Lima, Especialista em Ludicidade e foi realizada no dia quatro de julho de 2013, no Teatro Martim Gonçalves.

Embora a linguagem da palhaçaria esteja presente, de forma relevante, no cenário da produção teatral brasileira atual, os estudos acadêmicos que se debruçam sobre este objeto ainda são relativamente escassos em face de sua importância. Portanto, esta pesquisa revela-se oportuna ao contribuir para a uma análise acadêmica das idiossincrasias relativas à arte do palhaço, ampliando e aprofundando sua discussão. Da mesma maneira, através desta pesquisa, será possível discorrer conceitualmente sobre a questão específica do *estado de palhaço*, um assunto ainda pouco explorado, mesmo nas pesquisas existentes sobre o palhaço.

Além dos argumentos supracitados, entendo que esta investigação interessa não apenas aos estudiosos e artistas da palhaçaria, mas a outros atores, visto que aqui será feita uma abordagem que lida com conceitos, tais como presença cênica, corpo e ação física, que também dizem respeito ao seu ofício.

A figura do personagem cômico é encontrada na Grécia Antiga, em Roma, na Idade Média, na *commedia dell'arte* e em culturas além da Europa, como a indígena brasileira (há um tipo cômico conhecido como *hotxué* entre os índios Krahô³). Tal personagem é uma intersecção no conjunto diverso de culturas e épocas, encontrando representação nas mesmas como um ser capaz de refletir a sociedade em que se encontra, com a permissão de expor o

³ Para saber mais, ler: REIS, Demian M. **Um mês com o Hotxué Ismael Ahprac Krahô**. Repertório Teatro & Dança, v. 17, p. 215-223, 2011.

seu ridículo. O pesquisador Luis Otávio Burnier⁴ concorda: “Os tipos característicos da baixa comédia grega e romana; os *bufões* e *bobos* da Idade Média; os personagens fixos da *commedia dell’arte* italiana, o palhaço circense e o *clown* possuem uma mesma essência: colocar em exposição a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais” (BURNIER, 2001, p.206).

O palhaço andou por muitos lugares: nas ruas, nas feiras, no cinema, nos palcos do teatro de variedades, nos circos; e neste último foi onde encontrou sua casa mais acolhedora e se tornou referência do próprio espetáculo.

No teatro realizado no século XX, o palhaço foi encontrando seu espaço a partir da estreita relação entre teatro e circo. Esta relação surgiu como uma maneira de renovação do teatro para encenadores como Meierhold e outros diretores europeus, que resolveram buscar no circo a destreza técnica e a precisão que faltavam ao teatro, em sua visão. O circo esteve quase sempre à margem e o palhaço, por tabela, mais identificados com lazer e entretenimento do que com a arte. Na década de 1970, a conexão entre a figura do *clown* e o teatro foi reforçada pela sistematização de métodos de formação por diretores como Philippe Gaulier⁵ e Jacques Lecoq⁶ na Europa. A partir de então, surgiram discípulos, como o brasileiro Luis Otávio Burnier, que deram continuidade e aprofundaram suas pesquisas.

Dessa forma, esse *clown*, tal como é realizado, tem muito mais de teatro que de circo, e é deste que tratarei aqui. Não obstante, a tradição circense permaneça em paralelo a este movimento sobre o qual me detenho. A figura do palhaço está presente nos circos tradicionais – cuja origem remete à Europa e à cultura cigana - como um personagem central dentro de sua estrutura. Esse palhaço aprende seu ofício no próprio ambiente do circo, onde vive, a partir da experiência do fazer. Geralmente, é uma herança que atravessa as gerações de uma mesma família.

Há um tipo de palhaço brasileiro de *circo* que geralmente usa roupas coloridas e maquiagem exagerada, sua imagem povoa o imaginário popular quando se refere à figura de um palhaço. Sua atuação, de acordo com Alice Viveiros de Castro (2005), pesquisadora das

⁴ Luís Otávio Burnier foi um ator e diretor de teatro brasileiro, estudioso da arte do ator, a partir da qual desenvolveu um método de treinamento do *clown*. Ele fundou o grupo LUME, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP.

⁵ Philippe Gaulier é um ator, diretor e professor francês. Gaulier é fundador da École Philippe Gaulier, uma conhecida escola de *clown* na França.

⁶ Jacques Lecoq é um famoso mímico e pedagogo de artes corporais. A sua relação com o esporte motivou-o a desenvolver técnicas de treinamento do ator que se baseiam principalmente no movimento do corpo.

tradições circenses, apresenta alguns traços recorrentes como ser constituída de *gags* físicas e ancorar-se, principalmente, na oralidade, através de piadas e músicas de conteúdo usualmente obsceno. Outro aspecto comum é que há um trânsito entre os tipos branco e augusto nas duplas cômicas. Assim, embora haja hodiernamente uma predominância de caracterização do palhaço augusto em detrimento do branco, ele pode se comportar como um ou outro, a partir da relação estabelecida com a dupla que contracena. O palhaço adquiriu uma figura arquetípica enraizada no imaginário, um tipo, cujas características são identificáveis por quase qualquer pessoa; esta figura corresponde à aparência típica do augusto. Há, entretanto, diferentes linhas de atuação desta arte, com características próprias e nem sempre correspondentes a esta visão arquetípica. Mesmo em espetáculos circenses, onde este palhaço mais “tradicional” ainda habita, sua imagem também vem sofrendo mudanças sob a influência de trupes como o *Cirque du Soleil*⁷, *Archaos*⁸, o *Cirque Baroque*⁹ etc. Nem sempre o palhaço costuma trazer o nariz vermelho (sua marca maior), as roupas largas ou extremamente coloridas, seus sapatos grandes; ele pode transitar de uma estilização extrema como esta até formas mais sóbrias e, portanto, próximas de uma figura cotidiana.

As diferenças, todavia, não se restringem à sua aparência, mas, sobretudo à sua maneira de atuar. As linhas de atuação dos palhaços atuais têm bastante relação com sua origem. Dito isto, considero aqui três tipos principais de palhaço: aqueles que vêm da tradição circense, que aprendem seu ofício através da observação dos mais antigos e da própria prática; os palhaços que vêm do teatro, que são atores interessados em ampliar seu repertório expressivo; e, por fim, palhaços de rua, não atores, nem descendentes das famílias circenses, pessoas que cursaram escolas de circo ou palhaço. Esses tipos não são ilhas; podem apresentar diversas intersecções entre si, com inúmeras variantes possíveis, mas chegam a delimitar um universo com base em sua origem. A divisão, de cunho didático, serve apenas para definir que a pesquisa debruçar-se-á, principalmente, sobre o segundo tipo, o palhaço que vem do teatro, feito por atores. Dentro do universo teatral, ainda mais especificamente, partirei da abordagem do palhaço proposta por Luís Otávio Burnier, em suas investigações junto ao Lume¹⁰.

⁷ Companhia canadense de circo, fundada em 1984, que trouxe grandes inovações ao espetáculo circense, ao promover diálogos com outras artes.

⁸ Archaos é uma companhia circense francesa criada em 1986 por Pierrot Bidon. Além de não utilizar animais em seus espetáculos, este circo também se apoia em outras como o teatro e a dança.

⁹ Anteriormente chamada de *Le Puits aux Images*, o *Cirque Baroque* é uma companhia francesa que mescla teatro e circo.

¹⁰ LUME- Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais é um coletivo de atores vinculado à UNICAMP, fundado em 1985, pelo diretor Luis Otávio Burnier, o ator Carlos Simioni e a musicista Denise Guerra.

Assim, a linha de atuação proposta por Burnier (2001) traz o palhaço (“*clown*”, em seu vocabulário), mais intimista e poético, numa imagem mais próxima do cotidiano, onde a maquiagem e o figurino são mais leves e o exagero vem da exacerbação da personalidade do ator. Nesse caso, para Burnier, importa mais *como* fazer do que o *que* fazer.

Burnier adotou a nomenclatura *clown* para conectá-la com o conceito europeu de onde descende sua visão e para diferenciar do tipo de palhaço feito no Brasil. Muitos pesquisadores seguiram ou seguem adotando o mesmo procedimento. Entretanto, considerando que, na Europa, a palavra *clown* refere-se a qualquer palhaço, independente de sua linha de atuação ou do espaço em que o faz, adotarei ambos os termos indiscriminadamente como sinônimos. Ainda assim, a ideia que Burnier forjou do palhaço será a nascente que traz os principais conceitos a serem analisados nesta pesquisa em diálogo com o pensamento de outros artistas, pensadores ou pesquisadores, em busca de um entendimento próprio.

Dentro desta perspectiva, Burnier compreende que o palhaço é um ser que se comunica através do corpo. Os processos de iniciação ao *clown*, neste tipo de trabalho, privilegiam o exercício de técnicas que visam disponibilizar o corpo do ator para o jogo, isto é, preparam-no para reagir aos estímulos, para expressar fisicamente a tudo que acontece em sua volta. Segundo o pesquisador, “O *clown* é um ser que tem suas reações afetivas e emotivas todas corporificadas em partes precisas de seu corpo, ou seja, sua afetividade transborda pelo corpo, suas reações são todas físicas e localizadas” (BURNIER, 2001, p. 217).

Da ideia de corpo como principal ferramenta expressiva do palhaço, outros conceitos, conectados entre si, serão requisitados ao longo deste estudo e merecem atenção quanto à aceção que será adotada. Conceitos como *estado de clown*, lógica pessoal, jogo, improvisação e afeto, são fundamentais para a estruturação do pensamento. Na descrição abaixo, a respeito da estruturação dos capítulos, serão apresentados alguns pormenores que esclarecem o uso desses conceitos.

A base desta pesquisa é a experiência pessoal na linguagem do palhaço, realizada nos grupos Cia Buffa de Teatro e ViaPalco e nas vivências realizadas em dois *workshops*, um com o palhaço espanhol Pepe Nuñez¹¹ e outro com o ator Luiz Carlos Vasconcelos¹². A escolha

¹¹ Pepe Nuñez é palhaço, ator e diretor espanhol, radicado em Florianópolis- SC. Atualmente, integra o grupo Pé de Vento Teatro.

¹² Luiz Carlos Vasconcelos é ator e diretor, bastante conhecido como o palhaço Xuxu. Seu trabalho abrange teatro, cinema e televisão.

dos grupos, Cia Buffa de Teatro e ViaPalco, deve-se à intensidade e proximidade da pesquisadora obtida junto a eles, permitindo que se possa partir daí para uma análise de cunho acadêmico. Além disso, os encenadores dos grupos, Joice Aglae Brondani e João Lima, têm relevância enquanto artistas que investigam a arte da palhaçaria e partem de origens semelhantes em direção a caminhos particulares, o que permite a visualização de possibilidades distintas de acessos aos estados do palhaço, aprofundando e enriquecendo a investigação aqui proposta. Quanto aos *workshops* com os artistas Pepe Nuñez e Luiz Carlos Vasconcelos, embora não tenham sido de longa duração, vão ao encontro do trabalho de Lima, servindo como ampliação do diálogo sobre os princípios que o norteiam.

Com base nas vivências acima relatadas, buscarei analisar como acessar e o que são os estados de palhaço, a partir dos processos formativos e da sua manifestação na relação com os espaços de atuação e a plateia. No primeiro capítulo, tratarei dos métodos de iniciação e formação adotados nos dois grupos, Cia Buffa de Teatro e ViaPalco, enfatizando o processo de descoberta do *clown* através de sua corporeidade.

A iniciação como processo de formação para o palhaço é um método instituído sob a perspectiva de se descobrir um *clown* pessoal, linha de trabalho de Jacques Lecoq, difundida no Brasil pelo grupo Lume. Este conceito pressupõe que o palhaço não é um personagem, conseqüentemente, suas características e qualidades não são determinadas por circunstâncias exteriores a ele, mas são expostas através do processo de autoconhecimento proposto pela iniciação. Convém esclarecer que o tipo de personagem aqui referenciado é aquele que está a serviço de uma dramaturgia, cujas características são atribuídas ao ator. O palhaço, na linha aqui analisada, se constrói a partir da personalidade do próprio indivíduo/ator. Para tanto, o ator passa por um desbloqueio psicofísico com o fim de acessar aspectos de sua personalidade que se encontram ocultos pelas normas sociais de comportamento. Assim, “É preciso retomar a experiência do corpo-criança, pelo qual, como em ondas, podiam fluir os impulsos nos quais, facilmente, a energia achava seus caminhos” (AZEVEDO, 2012, p. 152), pois o palhaço é como uma criança, livre, provocador, ingênuo e cruel. O corpo do ator deve estar disponível para jogar e brincar, conseguindo encontrar seu *estado de palhaço*.

Na subseção 2.1, será efetuada uma análise da iniciação e do treinamento, relatando as experiências adquiridas nos dois grupos e nos *workshops*, com o fim de analisar diferentes estratégias adotadas para um preparo técnico e sensível do palhaço.

Na subseção seguinte, o item 2.2, seguindo o propósito de analisar os elementos de formação e treinamento, teremos a chance de investigar a utilização do Método de Ações Físicas como parte destes processos. Partiremos dos estudos elaborados por Constantin Stanislavski para conduzir um diálogo com outros encenadores que tomaram a ação como elemento essencial da arte do ator, como Jerzy Grotovski e Étienne Decroux. Uma vez feita esta apreciação do método, irei investigar sua utilização dentro do treinamento do palhaço, inicialmente trazendo os princípios introduzidos por Dario Fo e Jacques Lecoq e adaptados por Burnier. Por fim, estas conexões serão relacionadas com os métodos com os quais tive contato direto, principalmente, aquele forjado por Brondani, a qual se utiliza declaradamente do Método de Ações Físicas, forjado pelo encenador russo Constantin Stanislavski.

Na terceira seção, partiremos para uma discussão crucial no desenvolvimento desta pesquisa. Nesta seção, será feita uma reflexão sobre as noções de estado de palhaço, lógica pessoal, jogo e improvisação e afetos, compreendendo-as como elementos constituintes da linguagem do palhaço, na acepção que está sendo discutida nesta pesquisa.

A partir do conceito de *estado de clown* forjado por Jacques Lecoq, o qual se refere a uma maneira diferenciada de estar e perceber o mundo, pretende-se refletir sobre suas repercussões físicas e sensoriais sob a luz de estudos do corpo e estudos relativos ao trabalho do ator. Ao longo desta subseção, permite-se relacionar o estado de palhaço com a ideia de corpo extracotidiano, inicialmente adotada por Eugenio Barba, visto que em ambos os casos está previsto que o ator passa por um processo de diferenciação do seu corpo em direção a uma configuração de consciência distinta da cotidiana, onde sua presença encontra-se dilatada.

Na subseção 3.2, trata-se do jogo e da improvisação, também fazendo referência à sua conexão com o conceito de estado de palhaço. A improvisação é uma ferramenta que auxilia no jogo, enquanto o jogo está diretamente relacionado com o estado, no sentido que ele constitui uma das formas de acessá-lo. Neste item, também é feita uma relação entre o jogo do palhaço e o princípio de fluxo que tem origem nos estudos da *Performance*.

Na próxima subseção, será abordada a ideia de lógica pessoal, associando-a ao conceito de Lógica *a posteriori* trazido pelo filósofo Immanuel Kant. Esta conexão se baseia na ideia de que a lógica do palhaço, tal qual a formulação do filósofo, está baseada nas sensações e na experiência.

Na última subseção deste capítulo, a capacidade de o palhaço afetar e ser afetado será tratada sob a ótica da *teoria dos afetos*, sobre a qual o filósofo holandês Benedictus de Spinoza discute em seu livro, *Ética*.

Por último, na quarta seção, faz-se uma análise de experiências com o palhaço do ponto de vista do desempenho diante do público. Para tanto, esta análise será feita com base na relação do palhaço com dois espaços distintos, enfatizando sua adaptação a cada um. Os espaços que constituem esta investigação são: o teatro e a rua. Tais espaços são tomados como referência analítica que permitirá refletir sobre os princípios e conceitos levantados ao longo dos capítulos anteriores. Parte-se da percepção de que os princípios que se supõem constituintes deste ofício – estado, lógica, jogo, afetos – se adéquam a cada espaço onde sua prática acontece.

Finalmente, nas considerações finais, os temas tratados pela pesquisa serão retomados com o fim de analisar as conclusões obtidas por este estudo, buscando estabelecer uma avaliação entre as demandas que o suscitaram e os resultados encontrados.

2 O PALHAÇO: PROCESSOS DE INICIAÇÃO E TREINAMENTO

“Por substância compreendo aquilo que existe em si mesmo e que por si mesmo é concebido, isto é, aquilo cujo conceito não exige o conceito de outra coisa do qual deva ser formado.”

Spinoza (2013, p. 13)

Nesta seção, serão apresentados os métodos de iniciação e treinamento adotado dentro dos grupos Cia Buffa de Teatro e ViaPalco, enfatizando o processo de descoberta do *clown* através de seu corpo. Na segunda subseção, destaca-se o uso do Método de Ações Físicas como elemento constituinte do treinamento de palhaço.

2.1 RELATO E ANÁLISE DOS PROCESSOS DE INICIAÇÃO

O processo de treinamento introdutório à arte do palhaço é conhecido como iniciação, principalmente nas linhas oriundas do mímico francês Jacques Lecoq, do Lume e de russos como Slava¹³. Isso revela um pouco do caráter que se dá a esse treinamento, em que o ator tem acesso às técnicas de atuação deste ofício.

Os rituais de iniciação são comuns a todas as culturas humanas em cerimônias religiosas, culturais ou sociais. Eles marcam uma mudança de *status*, onde o indivíduo que está sendo iniciado terá acesso a novos conhecimentos, segredos partilhados, e passará a fazer parte de uma sociedade ou grupo.

No caso da arte deste palhaço, sobre o qual se trata aqui, há o ritual de recebimento da máscara, o nariz vermelho, para colocá-lo ou retirá-lo, e ao longo do processo de iniciação pode haver mais rituais ou ações ritualísticas conforme a linha de trabalho do mestre que o está conduzindo. O pesquisador das artes cênicas Richard Schechner¹⁴ (*in* LIGIÉRO, 2012, p. 63) afirma que o ritual é um processo de transformação, “um período de tempo em que a pessoa está ‘entranhas e entre’ categorias sociais ou identidades pessoais. (...) Neste momento,

¹³ Slava Polunin, ator, mímico e palhaço russo. A repercussão das suas criações extrapolou os limites da Rússia, tornando-se mundialmente conhecido, principalmente, pelo espetáculo *Snow Show* (1989) que segue em cartaz em Londres e outras cidades europeias.

¹⁴ Richard Schechner é diretor teatral e professor de Estudos da *Performance* na Tisch School of the Arts, New York University.

ocorrem as transições e transformações em espaços demarcados”. Nesse estado do “entre”, o indivíduo, segundo ele, está vulnerável e mais aberto para a mudança.

O ritual acontece desde os procedimentos de chegada, na instalação do “espaço-tempo ritual”, com a concentração no espaço, preparação da música, do corpo até este atingir um estado de imersão naquele momento e nas ações que ali se dão. A iniciação na arte do palhaço, assim como o ritual, é um processo de mudança, de buscar um corpo, uma cara, um sentir e uma vestimenta que convenham a este ser novo que surge.

As relações entre jogo e ritual na *performance* consistem em outro ponto abordado por Schechner e que remete diretamente à prática do palhaço e especificamente ao seu processo iniciático. Ele afirma que:

De fato, uma definição de *performance* pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. Rituais são uma forma de as pessoas lembrarem. Rituais são memória em ação, codificadas em ações. Rituais também ajudam pessoas a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária. O jogo dá às pessoas a chance de experimentarem temporariamente o tabu, o excessivo e o arriscado (...). Ambos, ritual e jogo, levam as pessoas a uma ‘segunda realidade’ separada da vida cotidiana (2012, p. 50).

É sobre isso a arte do palhaço, e é sobre isso que será falado aqui: sobre repetir ações, sobre arriscar-se, sair das zonas de conforto e do cotidiano, sobre estar no “entre”, em transição, sobre relações, sobre entrar nessa “segunda realidade” em que outra lógica é possível.

Na visão de Luís Otávio Burnier (2001), atuar como palhaço não significa criar um personagem. Sua visão de personagem está ligada à ideia de interpretação de características de outro ser, para o qual o ator empresta seu corpo e suas emoções. Encontrar “seu palhaço”, porém, significa buscá-lo dentro de si. Existem atualmente várias linhas de atuação e, conseqüentemente, de iniciação ao trabalho como palhaço. Entretanto, dentre os vários caminhos adotados há um denominador comum: a descoberta do *clown* é um processo de reconhecimento de si, de autodescoberta, assim como acredito ser todo trabalho de ator, com maior ou menor intensidade. No trabalho de um ator-*clown*, usam-se princípios semelhantes aos de qualquer atuação: deve-se estar atento ao espaço, aos parceiros de cena, que nesse caso

pode ser a própria plateia, deve-se ter um corpo que reage e se expresse, deve-se estar presente.

O que, então, configura a diferença de um trabalho de construção de personagem e de descoberta do *clown*? O *clown*, segundo Burnier e Jacques Lecoq, não se constrói de fora para dentro, mas de dentro para fora. Seria uma espécie de exacerbação do eu, de aceitação, de encontro com a própria verdade, sua verdade. Não há aqui circunstâncias exteriores, uma personalidade a ser interpretada, imitada ou reelaborada através do próprio corpo.

Contudo, muito me tenho questionado o quanto esse processo não se confunde com qualquer outro processo de ator, que precisa, no ato de criação de seu personagem, mergulhar em si, perceber-se para, então, poder reelaborar-se através das falas ou gestos de um personagem. Outrossim, é fato que um *clown*, embora não finja ser outro a não ser ele mesmo, age dentro de uma lógica própria. Ele pode, inclusive, “fingir” ou se apropriar de roteiros preexistentes, na realização de seus números, para que possa realizá-los. Nesse caso, há um elemento metateatral, uma atuação dentro de outra atuação.

O *clown*, na definição de Burnier, é um ser fundamentado na própria individualidade do ator, em sua personalidade.

O clown é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo, ele é um tipo pessoal e único. Uma pessoa pode ter tendências para o clown branco ou o clown augusto¹⁵, dependendo de sua personalidade. O clown não representa, ele é – o que faz lembrar os bobos e bufões da Idade Média. Não se trata de um personagem, ou seja, uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos [...] (BURNIER, 2001, p.209).

A concepção trazida por Burnier limita a ideia de personagem a um tipo específico de atuação, onde a sua construção se dá, principalmente, através de aspectos exteriores ao ator. Existem, todavia, tipos de atuação onde a personalidade do ator está visivelmente na cena, na composição de suas ações. Esta é, inclusive, uma tendência bastante visível na hodierna produção teatral. Sendo assim, é possível considerar o palhaço como um personagem, o qual parte da personalidade do ator.

¹⁵ Branco e Augusto são considerados os dois tipos clássicos de palhaço. Geralmente, eles formam uma dupla onde o Branco domina o Augusto. O branco é um tipo que sempre tenta ser o mais esperto, que acha que sabe mais. Enquanto o Augusto é o palhaço mais bobo, que erra e provoca a graça.

O tipo de atuação do palhaço pode estar atrelado tanto ao seu processo formativo quanto à poética a que ele esteja submetido. Em algumas situações, o palhaço atua em função de um personagem; em outras, é possível perceber a sua individualidade mais evidenciada. Ao longo desta pesquisa, buscarei investigar as relações estabelecidas entre os processos de iniciação e de atuação do palhaço de modo a dirimir ou mesmo esclarecer os questionamentos aqui postulados.

No Brasil, Burnier foi responsável por gerar uma “onda” *clownesca* nos teatros, que influenciou muitos artistas cênicos na década de 1990. Sua influência repercutiu em vários artistas e coletivos, que foram transformando sua técnica conforme as próprias práticas e experiências.

A diretora Joice Aglae Brondani, umas das artistas que adotou ensinamentos desenvolvidos por Burnier, mesclando-os com conceitos de Jacques Lecoq e Dario Fo, foi a responsável pela minha entrada neste mundo da palhaçaria. Desde então, venho experimentando o *clown* em diversas ocasiões e de forma ininterrupta.

Além da vivência com Brondani, tive outros mestres que também considero importantes na elaboração do meu conhecimento e da minha experiência com o palhaço. São eles: João Lima, Luiz Carlos Vasconcelos e Pepe Nuñez. Dentre os três artistas, João Lima é aquele sobre o qual me deterei mais longamente em virtude de ter uma experiência mais duradoura e relevante com seu trabalho, contribuindo em minha formação, ao ampliar minha visão conceitual e técnica sobre o fazer do palhaço. Os contatos realizados com Luiz Carlos Vasconcelos e Pepe Nuñez foram vivências mais breves, mas não menos intensas, e têm importância, principalmente, pois ajudam a compor um painel de formas de acessos possíveis, corroborando o treinamento proposto por Lima e contribuindo com seu discurso.

A descoberta do *clown* pessoal, como supracitado, é uma descoberta de si mesmo. Todavia, para que isso aconteça, é preciso que o ator se permita acessar meandros de sua personalidade que são orientados pela sociedade a se manterem guardados, pelo bem do convívio social. O nosso corpo, dentro do que o senso comum considera normal, deve se apresentar de determinadas maneiras “adequadas” e comportadas, de modo a não provocar o escárnio, o nojo ou o riso. Quando buscamos o nosso *clown*, vamos exatamente na direção de permitir ao corpo agir de maneira não comportada, o ser/estar livre, como se não houvesse um filtro social que lhe conduzisse.

Ao longo deste item, portanto, pretende-se tratar dos processos de iniciação do palhaço através das experiências obtidas junto à Cia Buffa de Teatro, ao grupo ViaPalco, relacionando com vivências posteriores nas oficinas com o ator Luiz Carlos Vasconcelos e o palhaço Pepe Nuñez.

2.1.1 Processo de iniciação na Cia Buffa de Teatro

Na Cia Buffa de Teatro, a convite da criadora e diretora do grupo, Joice Aglae Brondani, fui iniciada em novembro de 2002 para a realização de um evento de Natal e depois segui no processo de montagem de *Joguete*, espetáculo baseado na peça *Fim de partida*, de Samuel Beckett, cuja estreia aconteceu em junho de 2003.

Para tanto, tive que, primeiro, “descobrir meu *clown*”. O *clown* não é personagem, na visão de Burnier e também de Brondani. É preciso *sê-lo*, pois a ele não se agregam “qualidades”, estas vêm de dentro para fora. Então, essa descoberta implica em autoconhecimento e desbloqueio de entraves criativos, deixando aflorar a essência íntima, o ridículo, a ingenuidade. Nesse processo, o diretor é o grande maestro que conduz o grupo, identificando as dificuldades de cada um para provocá-lo e fazê-lo superar tais bloqueios. Brondani afirma sobre o ator:

(...) colocando-se frente a frente com seus fracassos, quebrando sua máscara social e fazendo de seus defeitos uma possibilidade de jogar e brincar, alcançando um momento em que se entrega sem raciocinar, um estado de disponibilidade sem defesa, isto é, o ato de se desfazer das convenções sociais lhe proporciona uma tal liberdade, que o deixa mover-se por este estado, passando a SER/ESTAR *clown* e não a interpretar um (2006, p.26).

O pesquisador Gilberto Icle, cujo estudo é sobre um processo de treinamento na técnica do *clown*, com o fim de refletir sobre o trabalho do ator, traz importantes contribuições a este respeito. Icle diz que “Essa via consiste basicamente em processos de eliminação de bloqueios do ator. O trabalho do diretor-pedagogo, nessa acepção, é vinculado à capacidade de identificar o que obstaculiza o trabalho criativo do ator e promover um tangenciamento proposital” (ICLE, 2010, p. 9).

Durante o treinamento, o diretor encarna o “*Monsieur*”, ou seja, o “dono do circo”, a quem os atores devem obedecer com o fim de tornarem-se palhaços. O *Monsieur* é uma figura bastante autoritária e responsável por conduzir os exercícios, detectando as dificuldades de cada candidato a palhaço para instigá-lo e provocá-lo, imprimindo uma atmosfera de ludicidade em todo o período de iniciação.

O processo de autoconhecimento permite ao ator que ele entre em contato com sua energia interior e, ao mesmo tempo, com seus limites físicos, ampliando sua potência criativa. Essa potencialização se dá porque no momento em que este ator se conhece e está livre, ele pode jogar e improvisar com mais fluidez. Segundo Nair Dagostini:

O ator deve conhecer, a partir de sua experiência pessoal, a força dos raios invisíveis da irradiação. Por um ato de vontade tem que buscá-los dentro de si durante a comunicação e fazer com que fluam de si, mas precisa acumular material criativo para poder transmitir esta corrente de raios. Esse procedimento só é possível se o ator estiver totalmente disponível e livre de tensões supérfluas, porém firme, estável, sem dispersão de energia, pois a comunicação através da irradiação é um processo delicado que não se realiza através do esforço (DAGOSTINI, 2007, p. 81).

Nessa fala, Nair Dagostini sintetiza de maneira eficaz a intenção do desbloqueio psicofísico, uma vez que o ator é capaz de irradiar sua energia sem empecilhos ou barreiras, ao encontrar-se livre de tensões. O esvaziamento da mente através da exaustão facilita o jogo e, por conseguinte, o improviso. Entretanto, mais que isso, permite que o ator esteja presente, que sua energia esteja canalizada para a cena.

Esse processo iniciático e de descobertas é ancorado especialmente na exaustão física. Esta é a base do treinamento criado pelo Lume e consiste em exaurir o corpo do ator para que seu raciocínio lógico seja “quebrado” e ele encontre o que se chama estado de *clown*.

Para atingir a exaustão, o processo seguia esta sequência: alongamento, espreguiçamento progressivo do corpo, exercícios de impulsos através da música, a dança dos ventos e a dança pessoal. A dança dos ventos é um passo ternário que se articula com a respiração; o passo mais acentuado marca a expiração. Ao longo de sua execução, são propostas variações rítmicas, de extensão do movimento (amplo, curto) e de concentração do movimento em partes distintas do corpo. A dança dos ventos é uma forma de renovar a produção de energia do corpo através da respiração. Já a dança pessoal é um treinamento

energético em que ator procura encontrar suas pulsações interiores, ele se deixa conduzir pelo próprio ritmo, trazendo fluidez e organicidade ao movimento.

Todas essas etapas são realizadas nos primeiros encontros de iniciação, com variações dentro da mesma e aprofundamento progressivo de sua intensidade conforme o grupo evolui. Em cada etapa, também se passa por um momento de trabalho individual e outro em que os atores se relacionam. A própria Brondani faz uma farta descrição dos elementos por ela utilizados no treinamento:

- Elementos plásticos – divisão do corpo em cabeça, peito, ombros, bacia, cotovelos, mãos, joelhos e pés. São trabalhados de maneira dinâmica e plástica, explorando as articulações, primeiramente de forma individual e, posteriormente, relacionando-as com outras. O aumento da dinâmica e dos impulsos, inclusive mentais, gera reais desbloqueios físico-mentais.
- Dança dos ventos – dança com passo ternário, harmonizada com a respiração, que transforma a expiração em energia; desencadeia ciclos de cansaço, os quais se objetiva ultrapassar. No seu desenvolvimento, possui momentos de introspecção e de relação com o espaço e com o outro.
- Enraizamento do corpo – divide o corpo em duas partes, a primeira relacionada ao ar, que compreende a coluna vertebral, do cóccix à cabeça, inclusos braços e mãos; e a segunda, relacionada à terra, que vai dos dedos dos pés até a bacia – sendo que a bacia possui a relação tanto com o ar quanto com a terra. Consiste em enraizar (inserir, fincar, firmar, ancorar) o corpo no chão procurando um controle de equilíbrio, chegando ao equilíbrio precário de Decroux.
- Gravidade-peso – explora a relação do corpo/gravidade/peso e o espaço.
- Saltos e quedas – utilização dos membros como amortecedores e propulsores para explorar quedas e saltos pelo espaço.
- Articulações – consiste na divisão do corpo e exploração máxima das articulações com a variação da dinâmica.
- *Koshi* – palavra japonesa que significa bacia e consiste na exploração da força oriunda desta mesma região do corpo.
- Impulsos – atividade direcionada para o impulso de energias pelo corpo, buscando um trabalho interno e depois externo e, ainda, a relação com o espaço e com o outro.
- Lançamentos – explorar possibilidades de lançamento de energia ou objetos imaginário para o espaço, explorando a precisão física e o imaginário (BRONDANI, 2006, p. 90).

O objetivo da exaustão física é liberar o pensamento, ou seja, fazer com que o ator não pense, apenas aja, entre em contato com suas próprias vontades, seu instinto e, finalmente, esteja em determinado “estado”. Este estado, chamado por Burnier de estado de *clown*, é um ponto em que o ator exausto sente-se livre e disponível, sendo ridículo, risível, grotesco, sem

o filtro da boa educação e do comportamento socialmente esperado, semelhante a uma criança. Para ser um palhaço, este é um primeiro passo.

A ideia de ser criança, ser ridículo, produz, contudo, visões bastante deturpadas do palhaço que, utilizadas pela mídia e pela publicidade, geram uma figura identificada apenas com o público infantil. Tal identificação aproxima tanto o palhaço quanto a criança de uma visão superficial e abobalhada, com risos forçados e comicidade previsível. O que se perde nessa visão é a ideia de que o *clown* é um ser provocador, que instiga, que possui algo de genuíno, de cruel, refletindo e revelando o que temos de pior e de melhor. Perde-se, sobretudo, sua característica de figura transgressora. Para acessar novamente, tal qual uma criança, este estado transgressor, o ator passa por um desbloqueio psicofísico.

O desbloqueio psicofísico, como forma de permitir a expressão artística do ator e mesmo de outros artistas cênicos, é uma ferramenta pensada desde a pesquisa de Stanislavski, uma forma de acessar camadas interiores do indivíduo, de prepará-lo para expressar-se plenamente, sem barreiras mentais. Isto leva também à necessidade de que este artista descubra que barreiras são essas, para que possa, então, eliminá-las ou mesmo lidar com elas.

No processo de exaustão, o indivíduo descobre um limite físico até onde ele pretensamente controla suas reações e pensamentos. Quando o corpo encontra-se exausto, após a ultrapassagem deste limite, entra-se em outro estado energético em que se parecem desabilitar alguns “botões” que guiam nossas relações frente ao mundo. Mas esse é um tema do qual irei tratar mais profundamente no próximo capítulo.

Portanto, na iniciação do palhaço proposta por Burnier e adaptada e aplicada por Joice Aglae Brondani, busca-se encontrar um estado em que o indivíduo se permite ser o que é, em seus contornos mais profundos. Quando este encontro consigo mesmo acontece, pode-se dizer que encontramos o nosso palhaço. Daí, o próximo objetivo é de manter esse encontro.

Nos longos e intensos períodos de exaustão física que duram de duas a três horas, o *Monsieur* paralelamente propõe que o palhaço se relacione com seu ambiente. Por ambiente, entendam-se as pessoas, objetos, situações e o espaço ao redor.

No decorrer da iniciação, esse momento vai-se tornando mais intenso e duradouro, quando percebemos como reagimos frente ao outro, qual a lógica que guia nossas ações. Para isso, a diretora Joice Aglae utiliza jogos dramáticos e teatrais, principalmente, alguns propostos por Viola Spolin (2004). Contudo, ao apresentar esses jogos, a diretora propunha

um contexto, ou seja, ela não apenas emitia comandos objetivos a respeito das regras do jogo. Ela criava pequenas histórias, encaixando o jogo na situação. Dessa forma, forjava motivações que estimulavam as reações do palhaço frente aos desafios apresentados.

Descobrir seu *clown* parte do princípio de que o ator não criará um personagem, mas encontrará essa *persona* que está dentro de si. Não se agregam características, valores ou qualidades externas a ele. Essa tarefa pode ser de extrema de dificuldade e importância, uma vez que muitas vezes o que acontece é exatamente o contrário. Tenho observado muitos atores que forjam uma imagem estereotipada do que é um palhaço e a tomam para si. Dessa forma, expressam falsas ingenuidade e paspalhice.

É um limiar difícil de atuação em que o ator precisa estar bastante consciente da diferença, que é delicada. O entendimento dessa diferença – entre fingir e agir – se estabelece a partir de um estado de alerta e de consciência dilatada, em que as ações são realizadas de forma, ao mesmo tempo, consciente e espontânea. É preciso que uma energia viva esteja pulsando no corpo do ator. Gilberto Icle apresenta a seguinte explicação:

O estado ridículo é extremamente dinâmico, pois lida com uma complexidade de energias vivas e pulsantes. No entanto, o que difere um sujeito qualquer de um ator, pois ambos passam por estados ridículos no cotidiano, é que o ator é capaz de elevar esse estado a um patamar extracotidiano, tomando para si esse estado ridículo, generalizando-o em outras ações e reproduzindo-o, para representá-lo em outro momento, conseguindo um efeito semelhante ao estado de quando foi criado. Portanto, o estado precisa se tornar transformação, e a condição dessa transformação é sua apropriação (ICLE, 2010, p. XXII).

A energia dilatada e, conseqüentemente, transformada permite ao ator conectar-se com sua dimensão interna, formando um todo que se relaciona com o espaço. Essa condição energética diferenciada, encontrada através da técnica, permite-lhe agir de forma não premeditada e, portanto, não visivelmente fingida. O palhaço, quando finge tropeçar, não provoca nenhuma graça ou comoção, se esta ação é explicitamente pensada e, de certa maneira, interpretada pelo ator. A ação deve parecer orgânica aos olhos da plateia.

A noção de não interpretar um personagem remete também à discussão proposta por Burnier a respeito da diferença entre interpretar e representar. Em seu livro **A Arte de Ator: da Técnica à Representação** (2001), ele fala da arte do ator como uma representação, ou

seja, uma arte que se configura como uma equivalência artística da vida, não como uma interpretação, como costumam abordar as linhas de caráter mimético, cuja noção de interpretação apresenta uma relação estreita com o indivíduo cotidiano. Assim, na sua visão, não deve buscar reproduzir uma pessoa tal e qual na vida, mas sim efetuar uma recriação codificada.

Da mesma forma, acredito que no ofício do palhaço há uma representação que, nesse caso, não é de personagens, mas de ações. Nas ações realizadas pelo palhaço, está contida sua mensagem. Se elas não forem verdadeiramente executadas, não se comunica mensagem alguma, a plateia não se afeta. E dentro desta perspectiva, a plateia precisa acreditar na ingenuidade e no ridículo do indivíduo à sua frente para aceitar suas ações.

Muitas vezes, em minha atuação como *clown*, percebi momentos em que estava apenas interpretando as situações, ao invés de reagir verdadeiramente ao que se passava ao meu redor. Nos momentos em que isso acontecia, era perceptível para mim a reação diferenciada da plateia, a falta de comunicação com ela ou ainda seu descrédito. Essa tarefa é ainda mais específica em espetáculos teatrais com palhaços, ou seja, espetáculos que possuem uma poética muito fechada, onde percebo certa contradição entre os princípios do palhaço e a estrutura formalizada em que ele pode estar inserido, visto que, nesse caso, o elemento da improvisação fica exponencialmente reduzido.

Por conseguinte, volto-me novamente a questionar essa forma de construção e o discurso a respeito do palhaço. Ora, se afirmo que o palhaço é um ser que apenas reage aos estímulos, que não cria personagem, quando o coloco dentro de uma estrutura rígida, contando uma história, inevitavelmente ele será desprovido de características genuínas para trabalhar em prol daquela história, interpretando um personagem naquele momento. O próprio Burnier fala sobre isso, dizendo que os *clowns* “representam” personagens nos espetáculos. O pesquisador Gilberto Icle (2010) também faz essa afirmação.

O que difere, enfim, a construção do palhaço da construção de personagens no trabalho de um ator? Visto que na minha percepção de atriz, de alguém que fala do lugar de quem atua, existe uma atuação nos dois casos, existe a construção de algo em ambos. Toda a atuação de *clown* segue como qualquer outra *performance* cênica. O personagem age conforme uma lógica que vem das circunstâncias dadas no texto ou no processo de criação que gera o espetáculo. O palhaço é um “personagem” que o ator carrega consigo, que vai

elaborando de acordo com sua experiência, com a percepção daquilo que funciona ou não enquanto *performance*, que de fato é construído a partir de si, de sua individualidade.

Faço essa afirmação, pois, embora me detenha sobre o estudo de uma experiência com a linguagem do *clown*, estou ainda pesquisando e aprendendo sobre a experiência de atuar e não vejo como dissociar um domínio de outro. Dessa forma, sob meu ponto de vista, o *clown* é mais uma maneira de expressar-me cenicamente, uma atuação. Portanto, parte do mesmo ofício.

Um ponto que particulariza a atuação do palhaço é a improvisação. Este elemento é inerente ao fazer do palhaço independente da poética em que esteja inserido. A improvisação pode fazer parte da dramaturgia do espetáculo, como instrumento de construção do ato cênico, notadamente nos espetáculos de rua, embora não esteja restrita a estes. O elemento improvisacional pode estar presente na ação cênica dentro de um roteiro mais fechado, mas ainda assim integrante da atuação. O palhaço, assim, deve estar sempre em “estado improvisacional”, aberto às interações que surgem da sua relação com o público, jogando com ele, seja na rua ou no teatro, em encenações onde exista ou não a quarta parede. Sua atuação deve ser um jogo que acontece no momento da cena.

Assim, no processo de iniciação ao *clown* proposto por Joice Aglae, com suas modificações, descobrimos um “estado de *clown*” através da exaustão física; descobrimos uma lógica que guia as ações e reações desse *clown* na sua relação com o meio (espaço, objetos, pessoas).

O estilo de trabalho de Brondani é um mergulho profundo e intenso num processo, ao mesmo tempo, físico e imaginativo. Sua condução, sempre segura e constante, guia os atores pelos caminhos por ela visualizados em suas pesquisas e em sua visão de mundo. Esta visão opta pelo caminho do sensível, das imagens poéticas que servem para refletir sobre a condição humana e todas as implicações que daí são decorrentes. Esse pensamento, essa maneira de atuar como encenadora reverbera diretamente nos tipos de palhaço que atuam em seu trabalho e que são oriundos de suas iniciações. Estes palhaços lidam com a dimensão tragicômica do ser. Relativizam as regras sociais de forma tão ridícula e ingênua que causam comoção ou riso cúmplice da plateia.

2.1.2 ViaPalco e João Lima

Por alguns anos, atuei na Cia Buffa de Teatro e, depois, segui exercitando o trabalho com o *clown* no trabalho do resort e em eventos particulares. Nessas situações, fui desenvolvendo a minha percepção do que é este ser e de como reagir em cada novo ambiente que se apresenta.

Posteriormente, voltei a trabalhar junto a uma companhia de teatro, o ViaPalco, cuja direção é de João Lima, conhecido palhaço e diretor teatral paulista, radicado na Bahia. Nesse contato com o diretor e com outros atores-palhaço treinados por ele, que também fazem parte do grupo, deparei-me com uma nova perspectiva de lidar com este ser, o palhaço.

Contrastando com a ritualidade e a imersão do processo realizado com Brondani, encontrei aqui uma relação que não conseguia identificar inicialmente como se dava. A mim, parecia uma relação mais “relaxada”, no sentido de que não há um momento claro em que o palhaço passava a estar presente e que, por isso, os atores transitam mais entre o estado cotidiano e o de palhaço. De um modo geral, percebia que a conexão só acontecia de fato na cena, no jogo – ao contrário do procedimento dentro da Cia Buffa, onde a colocação da máscara determina o momento em que se “instala” o estado, funcionando como um acionamento dos “botões” musculares, energéticos e mentais que me colocam automaticamente no estado. Digo automaticamente porque, após alguns anos de experiência, o corpo já identifica e reconhece essa sensação.

A despeito do método adotado, os processos de treinamento usualmente visam descobrir uma maneira de agir do palhaço. Durante o treinamento, o corpo toma conhecimento de sensações e registros musculares que o conectam com seu *estado* de palhaço. Ao longo da sua prática, estes registros e sensações passam a ser memória em seu corpo, tanto emotiva quanto corporal. São estas memórias que fazem com que o ator acesse sua condição de palhaço sem precisar retomar os exercícios de treinamento a cada desempenho. As memórias que impregnam seu corpo serão tão mais profundas quanto mais frequente for a prática do palhaço. Em seu depoimento para a mesa-redonda *Estado de*

*palhaço: exaustão ou brincadeira*¹⁶, a atriz e pesquisadora Felícia de Castro fez a seguinte colocação:

Para acessar os estados novamente, acessa e ativa a memória através da memória pontos musculares, por isso, é tão concreto e passível de ser trabalhado tecnicamente. Através da memória de pontos musculares e de caminhos internos do corpo, que combinados vão abrindo esse acesso para uma outra consciência, o corpo já sabe o caminho e vai (*informação verbal*).

No discurso de Castro, é possível perceber que a relação entre a memória corporal - “os pontos musculares”- e a memória emotiva - “os caminhos internos do corpo” – conduzem ao que ela denomina de “outra consciência”, que seria a consciência própria do palhaço. Quando o palhaço busca essa memória em seu corpo e mente não se tem o sentido ou intenção de revivê-la, mas de atualizá-la, tornando-a presente naquele instante.

Para entender melhor a visão que o grupo tem do palhaço, participei de uma oficina de iniciação ministrada por João Lima. Ali, percebi algumas diferenças na sua maneira de iniciar os participantes no descobrimento de seu *clown* pessoal.

A iniciação de João Lima se deu através do Lume, em uma oficina realizada em Salvador. Isto é, Lima também experienciou princípios semelhantes aos que analisei na subseção sobre a Cia Buffa, como a exaustão física, dança dos ventos e *clown* pessoal.

Juntando-se a atores remanescentes da oficina com o Lume, Lima criou um grupo de pesquisa no qual exercitaram e repensaram as experiências com o palhaço, investigando outras fontes e fazendo suas próprias descobertas. Desse grupo de estudos, surgiu em 2000 o grupo *Palhaços para Sempre*, do qual faziam parte João Lima, Demian Reis, Flávia Marco Antonio e João Porto Dias; o grupo criou vários esquetes *clownescos* com um formato voltado, principalmente, para as apresentações na rua.

Em sequência, tendo exercitado intensamente, e realizado outras oficinas da técnica de *clown*, João Lima afirma que descobriu outros caminhos de acessar esse encontro do ator com este ser particular.

¹⁶ No dia 04/07/2013, no Teatro Martim Gonçalves, realizei uma mesa-redonda com o tema “Estado de *clown*: exaustão ou brincadeira”, onde contei com a presença dos pesquisadores e artistas Demian Reis, Felícia de Castro e João Lima. Essa atividade foi pensada como uma possibilidade aprofundar esta pesquisa através do debate com outros pensadores do ofício de palhaço.

A influência do circo é também um elemento predominante na constituição do trabalho de Lima e altera o resultado da sua visão do palhaço. Essa reverberação se mostra, principalmente, no seu estilo pessoal, que se diferencia do estilo de trabalho do Lume, mais poético e intimista, e em sua opção por *gags* clássicas em muitos momentos de suas montagens com palhaços. Dos espetáculos que realizamos no grupo ViaPalco, três possuem temática e números circenses em seu conteúdo¹⁷.

Lima cita também a oficina realizada com o ator Luiz Carlos Vasconcelos (que posteriormente vim a realizar também) como um momento de mergulho nessa descoberta, quando realmente percebeu o que era ser/estar palhaço. Não me atarei aqui em detalhamentos da biografia e dos processos pessoais de João Lima, já que a intenção é apenas relatar a origem do método que ele utiliza em sua oficina para investigar aquilo que se tornou.

Distanciando-se da metodologia originalmente empregada pelo Lume Teatro, Lima optou por não utilizar mais a exaustão física como meio para acessar o estado ridículo do indivíduo.

Em sua oficina, o diretor trabalha inicialmente com algumas atividades de sensibilização, com exercícios de percepção de si e do outro através do olhar, ou mesmo de percepção de si através do outro, uma vez que, na observação do outro, pode surgir o entendimento do que somos (e o palhaço trabalha bastante com essa lógica). Um desses exercícios é um longo processo de observação, em que cada participante se coloca no centro da roda e deve olhar a cada um em seu redor.

Paralelamente às atividades de sensibilização, ele propõe jogos infantis e outras atividades lúdicas. Essas são as pontes para que o indivíduo descubra um estado de brincadeira, semelhante a uma criança. Dessa forma, deveríamos nos divertir, jogar, brincar, preocupar-nos apenas com o objetivo proposto no jogo, deixando de pensar se estávamos sendo ridículos ou não, pois como afirma Schechner (*in* LIGIÉRO, 2012, p. 92), o jogo “é um estado de humor, uma atividade, uma erupção espontânea” ou ainda Jean-Pierre Ryngaert (2009, p. 72), “o jogo é o lugar de todas as invenções e incita à criação”.

Como na iniciação realizada com Brondani, a intenção é deixar de pensar, fazer com que o corpo reaja aos estímulos, entrar no fluxo do jogo. A racionalização das ações faz com

¹⁷ Os espetáculos são “Dia de circo” (2007) e “Vira lona, lona vira” (2011). Além do “Circo de um homem só” (2001), solo de João Lima.

que elas pareçam mecânicas e artificiais, e isso não parece genuíno aos olhos do espectador. Além de não provocar o riso, que está intrinsecamente ligado ao inesperado, à surpresa. Convém esclarecer que o riso aqui não é um fim, mas apenas uma consequência da atuação ingênua e ridícula do palhaço.

Pode-se dizer que o caminho almejado por Lima tem o prazer como premissa para alcançar o estado de *clown*. Quando jogamos, brincamos, nosso corpo nos retribui com alterações tanto cinéticas quanto energéticas. Cinéticas, pois trazem predisposição para agir. E energéticas, porque a produção de energia gerada pelo jogo resulta em uma alteração do estado energético, uma diferente postura diante do mundo.

Assim a atuação de um palhaço, diferente da atuação de um ator, deixa de ser uma cena, uma representação e passa a ser uma brincadeira, um jogo que acontece no aqui e agora, afetando e sendo afetado por tudo que se passa no ambiente e possibilitando ao palhaço a liberdade de até mudar completamente o roteiro do número por sentir e encontrar algo mais pertinente naquele momento (LIMA, 2013, p. 21).

Essa percepção contempla a definição de Gilberto Icle sobre o sujeito extracotidiano. Para ele, o trabalho do ator leva a um processo de tomada de consciência e consequente diferenciação do sujeito cotidiano para o extracotidiano. Ele diz que essa tomada de consciência não se refere apenas a uma “iluminação” ou a uma percepção, mas a uma transformação. Estado extracotidiano é um estado de consciência alterada, dilatada, diferentemente configurada. Com percepção e lógica diferenciadas. Nas palavras de Icle (2010, p. 32): “[...] parece-me que o que caracteriza o sujeito extracotidiano é uma singular configuração da consciência, a qual o torna presente, de modo a modificar a percepção que o espectador tem dele”.

Ou ainda:

O sujeito extracotidiano se encontra com uma mente dilatada não como um estado final, mas como um processo pelo qual a consciência dilatada faz com que o fluxo de energia de sua presença física em ação reconstrua a cada instante sua relação de “sedução” com o observador (ICLE, 2010, p. 33).

Em um terceiro momento da oficina de João Lima, ele traz alguns exercícios técnicos de comicidade, nos quais se trabalham tempo cômico, foco e triangulação. Nesses exercícios, o participante aprende a direcionar o foco de sua atenção e seu corpo de maneira precisa. Os

exercícios de foco e triangulação¹⁸ são essenciais para se dominar o tempo da comicidade, ou seja, para provocar o riso, principalmente, no caso de *gags* físicas.

Esse aprendizado só se completa no momento em que o ator se apropria de suas ações, ou seja, quando a troca de olhares com o parceiro de cena e o público transcende a simples ação de fazê-lo, atribuindo-lhe um significado. Mais uma vez, tomo a fala de Icle a esse respeito:

O caso da triangulação é bastante significativo para a questão da tomada de consciência. Em todas as observações feitas, os sujeitos só conseguem construir a noção de triangulação quando se apropriam de suas próprias ações. O centro do objeto (a triangulação) se assinala no controle de ações do sujeito e, principalmente, nas significações que este atribui a cada ação. A triangulação constitui-se desde uma zona de indiferenciação entre o que é próprio do mundo cotidiano do sujeito até uma delimitação precisa do jogo de olhares, baseado no princípio de olhar apenas o companheiro e o público (ICLE, 2010, p. 55).

Isso significa dizer que o ator consegue livrar a ação de uma execução apenas mecânica quando da sua tomada de consciência, partindo do pressuposto apresentado por Icle de que essa consciência presume transformação. Na prática, quando o sujeito tem domínio desse estado alterado de consciência, um sujeito extracotidiano, ele está presente e realiza a mesma ação diversas vezes, mas essa ação nunca será igual, pois a sua execução implica em transformação.

Conceitualmente, Lima atribui três elementos principais que constituem a atuação do palhaço:

São eles: um certo estado de atenção, de prontidão; a dilatação, ampliação das ações e reações, a fisicalização dos estados psicológicos/emocionais; e lógica muito específica no modo de se relacionar com o mundo. Para facilitar nossa compreensão propomos denominá-los de “estado afetivo”, “dilatação psicofísica” e “lógica genuína” (LIMA, 2013, p. 17).

Então, para ele, esses três elementos (estado afetivo, dilatação psicofísica e lógica genuína) são componentes integrantes de um elemento maior que é o *estado de palhaço*,

¹⁸ Triangulação é um recurso cômico que se caracteriza por comentar a cena a com a plateia, ou seja, olhar para ela a fim de compartilhar a situação de cena. Essa terminologia refere-se ao fato de se formar a figura geométrica de um triângulo, cujos vértices incluem o palhaço (ou o ator), seu parceiro e a plateia.

“uma espécie de segunda natureza que toma conta do sujeito e passa a comandar seus atos segundo outras regras e padrões de comportamento” (LIMA, 2013, p. 18). Nesse momento, apenas irei elencar esses elementos, deixando uma discussão mais aprofundada sobre esse tema para o próximo capítulo, em que julgo mais apropriado estender-me.

2.1.3 Outros mestres, Pepe Nuñez e Luiz Carlos Vasconcelos

Dentre as oficinas que experimentei e que considero mais relevantes no meu desenvolvimento e entendimento do *clown*, cito ainda aqui: um workshop com ator Luiz Carlos Vasconcelos¹⁹, o palhaço Xuxu, e outro com o palhaço espanhol radicado no Brasil, Pepe Nuñez²⁰.

Estas duas oficinas serviram como extensão de uma abordagem muito semelhante à de João Lima, com a utilização de princípios em comum. E mais que isso, elas são, para esta pesquisadora, uma ampliação do estilo de iniciação que vivenciei por um período longo com Brondani (realizei o processo de iniciação por várias vezes, quando entravam novos atores no grupo ou nas oficinas). O termo ampliação é utilizado por considerar que não há necessariamente oposição entre os tipos de iniciação e treinamento proposto por estes artistas, mas o conhecimento de um universo de possibilidades de acesso ao palhaço.

Pepe Nuñez, em sua oficina *A Arte do Palhaço*, adota um método ancorado em sensibilização, atenção e brincadeira. O diretor introduz a oficina com jogos que requerem, ao mesmo tempo, atenção e prontidão, visto que apresentam alto grau de dificuldade do ponto de vista de sua execução e também necessitam que o jogador esteja relaxado para reagir às ações dos outros jogadores.

O principal ponto abordado por Pepe ao longo de toda a oficina é o vazio. Para ele, o ator-*clown* deve estar vazio e reagir ao ambiente. Isto significa não se preparar para entrar na cena com ideias pré-estabelecidas. Para ele, o *clown* é um ser que “afeta e se deixa afetar”, ou seja, que tem capacidade de ser genuíno em suas reações. Fugir do pensamento que conduz a

¹⁹ A oficina *Técnicas de palhaço.O Tempo Cômico* com Vasconcelos aconteceu em 2012, durante o II Ri Catarina - Festival Internacional de Palhaços, em Florianópolis, SC. A carga horária foi de 15 horas.

²⁰ Pepe Nuñez realizou a oficina *A Arte do Palhaço* no Teatro Gamboa Nova, em Salvador, em maio de 2012, com carga-horária de 20 horas.

uma lógica cotidiana dos acontecimentos é essencial ao *clown*. Yoshi Oida, em seus escritos sobre o ofício do ator, faz a seguinte afirmação:

O que quer dizer essa “calma interior”? Que não se está prisioneiro de emoções turbulentas. Dentro está vazio, nada nos incomoda. Entretanto, essa “calma” não é a morte do sentimento ou um estado rígido de “tranquilidade” imutável, mas uma prontidão fluida que nos permite responder as [sic] mudanças do mundo à nossa volta. E uma vez que tenhamos aberto esse espaço, teremos a liberdade de reagir e de responder ao que vier aqui-e-agora (OIDA, 2007, p. 65).

O tema do vazio é bastante recorrente entre artistas que falam e fazem palhaço. Oida dá algumas pistas em sua fala: “tranquilidade”, “liberdade de reagir”, “prontidão fluida”. São termos que, falando do ator, revelam essa dimensão interna do palhaço, uma calma que lhe permite reagir e ser genuíno na sua reação. Eugenio Barba (2012) também fala sobre isso, quando dá o exemplo do duelo entre *cowboys* em que o mocinho sempre ganha. Para Barba, isso acontece porque o mocinho é mais veloz, pois sua reação é instintiva, não há o que decidir, só atirar; ao contrário do bandido que é mais lento, pois precisa do tempo de tomada de decisão e só então atirar. Da mesma forma deve acontecer com o palhaço, a preparação prévia lhe tira a vivacidade da surpresa e torna-o previsível, respaldado pelo lugar comum de suas próprias ideias.

O *workshop Técnicas de palhaço. O Tempo Cômico* conduzido por Luiz Carlos Vasconcelos tinha um caráter mais técnico, voltado para o treinamento/preparação do corpo cômico, não se tratando exatamente de uma iniciação. Contudo, os ensinamentos por ele passados, mesmo em pouco tempo, e ainda a forma como se refere ao *clown*, apresentam-me um pouco de como esse mestre compreende ou o elabora.

Vasconcelos, assim como João Lima e Pepe Nuñez, também propôs exercícios introdutórios que visavam um processo de sensibilização e instalação de um estado de brincadeira. No primeiro dia de oficina, ele recebeu cada participante com um abraço, cantando uma música suave de uma manifestação popular. Essa recepção já colocou a turma em uma atmosfera calorosa de confiança.

Após essa sensibilização, Luiz Carlos realiza jogos de aquecimento e, em seguida, a parte mais técnica, propondo algumas atividades de triangulação com a plateia e de foco.

Durante todo o tempo, Vasconcelos deixa clara a necessidade de atenção e abertura para o jogo. Assim, já nos exercícios de aquecimento, ele “exige” que estejamos presentes.

Para ilustrar isso, ao longo da realização da atividade, ele nos dá uma orientação de que, a qualquer momento da oficina, ele poderia “açoitar” um chicote imaginário sobre as nossas cabeças ou pernas. No primeiro caso deveríamos nos abaixar e no segundo, naturalmente, saltar. A intenção dessa orientação era de que, mesmo centrados no propósito do jogo que estava sendo realizado, devíamos nos manter abertos para qualquer movimento inesperado, isto é, deveríamos estar presentes.

Nesses três casos, Lima, Nuñez e Vasconcelos, chama-se atenção para a necessidade do vazio. O vazio é uma condição para que o *clown* encontre sua verdade na cena. Do contrário, trata-se apenas de reprodução de clichês da nossa própria mente. Icle também aborda este tema em relação à sua experiência no exercício do palhaço:

Não pensar, não premeditar, na entrar na improvisação com algo já predeterminado, essa era orientação de Maria Helena, Gaulier, Burnier e tantos outros professores com que trabalhei. A ação deveria ser fresca e surpreendente, inclusive para quem realizava, não apenas para o público. O demasiado controle era visto como algo prejudicial e parasitário ao fluxo de vida do criador (ICLE, 2010, p.10).

Icle adota o conceito do diretor francês Jacques Copeau de *via negativa* para explicar que o vazio permite a criação pelo fato de dar espaço mental para isso. Segundo Icle: “[...] Copeau tentou minimizar os processos racionais como elemento analítico do ator. O diretor francês busca um estado de neutralidade, no qual os aspectos cotidianos, inclusive o pensamento, deveriam dar lugar a uma vida criadora” (ICLE, 2010, p.9).

Percebo que, para alcançar esse vazio, exige-se uma grande preparação do ator. Para que se esteja “despreparado”, é importante uma preparação psicofísica que libere o corpo desse indivíduo para reagir e não agir *a priori*. Essa preparação é inclusive física, muscular, pois o corpo é o principal portador da mensagem enviada pelo palhaço, e pelo ator de forma geral. Sobre a preparação, Icle afirma:

Esse estado se atingia, segundo Copeau, pela tentativa de minimizar a razão, mas não uma eliminação descontrolada e caótica; ao contrário, ao mesmo

tempo, o método de Copeau e seus discípulos encoraja um vazio de pensamento para aí instalar a criação plena, e isso requer um controle absoluto (ICLE, 2010, p.11).

Embora pareça paradoxal, o controle psicofísico é determinante para que se alcance esse estado que transita entre a liberdade criativa e o alerta. É por esse caminho que o palhaço caminha, o qual me permito alcunhar como um certo *controle caótico*.

Com base na análise desses processos de iniciação e oficinas foi possível observar com clareza a abertura de dois caminhos principais de acesso ao palhaço (dentro do universo pesquisado): aquele adotado pelo Lume e sucedido por Brondani com suas adaptações e peculiaridades; e outro, o caminho adotado por Lima, que embora inicialmente também seja oriundo do Lume, ele se estrutura mais em consonância com trabalhos como o de Vasconcelos e Nuñez, os quais apresentam vivências e influências que se aproximam bem mais do circo. Como dito acima, alguns princípios do palhaço estão presentes em todos os trabalhos, tais como o estado de presença, a dilatação psicofísica, a exposição da própria individualidade e o jogo. Estes princípios são inerentes ao palhaço. O que distingue os caminhos adotados, entretanto, é a própria forma de acesso. Enquanto Brondani concentra sua atenção muito mais na autodescoberta e no controle energético em cena através da exaustão física, Lima, Nuñez e Vasconcelos priorizam a brincadeira e as técnicas de atuação cômica.

A partir dos relatos feitos acima, com diferenças de condução, experiências e linhas de trabalho diversas, ainda assim, encontro um traço comum a todos que se estabelece na essência do palhaço. Essa essência está conectada diretamente com o prazer de ser palhaço, prazer do jogo e da brincadeira, de fazer um mergulho em si em busca de humanidade, ainda que esta tenha uma aparência, muitas vezes, tão grotesca.

2.2 O MÉTODO DE AÇÕES FÍSICAS NO PROCESSO CRIATIVO DO PALHAÇO

Nesta subseção, será analisado o Método de Ações Físicas e como ele é utilizado na iniciação, treinamento e a criação de cenas de palhaço, partindo da técnica criada por e Luís Otávio Burnier, com a criação de partituras físicas e as ações codificadas e dos processos criativos elaborados pela diretora Joice Aglae Brondani.

O corpo é o meio através do qual o ator expressa a sua poesia. A ação traduz seu pensamento, revela sensações e provoca sentimentos. Burnier (2001, p. 35) diz: “o ator é o poeta da ação”. No caso do palhaço, isso pode ser ainda mais vital, uma vez que a maioria deles, nesta linha de atuação, dos que atuam neste ofício, prescinde do texto na sua atuação, tomando seu corpo e suas ações como o principal meio de sua comunicação artística.

Assim como os processos de iniciação são fundamentais por se tratarem de um momento de descoberta, onde se pretende encontrar uma maneira particular de estar/ver o mundo, o trabalho com uma partitura de ações alimenta a manutenção dessa descoberta, imprimindo registros musculares que a ratificam e trazem certo caminho ou canal em que transita o fluxo de energia no aparente descontrole do *clown*. Por conseguinte, a partitura de ações permite também encontrar uma precisão necessária à utilização de mecanismos cômicos na atuação do palhaço, pois estes só têm sentido e alcançam o resultado esperado quando o ator/palhaço realiza cada ação com organicidade e verdade tais que o público sente como se fosse a primeira vez, embora possa ter acontecido incontáveis vezes.

Ao revisitar os autores teatrais que tratam de ações físicas, percebe-se o amplo espectro sobre o qual se está trabalhando, uma vez que, partindo do método inicialmente elaborado por Constantin Stanislavski, muitos o utilizaram, contrapuseram ou desenvolveram, ao tomar alguns de seus elementos como base para compor o seu treinamento.

As observações de Stanislavski realizadas ao longo de sua trajetória artística experimentando o fazer teatral resultaram na necessidade de “naturalizar” o trabalho do ator, levando a interpretação do personagem para o mais próximo de uma fatia de realidade, eliminando os vícios e maneirismos dos atores declamadores de então. O encenador russo afirma que “o espectador não se satisfaz com algumas poucas cenas bem pronunciadas e impactantes ou a representação de um papel bem interpretado” (STANISLAVSKI, 1994, p.

79)²¹, deixando clara a sua visão de que o ator precisa de mais do que falar bem ou interpretar tipos, mas adquirir uma consciência mais global e aprofundada do seu papel, uma atitude criadora. Neste outro trecho, o próprio Stanislavski enfatiza a sua busca por apresentar ao público sentimentos genuínos:

O que o teatro tem para nos dar hoje? Não esperemos que nos dê a reprodução da vida nua. Temos, ao invés, de representar o que acontece na vida de uma maneira simples, mas com imagens luminosas e precisas, onde todas as paixões sejam verdadeiras aos olhos do público (1994, p. 101)²².

Ao afirmar que não esperava uma “reprodução da vida nua”, o encenador deixa claro que não tinha intenção de reproduzir ou copiar a realidade, como muito se tem atribuído a ele. Mas, ao contrário, essa afirmação pressupõe uma intenção de traduzir as paixões para o palco, “reproduzi-las” cenicamente, embora mantendo seu sentimento de verdade.

Busco auxílio nas palavras de Gilberto Icle:

Dentro do pensamento modernista do século XX, Stanislavski busca a criação de algo que se contrapõe à tradição do teatro até o século XIX. O teatro em seu tempo consagra os “monstros”: atores que expõem sua personalidade muito mais que seu trabalho, num teatro de mero divertimento (ICLE, 2010, p. 5).

Nas supracitadas críticas, ele se referia aos atores de *vaudevilles*²³, cuja atuação consistia na interpretação de tipos, reproduzidos com base na imitação de mestres e atores já consagrados. O encenador russo observou que os atores, criando as famosas e repetidas metáforas com os músicos, dançarinos e outros artistas, deveriam se profissionalizar. Isto significa agir conforme rígidos princípios de ética e disciplina, algo maior do que apenas exhibir-se no palco. O trabalho não se encerra na sala de ensaio, é uma atitude comportamental na vida que se reflete no desempenho realizado na cena. Então, ele afirma:

²¹ “El espectador no se satisface con algunas pocas escenas bien pronunciadas y impactantes o la representación de un rol bien interpretado”. (tradução minha)

²² “Que nos tiene que dar hoy el teatro? No esperemos que nos de la reproducción desnuda de la vida. Tiene más bien que representar lo que sucede en la vida de una manera simple, pero con imágenes precisas y luminosas en las que todas las pasiones sean verdaderas a os ojos del espectador”. (tradução minha)

²³ Gênero teatral cômico, constituído por cenas e números diversos de dança, canto, declamação etc.

O artista deve cultivar a voz e o corpo com base na mesma natureza. Isto requer uma prática sistemática e prolongada, e convido-os a começar hoje. Quando não seguem esta indicação, o dispositivo corporal de personificação estará muito despreparado para a delicada tarefa que lhe foi atribuída.(...) É impossível transmitir com um corpo não cultivado a criação inconsciente da natureza, da mesma maneira não se pode executar a Nona Sinfonia de Bethoveen, sem instrumentos adequados (STANISLAVSKI, 1997, p.31).²⁴

Ao longo de sua “vida na arte”, Stanislavski desenvolveu, pois, alguns princípios e elementos que permitem preparar corpo e mente do ator para uma atuação plena e criativa. São estes os principais elementos por ele elaborados: o “se” mágico, as circunstâncias dadas, a memória emotiva, a concentração da atenção e a imaginação²⁵. Esses elementos permitem ao ator criar uma imagem mental do papel. Mas a esta imagem, deve-se somar uma construção de um corpo no espaço, uma imagem exterior deste papel. Dessa forma, para alcançar a complexidade que almejava, percebeu-se que a ação é uma via por onde se pode chegar à criação de uma vida interior.

Sabe-se que as pesquisas do encenador se deram através de décadas e suas conclusões foram obtidas graças a suas observações e experimentações no Centro de Estudos no Teatro de Arte de Moscou (TAM), em sua passagem pela Ópera, dentre outros; além do contato com outros artistas que o influenciaram, como Meierhold, inicialmente, seu discípulo, mas que posteriormente desenvolveu uma visão própria e a aplicou nos Estúdios, quando lá trabalhou a convite de seu mestre.

Por conseguinte, Stanislavski foi desenvolvendo o chamado *método de ações físicas*, no qual a atenção do ator deve se concentrar nas ações a serem realizadas em cena e não apenas na construção emocional do personagem. O ator deve criar uma sequência de ações, numa construção que caminha do exterior para o interior. O diretor afirma que “todo o Sistema pode ser reduzido a isto: compreender momentos orgânicos do papel, ordená-los logicamente e expressá-los através de uma série de ações conforme a verdade”

²⁴ “El artista debe cultivar la voz y el cuerpo sobre la base de la misma naturaleza. Esto requiere una tarea sistemática y prolongada, y los invito a comenzarla desde hoy. Si no siguen esta indicación, el aparato corporal de la personificación resultara demasiado tosco para la delicada labor que le fue asignada. [...] Es imposible transmitir con un cuerpo no cultivado la creación consciente de la naturaleza, de igual modo que no se puede ejecutar la Nona Sinfonía, de Beethoven, sin los instrumentos adecuados” (tradução minha).

²⁵ Tais elementos estão sendo apenas elencados, visto que não cabe aqui um aprofundamento em seus conceitos. Além disso, há uma vasta bibliografia tratando dos mesmos e se aprofundando em seu conteúdo.

(STANISLAVSKI, 1997, p. 150)²⁶. Decorre daí a importância de um ator com o corpo preparado, do domínio do movimento e do ritmo para a composição cênica.

Ao constatar a necessidade do ator, tal qual um músico, preparar-se tecnicamente para a expressão das emoções, Stanislavski percebeu também que estas não eram passíveis de controle, mas as ações sim, estas podem ser treinadas e dominadas. No capítulo sobre *Ação* em **A preparação do ator** (2013), ele usa o exemplo no qual manda uma aluna para o palco para procurar um broche de que ela necessita desesperadamente (com base em circunstâncias das quais a aluna é instruída para desenvolver seu trabalho). A aluna, Maria, começa uma busca alucinada e frenética pelo palco, faz caras e bocas, diz “fiquei emocionada, sofri” e não encontra o objeto. Percebendo que, de fato, Maria não procurava nada, mas estava preocupada em como mostrar seu sentimento em relação a essa procura, o diretor pede que ela o faça novamente, porém, tentando realmente encontrar o broche. Ele o faz para mostrar a diferença entre ter um objetivo em cena e tentar apenas mostrar sentimentos, concluindo que “em cena, não corram por correr, nem sofram por sofrer” (STANISLAVSKI, 2013, p. 70).

Observando o contexto da época, pode-se perceber que Stanislavski não era o único que começava a atentar para as questões corporais dos atores. Ao contrário, diretores como Meierhold também investigavam em seus laboratórios e estúdios outras formas de treinamento e condicionamento do artista da cena. Por razões históricas, políticas e outras, a referência mais forte que ficou foi a de Stanislavski, mesmo porque os registros escritos desta trajetória tiveram ampla divulgação através de seus livros.

Stanislavski definiu as ações físicas como a unidade mínima que compõe a criação do trabalho do ator. Assim, o trabalho de composição cênica configura-se como uma sequência de microações que compõem macroações e juntas formam uma ação principal, objetivo da atuação, denominado por ele *superobjetivo*.

A divisão da atuação em módulos, as ações, não a configura como a composição de uma coreografia física apenas, uma sequência desprovida de alma. Em oposição, as ações físicas servem como um canal para trânsito de energias e estados entre interior e exterior. A dinamização de energias é um processo de retroalimentação recíproca, ou seja, do exterior para o interior e vice-versa. Sobre isto, Bonfitto afirma:

²⁶ “Todo el Sistema se puede reducir a esto: comprender los momentos orgánicos del papel, ordenarlos lógicamente, y expresarlos a través de una serie de acciones conforme a la verdad” (tradução minha).

Portanto, o conceito de ação física envolve tanto as ações executadas exteriormente quanto as ações internas desencadeadas pelas primeiras. A ação exterior alcança seu significado e intensidade interiores através do sentimento interior, e este último encontra sua expressão em termos físicos (2006, p. 26).

O método de ações físicas não prescinde do texto, conquanto este não tenha mais a mesma posição de importância no processo criativo. Da mesma forma, Stanislavski continuou utilizando os elementos do *sistema ou linha de forças motivas*, a saber, segundo Bonfitto (2006): o “se” mágico, a imaginação, a concentração da atenção, a memória emotiva, objetos e unidades, adaptação, comunhão e fé e sentimento de verdade. Esses elementos fazem a ligação entre as circunstâncias dadas pelo dramaturgo e o interior do ator.

Contudo, esses elementos que eram ancorados numa visualização mental do personagem passam a existir a partir das ações, ou seja, estas geram os processos mentais e não o contrário. Sobre a ação, Bonfitto afirma que “ela é um catalisador de outros elementos do sistema”, ratificando a utilização dos elementos de criação de uma vida interior como suporte para as ações.

Dessa forma, o método de ações físicas caracteriza-se pela composição de uma sequência de ações. Esta sequência é determinada pela análise ativa, método de análise do texto dramático criado por Stanislavski. Segundo Nair Dagostini:

A análise ativa se coloca como um meio produtor para o diretor conduzir o processo criativo através da ação, princípio primordial do teatro. A investigação da estrutura da ação, que se dá na experimentação através da criação do ator, pode revelar o impulso primeiro que originou a obra, possibilitando, assim, alcançar níveis diferenciados entre texto e ação, que transcendem a mera ilustração da palavra (DAGOSTINI, 2007, p. 23).

Assim, Stanislavski, na visão de Dagostini, potencializa a capacidade criativa do ator, em conjunto com o diretor, quando lhe é permitido mais que a simples reprodução ou declamação do texto dramático. A individualidade do ator e do diretor passa a ter, então, relevância no processo de interpretação do texto escrito, assim como o corpo e mente do ator são solicitados como instrumentos para a criação.

Aqui, é conveniente explicar que esta linha de ações criada para a cena é decorrente da definição dos objetivos obtidos mediante a análise ativa do texto encenado. A análise ativa

parte de uma análise de cada cena do texto, destacando situação, objetivo da situação, circunstância dada, personagens, objetivos dos personagens, obstáculos dos personagens e ação (verbo de ação) para uma experimentação desta ação através do aparato psicofísico do ator. A análise ativa se inicia na investigação da estrutura da obra pelo diretor e pelo ator e se concretiza na execução do ator, em seu processo de criação cênica. Novamente, nas palavras da pesquisadora Nair Dagostini: “O método constitui-se num paradigma do diretor teatral para a análise da obra do autor, através da ação, e é um meio para o ator criar, em seu sentido mais profundo, a atualidade da obra, dando origem ao espetáculo” (2007, p. 22). Esta análise, pois, permite ao diretor uma compreensão mais abrangente da obra, a partir da sua interação com o universo proposto pelo dramaturgo para, daí, estabelecer um diálogo com seu próprio universo e o dos atores.

A análise ativa do texto é composta por três elementos principais: o *superobjetivo*, a *linha transversal de ação* e as *circunstâncias dadas*. A definição de cada um desses elementos é importante para o entendimento de como o método foi utilizado no treinamento do palhaço.

O superobjetivo é o objetivo essencial da obra, ou seja, é aquilo que movimenta e mobiliza os personagens, os seus desejos, o que provoca a ação, “[...] numa peça, toda a corrente dos objetivos individuais, menores, todos os pensamentos imaginativos, sentimentos e ações do ator devem convergir para a execução do *superobjetivo* da trama” (STANISLAVSKI, 2013, p. 323). Para Dagostini:

O superobjetivo deve conter a ideia do autor, que surge do seu conteúdo mais profundo, pressupondo um mergulho no universo espiritual do escritor em suas ideias, nos motivos impulsores de sua obra. O superobjetivo do autor é o objetivo principal da obra (DAGOSTINI, 2007, p. 23).

Esse componente deve nortear, por sua vez, toda a criação do diretor e dos atores. Ele deve ser como uma verdade profunda e essencial que está por trás de qualquer ação relacionada ao espetáculo. Ele deve ser sintetizado numa frase, cujo teor e forma como seja redigida determina a maneira como as ações serão conduzidas na realização da peça. Ele deve também ser o estímulo para que o ator crie seu papel, nutrindo sua imaginação e, conseqüentemente, justificando suas ações. Daí, partimos ao próximo item que é a linha transversal de ação.

A linha transversal da ação é decorrente direta do superobjetivo, pois todas as ações realizadas ao longo da construção cênica terão a função de cumprir ou justificá-lo. Esta linha, pode-se dizer, é uma conexão por onde transita o superobjetivo, é a espinha dorsal que o sustenta e conduz a ele. Quando as ações realizadas na cena têm objetivos diferentes, não é possível perceber uma unidade na construção do ator, “[...] a ação é fragmentária, descoordenada, não se relaciona com nenhum todo” (STANISLAVSKI, 2013, p. 328). Embora cada ação seja uma unidade cênica com objetivo particular, o seu conjunto só tem sentido se conduzido pela ideia central que é o superobjetivo. A linha transversal da ação parte do princípio de ação e reação. Cada ação gera uma contra-ação, ou seja, uma reação que serve como um combustível para a próxima ação e assim por diante. Visto que para toda ação há uma reação, essa dinâmica é o que movimenta a linha para que esta chegue ao objetivo principal e é o que gera o conflito da cena.

Tais conclusões a que chegou o encenador russo foram obtidas na experimentação de um teatro essencialmente realista, então, a sua busca passava pela necessidade de imprimir na cena uma coerência que encontra par na realidade, embora não fosse ou desejasse ser apenas ou exatamente uma reprodução desta. Entretanto, é interessante notar que esses mesmos princípios e elementos podem servir e têm servido a outras formas teatrais não necessariamente realistas/naturalistas, como o trabalho do palhaço sobre o qual se detém esta pesquisa, visto que mais do que a imitação de uma realidade, o *superobjetivo* e a *linha transversal da ação* se prestam à unidade e coerência interna do trabalho do ator.

O terceiro, dentre os elementos principais da análise ativa, são as circunstâncias dadas. Na definição de Dagostini:

O autor, ao criar a obra, propõe as condições em que a mesma se desenvolve: a época, o país, o ambiente, o espaço onde vivem as pessoas, as relações e inter-relações, a disposição de ânimo das pessoas, a mentalidade, as ideias e os sentimentos, que se constituem na soma total das circunstâncias propostas na obra e geram conflitos na mesma (2007, p.34).

Além daquelas circunstâncias propostas pelo dramaturgo e obtidas através do estudo da obra, tanto o diretor quanto o ator agregam ou podem agregar outras circunstâncias surgidas com base lógica naquelas ou em seu processo de criação, de forma a enriquecer e aprofundar o que está explícito no texto dramático. São ainda circunstâncias as especificidades de cenário, figurino, iluminação e quaisquer outros elementos que influam na

construção cênica. Portanto, as circunstâncias dadas são as condições que determinam a ação cênica decorrentes do texto dramático e da montagem de uma peça.

No amplo leque de estudos das ações físicas realizado pelo pesquisador Matteo Bonfitto, percebe-se o quanto o método foi utilizado e transformado conforme as necessidades e convicções de cada encenador. Começando por Meierhold, que passou de discípulo a “opositor” de seu mestre, indo além do método elaborado por Stanislavski, para um treinamento que preteria o psicologismo, pela concatenação de influências de teatro de outras épocas e da arte oriental, resultando em encenações não realistas. Além disso, Meierhold, embora não se libertando integralmente do domínio do texto dramático enquanto mote criativo, compreendeu que a ação poderia dizer mais ou mesmo contradizer o que está no texto. Para Meierhold, “... as palavras não dizem tudo...” (*apud* BONFITTO, 2006, p.41), algo que nunca foi considerado por Stanislavski. Sobre isso, Bonfitto afirma:

Em Stanislavski vemos, mesmo em sua última fase – *método das ações físicas* – que uma das matrizes geradoras das ações continua a ser o texto escrito. Além disso, a construção das ações exige também a utilização de conhecimentos ligados às experiências vividas pelo ator ou experiências sensíveis que são construídas durante o processo artístico (BONFITTO, 2006, p. 96).

Na história do teatro ocidental durante o século XX, é possível notar o quão decisivo foi o método de ações físicas, em realidade, a obra de Constantin Stanislavski como um todo, para o desenvolvimento das artes cênicas e, de maneira mais ou menos intensa, a experiência artística dos grandes encenadores europeus. Nesse caminho, o ator e seu instrumento de trabalho, seu corpo, passaram a dividir com o encenador e o texto, o foco da criação teatral.

Naturalmente, que esse posicionamento não é ou tem sido uma unanimidade no *modus operandi* de toda a produção teatral realizada desde então, inclusive no que é realizado ainda hoje. Contudo, pensadores e artistas como Jerzy Grotowski, Peter Brook, Pina Bausch aprofundaram, em suas experimentações, o exercício de descoberta e de criação dos atores, explorando seu corpo e sua potencialidade criativa para além da reprodução de padrões corpóreo-vocais do cotidiano.

Por conseguinte, a noção de treinamento foi adotada dos esportes e das forças armadas para compor o vocabulário do ator, a partir da necessidade de preparação de seu aparato

físico, seu material de trabalho, para poder expressar-se. O treinamento é o trabalho realizado antes da criação, visando criar um repertório de possibilidades para o ator, ao dotá-lo de autoconhecimento e habilidades potenciais por onde ele pode transitar quando da composição de um papel, o que Eugenio Barba (2012) chamaria depois de *pré-expressividade*. De acordo com o próprio Stanislavski, “A única forma de iniciar um trabalho criativo é através da calma e da autodisciplina absolutas. Por meio de um treinamento adequado, este trabalho tem que chegar a um grau de autocontrole que permita ao ator entrar com facilidade no círculo de solidão pública” (STANISLAVSKI, 1994, p.118)²⁷.

Stanislavski entendia que a disciplina e o comprometimento são essenciais ao ator de teatro, assim, estendendo essas noções para fora do palco, ou seja, a partir do treinamento, o ator deve ser também um indivíduo melhor. Em seus escritos, percebe-se a recorrência desta intenção como uma necessidade implícita ao fazer teatral ou qualidade precípua ao artista.

Voltarei agora a atenção para o objeto que é de fato o protagonista nesta subseção, a utilização do método de ações físicas no processo de iniciação e treinamento do *clown*. Os processos de iniciação e treinamento para palhaços são relativamente recentes, começaram no fim da década de 1980 e de 1990 no Brasil, e na Europa, alguns anos antes. Anteriormente, a formação do palhaço era fundamentada na tradição, principalmente familiar. Assim, os palhaços aprendiam o ofício com sua família ou trupe circense a que pertenciam. Quando os diretores e pesquisadores teatrais desta época passaram a se apropriar da linguagem *clownesca*, criou-se a necessidade de passar a técnica adiante e, portanto, pensar em maneiras de fazê-lo. Assim, muitos artistas foram sistematizando sua própria técnica, com base em sua experiência e nos princípios e características inerentes à arte do palhaço. A utilização de *gags* físicas é uma dessas características flagrantes na arte do palhaço. Por conta disso, a ação é um elemento fundamental e transformador no seu trabalho, muito mais que a palavra, esta nem sempre existente.

O *clown*, um tipo cuja comunicação se encontra essencialmente fisicalizada, tem na ação física uma ferramenta de controle consciente de sua atuação, ao mesmo tempo em que leva para o corpo a função de pensar. Partindo da ideia de que o palhaço tem uma lógica própria, distante daquela cotidiana, a percepção física se torna mais eficaz que o raciocínio

²⁷ La única forma de iniciar un trabajo creativo es a través de la calma e autodisciplina absoluta. Por medio de un entrenamiento adecuado este trabajo tiene que llevar a un grado de autocontrol que le permita al actor entrar en el círculo de soledad pública con facilidad. (tradução minha)

lógico. Pensar com o corpo, perceber, reagir, estes verbos constituem a atuação de um palhaço, pois antes de pensar em fazer, ele deve fazê-lo, reagindo aos estímulos que o cercam, de forma que tudo pareça orgânico e espontâneo. Grotowski traz uma contribuição que expressa eficazmente o que foi dito acima:

Em tudo que se faz deve-se guardar sempre isto em mente: não existem regras fixas, estereótipos. O essencial é que tudo deve vir do corpo e através dele. Primeiro, e acima de tudo deve existir uma reação física a tudo que nos afeta. Antes de reagir com a voz, deve-se reagir com o corpo. Se se pensa, deve-se pensar com o corpo. No entanto, é melhor não pensar, e sim agir, assumir riscos. Quando falo em não pensar, quero dizer não pensar com a cabeça. Claro que se deve pensar, mas com o corpo, logicamente com precisão e responsabilidade. Deve-se pensar com o corpo inteiro, através das ações. Não pense no resultado, nem como certamente vai ser belo o resultado. Se ele cresce espontânea e organicamente, como impulsos vivos, finalmente dominados, será sempre belo – muito mais belo do que qualquer qualidade de resultados calculados postos juntos (1971, p. 159).

Por esta razão, acredito que o método de ações físicas tornou-se parte integrante em muitos processos de treinamento do palhaço. Sua utilização, no entanto, não segue exatamente o método criado por Constantin Stanislavski, mas absorve alguns de seus princípios, como a concretização dos objetivos da cena através da ação do ator, adequando-os às necessidades do trabalho do palhaço. Além disso, agrega influências de outros diretores que também se debruçaram sobre o conceito de ações físicas no trabalho do ator, aprofundando e trazendo outros pontos de vista sobre o trabalho do russo. Dentre estes, a que está mais evidente é a influência de Jerzy Grotowski.

As opções técnicas tomadas por Luís Otávio Burnier sofreram ainda visível influência de seu contato com a escola de Jacques Lecoq e ainda como discípulo do mímico corpóreo Étienne Decroux, nos quais as ações físicas são parte importante. De acordo com ele:

Assim, para o ator, as ações físicas são fundamentais não só por se constituírem na base concreta sobre a qual ele poderá edificar sua arte, como por também serem o meio pelo qual ele entra em contato com suas energias potenciais. Um dos fatos mais importantes para a arte do ator é a capacidade de ele dinamizar energias interiores que são resultados desse processo ou agentes dele. Ou seja, ou dinamizamos energias interiores e potenciais que se transformarão em corpo, em ações físicas; ou as ações físicas *acordam* tais energias (BURNIER, 2001, p. 54).

Burnier elaborou seu método tomando como referência o método de ações físicas de Stanislavski em diálogo com Grotowski e Decroux, a partir de suas percepções a respeito do trabalho desses encenadores e a pesquisa prática com seu grupo, o Lume.

A supracitada influência de Grotowski nesse trabalho aparece em alguns pontos abordados nessa técnica sobre os quais convém adentrar aqui. Ele trouxe para a arte teatral uma prática tão intensa quanto profunda. O processo de trabalho deste ator grotowskiano passa pela autodescoberta, quebra de resistências e obstáculos e criação de partituras físicas para as ações realizadas em cena. Estas são características essenciais para o Teatro-laboratório de Grotowski, que é tido como um dos grandes mestres do teatro moderno, e apontou direcionamento para outros artistas, inspirando-os em suas pesquisas pessoais e influenciando na sua forma de ver o treinamento do ator.

A questão da preparação corporal do ator é importante no teatro de Grotowski, uma vez que o mesmo considerava, como condição essencial da criação, esse corpo desbloqueado e livre para expressar-se. Ele diz que “A essência do teatro é o ator, suas ações e o que ele pode realizar” (1971, p. 92), pois, para ele, as ações devem partir de todo o corpo, ou seja, o gesto parte da coluna vertebral que reage ao menor movimento. Um movimento que acontece de forma diferente desta, não aparenta para o espectador como vivo; neste caso, o ator carece de presença cênica.

A coluna vertebral como origem do movimento é uma concepção que Burnier toma tanto de Grotowski, quanto de Decroux. Ambos trazem essa noção para a composição da ação cênica. O tronco é a região do corpo responsável pela produção de energia, assim, quando o movimento nasce da coluna, ele se expande para as outras partes do corpo, envolvendo cada uma dessas partes na sua execução e dilatando-o²⁸.

Decroux foi ainda mais longe, fragmentando a coluna vertebral em seis partes e em diferentes planos, codificou inúmeras possibilidades de movimentos, posições corporais e ritmos. Toda essa exploração permitiu criar uma “técnica corpórea estruturada e codificada” (BURNIER, 2001, p. 81), numa direção adotada por Burnier.

A pesquisa de Burnier é dedicada a investigar e aperfeiçoar o trabalho do ator com base na utilização da técnica como recurso essencial para tal, em oposição à elaboração

²⁸ A questão da dilatação será analisada no próximo capítulo.

intuitiva do papel, que passa também pela noção de talento. O talento pressupõe que o ator, obviamente aqueles que são dotados de qualidades de atuação inerentes à sua personalidade, só precisa olhar para dentro de si e inspirar-se para interpretar seus personagens. Ele entende que:

Um ator sem técnica corpórea e vocal codificada depende muito de seu subjetivo, de sua exclusiva intuição, de uma concentração mental forte o suficiente para compensar a ausência de parâmetros objetivos e concretos. Ele busca “incorporar”, identificar-se com o personagem, tendo como ponto de partida o esforço mental (BURNIER, 2001, p. 169).

Essa premissa que se apoia apenas na inspiração e nos sentimentos, no mundo interior do indivíduo torna-se falha pois, pela própria natureza daquilo que é subjetivo, não se pode controlar e fixar esse mundo interior. Em sua tese, Burnier identifica o método de Stanislavski como psicofísico. Assim, através da ação, o ator cria um movimento não apenas externo, fisicalizado, mas também interno. Como também afirma Bonfitto: “No que diz respeito aos objetivos, com o novo método Stanislavski se refere cada vez mais a objetivos físicos, tarefas físicas, que por sua vez atuam sobre a interioridade do ator, no processo de encaminhamento do trabalho em cena” (BONFITTO, 2006, p. 96).

Os mesmos princípios que Burnier utiliza no treinamento do ator, ele também aplica ao treinamento do *clown*. Aliás, ele o coloca como uma das etapas da pesquisa que gerou sua tese de doutorado, desenvolvida com os atores do Lume, onde ele afirma que “O treinamento para o *clown*, como já disse, é um treinamento avançado, ou seja, contém elementos específicos que o aproximam da representação” (2001, p. 212). Burnier propõe um trabalho de representação codificada através da ação, do pensar pela ação, no reconhecimento do corpo como pensamento em contraponto à interpretação de um papel, cujo foco está no raciocínio e na emoção. Dessa maneira, a linguagem do *clown* aparece como mais uma experiência, onde a técnica foi adaptada para suas necessidades específicas de expressão.

O palhaço, na visão de Burnier, expressa-se através de seu corpo, suas emoções, vontades e desejos. Para tanto, o ator passa por uma iniciação, que lhe outorga o uso da máscara e é sensibilizado através de vivências e situações até que “encontre” ou “descubra” o seu palhaço.

2.2.1 Ações físicas na iniciação e treinamento do palhaço

Para abordar este tema, tomarei como base principal o trabalho realizado junto à Cia Buffa de Teatro com a diretora Joice Aglae Brondani. O método de iniciação de palhaço desenvolvido por Brondani, como parte de sua pesquisa de mestrado²⁹, parte da técnica que Luís Otávio Burnier criou junto ao Lume. Tal técnica se fundamenta na criação de partituras físicas e de ações codificadas e constitui-se de uma preparação energética e técnica, como aquela proposta por Burnier. Contudo, apesar de tê-la tomado como base principal e guia de seu trabalho, a diretora, porém, não se limitou à cartilha do Lume, forjando seu próprio método, no qual agregou as influências e ensinamentos de outros mestres que alimentaram sua busca artística. Assim, do ponto de vista teórico e conceitual, ela também se apoia em Dario Fo e Jaques Lecoq, principalmente.

Dario Fo contribui com a visão de um *clown* mais conectado com a ancestralidade, o qual, através das energias do baixo ventre, de sua força, exerce vorazmente sua fome de viver, quebrando os paradigmas sociais, desconstruindo as barreiras que estes nos impõem. Este palhaço é o portador da crueldade, pois relativiza as regras sociais, expõe o ridículo da condição humana e, por isso, provoca o riso debochado e crítico. Outro aspecto que também Fo enfatiza é a necessidade de preparação técnica do ator de *clown*, que inclui saber tocar instrumentos, cantar, executar acrobacias e outras habilidades circenses. Para Fo, o acúmulo de técnicas torna-o mais atento e ágil, mais adaptável a outras linguagens cênicas, potencializa sua capacidade expressiva. Assim, Brondani conclui:

Para nós, os pontos conceituais, do discurso e da prática de Dario Fo, que se fazem presentes nos espetáculos resultantes do processo de encenação sobre o qual estamos refletindo, são: o ator do ofício de *clown* que deve cercar-se de outras técnicas e ter total consciência destas e de seu corpo e o *clown* como portador da crueldade (tomada de consciência), do grotesco, do deboche, do poder e da necessidade de justiça (2006, p.46).

Por utilizar os elementos ancestrais e as energias do baixo ventre, o *clown* de Dario Fo possui aspectos grotescos e escatológicos, deseja saciar sua fome de sexo e comida. Tais

²⁹ BRONDANI, Joice Aglae. *Clown, Absurdo e Encenação: Processo de Montagens dos Espetáculos “Godô”, “Trattoria” e “Joguete”*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2006.

características o aproximam bastante da figura do bufão e outros antepassados, como o Arlequim da *commedia dell'arte*.

Um último e importante aspecto adotado de Dario Fo é o *grammelot*. Esta constitui uma forma de comunicação verbal fundamentada numa língua inexistente, uma série de onomatopeias, ruídos e sons que se completam com o gesto e a ação. No Brasil, costuma-se chamar essa técnica de *blablação*. O *grammelot* intensifica a comunicação do corpo, ao mesmo tempo em que só tem sentido quando “vestido” por ele. É uma técnica que enriquece a partitura de ações do *clown*, visto que cria uma composição entre imagem sonora e visual, pois o som deve ser uma expansão do corpo do ator, dilatando-o. No espetáculo *Joguete*, dirigido por Brondani, a utilização do *grammelot* se dava em momentos cruciais, de forma que os tornava mais intensos. Embora não constitua uma linguagem, em comunhão com a ação ele se torna perfeitamente inteligível.

Jaques Lecoq, por sua vez, traz uma visão bem diferenciada do palhaço. Contrapondo a Fo e o grotesco, ele explora a beleza que está no sublime e na poesia. O *clown* de Lecoq carrega o sentimento do mundo, causa comoção, o ridículo que ele expõe vem através de suas fraquezas e não da pulsão sexual. Nas palavras de Brondani: “Quando falamos da visão do sublime em Lecoq é porque ele coloca as energias do baixo ventre de forma sublimada, transformando-as em sentimentos interiores, “nobres”, introspectivos e existencialistas” (2006, p. 49).

Há outros elementos da poética de Lecoq por ela adotados em sua própria poética, inclusive alguns comuns também a Burnier e a Dario Fo. Contudo, considero a questão dos sentimentos sublimados o ponto crucial no seu trabalho, a característica que se torna mais flagrante nos espetáculos, pois mesmo quando se realiza uma cena escatológica ou grotesca, dali emanam poesia e leveza.

Com relação aos procedimentos, relatarei alguns pontos do treinamento, com vistas ao entendimento da aplicação destes conceitos e técnicas na prática. Retomo, pois, o momento de iniciação já anteriormente detalhado, com fins de rememorar-lo.

O processo de iniciação ao palhaço, proposto por Brondani, é constituído basicamente por um treinamento energético e técnico. O treinamento energético fundamenta-se na disponibilização do corpo para o jogo pela exaustão física, a dança dos ventos e a dança pessoal. Tais elementos visam transpor barreiras físicas e mentais do ator, com o fim de disponibilizar seu corpo para o jogo do palhaço em um estado alterado de energia. A parte mais técnica do trabalho é constituída pela realização de jogos dramáticos e teatrais para a

manutenção e estabilização do estado e descoberta da lógica de seu *clown*. A técnica é também usada para adquirir instrumentos que facilitam o jogo e a improvisação. As partes técnicas e energéticas da iniciação não estão necessariamente apartadas entre si ao longo do treinamento, ao contrário, elas estão imbricadas na realização de atividades que podem envolver a ambas.

No período de treinamento para a descoberta do seu palhaço, na etapa de exaustão física e também de jogos dramáticos e teatrais, Burnier propõe a realização de algumas ações físicas, que são também utilizadas por Brondani em sua iniciação, são ações básicas como formas de andar, correr, saltar, movimento das articulações, impulsos em diversas partes do corpo. Todos esses movimentos são realizados com variação de ritmo (de lento a rápido) ou de nível (baixo, médio e alto).

Brondani faz uso também de estímulos à imaginação, conduzindo os atores por situações que os levam a experimentar as referidas ações, além de diferentes sentimentos e sensações. Então, muitas vezes, nos momentos das instruções, ela nos conduzia por locais imaginários, situações a que se devia reagir de forma que cada *clown* fosse encontrando sua maneira própria de fazê-lo.

Dentro deste processo seguido por Brondani, a utilização da música é um elemento fundamental, uma vez que todos os encontros eram conduzidos inteiramente por uma trilha, que vinha desde o alongamento, passando pela exaustão física, execução de ações e jogos. A música foi o instrumento utilizado por ela para conseguir manter o fluxo de energia necessário ao intenso treinamento, determinando o ritmo dos exercícios. Talvez este seja um dos pontos de diferenciação entre a proposta de Brondani e o treinamento do Lume, pois na pesquisa de Burnier consta a referência à utilização da música, porém, em momentos específicos e isolados. Por sua vez, Brondani usa a música como estímulo e guia de seu trabalho.

Após o período de iniciação e experimentação com seu *clown*, quando se parte para o processo criativo de um espetáculo teatral utilizando esta linguagem, o método de ações físicas é uma técnica que ajuda a criar, registrar e codificar ações que compõem a cena. Neste caso, as ações se justificam por uma ordem lógica entre si, através de ação e reação, sem a necessidade de uma lógica emocional.

2.2.2 Ações físicas na montagem do espetáculo *Joguete*

Para fazer a montagem de *Joguete* (2003), Brondani realizou a análise ativa do texto *Fim de Partida* de Samuel Beckett, extraindo daí as situações e os objetivos de cada cena, o objetivo geral da peça ou superobjetivo, as circunstâncias dadas e as ações. Com este material, estruturou-se um roteiro baseado no original, buscando manter o tema e a ideia principal da peça, contudo, direcionados para um espetáculo de *clown*. O texto em si não foi utilizado na cena, uma vez que sua narrativa foi adaptada para um espetáculo mudo. A preparação para este espetáculo aconteceu em um período de cerca de quatro meses, onde exploramos os nossos *clowns*, suas lógicas e estados. Sobre o processo, Brondani afirma:

JOGUETE foi concebido, primeiramente, no plano imaginário, com nossos olhos voltados para o trabalho do ator, queríamos chegar num alto grau de codificação corporal, com a precisão e o controle do corpo de um mimo, mas também com sua poesia e sutileza (BRONDANI, 2006, p. 185).

As cenas, em seguida, foram construídas através de improvisação, direcionada pela diretora para cumprir os objetivos obtidos em sua análise da peça. A partir dessas improvisações, eram criadas partituras de ações, que eram codificadas e forjaram a construção do espetáculo. Cada partitura, por sua vez, foi ensaiada exaustivamente a fim de atingir um grau de precisão das ações, que gerasse um entendimento do que se pretendia nas cenas, apesar da ausência de um texto. E em muitos depoimentos do público, principalmente, daqueles que conhecem a obra de Beckett, ouvimos relatos de como conseguiam compreender toda a história através do encadeamento das ações.

Para tanto, ela utilizou a ação (o verbo) de cada personagem analisado, mantendo seu sentido, criando uma espécie de metáfora *clownesca* da peça de Samuel Beckett. Assim:

A partir das análises das cenas, pegamos os verbos de ação encontrados dos personagens e fazemos uma busca de jogos que possuem ação/atividade similar – e temos, assim, a união com o método de Viola Spolin – de forma que o próprio jogo e a ação de jogar dos *clowns* irão sugerir a metáfora para o espetáculo (BRONDANI, 2006, p.74).

A fisicalização das ações encontradas na análise ativa, portanto, foi realizada pelo método de improvisação de Viola Spolin. Assim, apresento a seguir um exemplo de como isso é feita na descrição da própria diretora, Joice Aglae Brondani:

Exemplo:

Jogo: “Cabo de Guerra”

Objetivo: Criar situação de combate e luta corporal.

Atores e seus respectivos *clowns*: Diana Ramos – Bonna Bonacha e Jacyan Castilho –Matilde.

Após o aquecimento individual e a dança dos *clowns*, o “*Monsieur*” introduz o jogo “Cabo de guerra”, o qual foi utilizado para fazer um aquecimento ativo dos atores, com a intenção de trabalharem a situação de combate, sendo que, durante o jogo, ele faz interferências através da “instrução”, para que os *clowns* construam a situação. A instrução pode ser dada para o grupo, ou separadamente “ao pé do ouvido”, criando as relações e tensões necessárias para a situação da cena. Os *clowns* estão dançando, na própria dança, introduzimos a corda, com a qual eles passam a dançar. Vamos estabelecendo a relação de combate:

Monsieur: Vocês passam a apresentar, neste momento, a dança da corda. Uma dança folclórica que mostra a bravura dos combatentes, a resistência dos povos contra o colonizador. De um lado temos a dança do oprimido, resistente (tocando em Matilde) e do outro a dança do opressor, tirano (tocando Bonna Bonacha).

Depois de um tempo de dança.

Monsieur: A dança se torna o próprio combate, a terrível luta entre dois líderes de povos diferentes que se enfrentam. O ganhador tem o direito de escravizar o povo perdedor.

Depois de um tempo de jogo.

Monsieur: Estas lutas se prolongam, muitas vezes, durante todo o dia. Vocês estão lutando durante muito tempo e se sentem cansados.

Monsieur - Instrução para Bonna Bonacha: Você se senta, mas não desiste da luta. *Monsieur* - Instrução para Matilde, que está no outro lado da corda: Vocês estão lutando a [sic] tanto tempo que você sente muita fome e está ficando sem forças. (tempo) Lá longe passa uma carrocinha de cachorro-quente e hoje é dia de promoção: você compra um e leva três. (tempo) A fome é tanta que você é hipnotizado pelo cheiro da comida.

Monsieur - Instrução para Bonna Bonacha: Você percebe que ele está distraído. É a sua chance de vencer! Puxa! Puxa!

Monsieur - Instrução para Matilde, que está no outro lado da corda: A sua vontade maior é de ir até a carrocinha, você quer comer, sente o cheiro... o cachorro-quente deve estar delicioso.

Monsieur - Instrução para Bonna Bonacha: Chegou a hora de vencer, de ter um povo à sua disposição. Você será o rei. Você terá súditos. Vai puxando até que ele tenha vindo para o seu lado. Traga ele até você e mostre que você é o rei, que você é o vencedor.

Monsieur - Instrução para Matilde, que já está diante de Bonna: Você foi derrotado. Nem conseguiu vencer, nem conseguiu comer... e a carrocinha de cachorro-quente vai embora...você ficou sem nada...

Este jogo resultou numa cena que, após ter passado pelo processo decodificação e re-codificação, ganhou novo contexto e integrou-se à história contada no espetáculo (2006, p. 75).

Neste exemplo, observa-se como foi feita a adaptação dos objetivos da cena através do jogo. O jogo infantil serve como mote para estabelecer as tensões em cena, gerando ações, próprias ao jogo, que vão se “encaixando” nos objetivos da cena pela condução da diretora. Em um momento posterior, após a criação da cena, as ações destas eram codificadas:

Codificar uma ação significa desenhá-la no tempo e no espaço. A alteração de um detalhe pode refletir no seu sentido e significado, não sendo mais, portanto, a mesma ação. O fato de as ações se configurarem em três dimensões, de o corpo transformar-se em uma espécie de “estátua móvel”, como dizia Decroux, permite ao ator e ao diretor atuarem como *escultores* que vão modelar, aperfeiçoar, acrescentar ou amputar partes do corpo-ação (BURNIER, 2001, p. 170).

Em *Joguete*, a codificação das cenas constituía-se da numeração das ações encontradas na improvisação, que podiam ser reproduzidas em diferentes sequências e ritmos. Em seguida, elas eram repetidas várias vezes, até o momento em que nos apropriávamos delas, gerando uma partitura de ações. Num momento posterior, essa partitura passa pelo que Brondani chama de recodificação, que consiste em uma modelagem para uso na cena, onde se constrói o movimento de passagem de uma ação para outra, de modo que a sequência seja realizada com o máximo de precisão em cada movimento e de um movimento para outro.

No caso do *clown*, as ações não têm uma justificativa psicológica em relação ao texto, elas seguem a lógica do próprio *clown*, que reage ao que lhe acontece. Não há aqui um aprofundamento emocional que guie a linha de ações. O palhaço é, antes de tudo, um ser superficial, suas emoções estão em seu corpo e mudam facilmente conforme o estímulo que lhe é oferecido. Brondani afirma que “Para revelar essa experiência ao espectador, o ator do ofício de *clown* traz em seu corpo o registro e a memória de suas emoções, tudo é expresso e compreendido através de sua lógica físico-corpórea” (2006, p.28). Ou ainda, “Agora, se compreendemos as emoções como ações e reações que são impressas na musculatura, então todas as emoções são “ações físicas” e, neste ponto, encontramos a ligação com o método das ações físicas de Stanislavski” (2006, p.54).

Ao usar um método que se apoia na realização de ações para o treinamento do *clown*, Burnier reforça sua própria natureza, onde a comunicação se dá, principalmente, através de imagens, de seu corpo, seu figurino e cabelo, sua aparência exagerada. Esta é, inclusive, uma

premissa do cômico, o jogo de oposições que se estabelece no corpo, o exagero e as emoções superficializadas.

Sob a abordagem desta pesquisa, o ator do ofício de palhaço tem seu corpo como principal meio expressivo. O corpo desenha no espaço, através das ações, a poesia do palhaço, suas emoções, pensamentos e memórias. A iniciação, por sua vez, visa tornar este corpo mais sensível, ampliando sua capacidade de afetar-se diante do mundo, a partir da descoberta de um *estado* energético que possibilita esta ampliação. No próximo capítulo, analisarei os elementos decorrentes do treinamento do palhaço que transcendem a sua presença física, refletindo sobre os mecanismos que envolvem e afetam a sua maneira singular de se relacionar com o outro.

3. O PALHAÇO E SEUS ESTADOS: O JOGO, A LÓGICA E OS AFETOS

“Não é pelas armas, entretanto, que se pacificam os ânimos, mas pelo amor e pela generosidade.”

Spinoza (2013, p. 206)

Nesta seção, serão feitas investigações sobre a descoberta do estado de *clown*, o que seria esse estado e como encontrá-lo. A partir disto, argumentar-se-á sobre questões pertinentes a este estado: o jogo e a improvisação; a lógica pessoal e os afetos.

Há palavras que se repetem quando se fala do palhaço: risco, riso, fracasso, ridículo, estado, jogo, improviso, ingenuidade, afeto, lógica, estado, prazer etc. São palavras-chave que delimitam um universo e nos apontam caminhos para um entendimento desta arte. O palhaço é um tipo conhecido do circo, do teatro, das ruas, do cinema, que pode se apresentar sob distintos aspectos do ponto de vista visual e da sua linha de trabalho, mas está, quase invariavelmente, identificado como o indivíduo que erra, se atrapalha, que provoca riso ou comoção. Apesar da universalidade pela qual é identificado este tipo, há diferenças tanto decorrentes do meio em que ele está se expressando, quanto da estética e da poética de sua atuação.

A atuação como palhaço prevê um encontro com o sensível, com a ingenuidade mas, antes de tudo, presume uma técnica que a fundamenta e torna possível a sua repetição. No processo de iniciação do *clown*, na linha de trabalho adotada pelo Lume e por artistas por ele influenciados, o ator tem um encontro com o ridículo, o grotesco, o erro, dentre outras situações instigadoras, que o tiram de uma posição de conforto. Cada uma destas situações pode provocar reações físicas no ator: músculos que se contraem, posturas diferenciadas, alterações da expressão do rosto. Uma série incontável de reações toma lugar em seu corpo. Contudo, há diferentes maneiras de acesso ao palhaço, como o caso do ator Luiz Carlos Vasconcelos (palhaço Xuxu) que declarou em entrevista³⁰ que a descoberta do seu palhaço ocorreu por uma decisão sua de ter essa vivência. Assim, criou um figurino e passou a experimentar na sua comunidade, nas ruas, descobrindo como se portar, como reagir, sem qualquer *a priori* de um curso ou oficina. A formação do palhaço de circo também prescinde

³⁰ O encontro com o ator Luiz Carlos Vasconcelos aconteceu no 2º Ri Catarina – Festival Internacional de Palhaços, realizado entre os dias 07 e 10 de novembro de 2012, na cidade de Florianópolis- SC. Nesta ocasião, participei do *workshop* com ele e realizei uma entrevista no dia 09/11/2012.

de um treinamento, ele vê os palhaços antigos, aprende vendo; um dia, ele tem que fazer também, então, vai e faz.

Em qualquer tipo de formação, seja através do treinamento, da rua ou do picadeiro, a experiência será determinante para estabelecer uma memória corporal do ser/estar palhaço. Em seu corpo, o ator registra sensações, formas de agir resultantes do contato com o outro, com sua indumentária, com o vestir da máscara (o nariz vermelho).

O palhaço habita o corpo do ator e o torna seu principal meio de contato com o mundo. A experiência de ser/estar palhaço está impregnada no corpo do ator, modificando a forma como ele sente e como se relaciona com o outro. O conjunto de tais experiências e sensações, que conectam o sentir e o relacionar-se, caracteriza uma possível individualidade deste palhaço, que podemos chamar de *estado*. Mas o que é, efetivamente, um estado de palhaço? Quais os meios para acessá-lo? Que implicações decorrem desta atuação baseada em um estado e não em uma interpretação? Questões sobre a definição de estado de palhaço e sobre maneiras de acessá-lo são objetos de estudo desta seção.

Da mesma maneira, conceitos correlatos ao de estado serão também analisados em busca de aprofundar o entendimento sobre a relação corpo-energia-espaco na formação e atuação como palhaço. Os conceitos a serem abordados são: o jogo e a improvisação, a lógica pessoal, o vazio e a teoria dos afetos. A escolha destes elementos decorre da compreensão de que eles se completam e se retroalimentam, complementando a discussão sobre o estado de palhaço, além de torná-la mais ampla e profunda.

3.1 O QUE É UM ESTADO?

Se tomarmos a definição de *estado*, segundo o dicionário virtual *Priberam*, têm-se as seguintes opções para o verbete:

es·ta·do

(latim *status, us*, posição de pé, postura, posição, estado, situação, condição, forma de governo, regime)

substantivo masculino

1. Modo atual de ser (de pessoa ou coisa).

2. Modo geral; conjunto de circunstâncias em que se está e se permanece.

CONDIÇÃO, DISPOSIÇÃO, POSIÇÃO, SITUAÇÃO

"estado", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013, disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/estado> [consultado em 17-12-2013].

As definições revelam a ligação entre estado, modo, maneira de ser, permanência. Para melhor análise, é útil observar também as definições do verbo *estar*:

es·tar

(latim *sto, stare*, estar de pé, estar imóvel, ficar firme)

verbo intransitivo

1. Ser presente.
2. Achar-se, encontrar-se num dado momento.
3. Sentir-se.
4. Ter certo vestuário, ornamento ou acessório.
6. Achar-se em certas condições.
12. Ter atingido um certo ponto ou lugar.
14. Ter atingido um certo grau ou qualidade.
32. O modo de ser, o estado.

"estar", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013, disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/estar> [consultado em 17-12-2013].

Das definições acima, inferem-se algumas que apontam ainda mais para um modo de estar presente no mundo, uma qualidade de ser e sentir-se. Assim, *estar* implica principalmente em: presença (ser presente), forma (modo de ser ou estar) e permanência (encontrar-se sob determinadas circunstâncias). Convém esclarecer que as definições adotadas dentre as opções do verbete foram selecionadas em virtude de atenderem aos interesses desta pesquisa e melhor representarem as suas afirmações.

Dessa forma, os três termos – presença, forma e permanência – trazem consigo a ideia de momento, de mutabilidade. As substâncias ou objetos, sob condições específicas, podem mudar sua forma, textura, energia, etc. O *estado* de uma substância alterna-se sob diferentes condições.

O estado é, na abordagem desta pesquisa, um complexo de qualidades que envolve a energia que anima o corpo, a estrutura física e sua maneira de estar, se relacionar com o mundo. Esta definição serve como um passo inicial na construção de um pensamento analítico a respeito do *estado de clown*.

O *estado de clown* é um conceito criado pelo encenador francês Jacques Lecoq (BURNIER, 2006) para caracterizar esse momento em que o ator “está” um palhaço, em que

ele não é o próprio sujeito-ator, mas ao mesmo tempo não é um personagem. O estado de *clown* é um tema pouco abordado, dada a sua aparente impalpabilidade.

Com relação ao corpo do *clown*, o ator encontra, sob certas condições advindas de diferentes meios de aprendizado e vivência, o seu *estado*. Estas condições referem-se tanto às descobertas e sensações percebidas nos processos de formação quanto às experiências de atuação que se acumulam em seu corpo, registradas na musculatura e na imaginação.

Segundo Puccetti, no processo de iniciação experimenta-se o *estado de clown*, que é um estado primeiro, da vivência de estar de frente para o público, deixando-se ver, expondo-se. Isso é uma vivência. A vivência de não fazer, de deixar que as coisas que se fará surjam deste não fazer, serem consequência desse “vazio”. Tal vivência não é suficiente para você ser *clown*. Depois é necessário aprender muitas coisas, treinar o corpo, a mente, os olhos, para ver as coisas (KASPER, 2004, p. 334).

O ator Ricardo Puccetti, um dos integrantes fundadores do Lume, traz a importância da vivência no processo de iniciação para que se experimente o *estado de clown*, ao mesmo tempo em que ratifica a necessidade de outros aprendizados. Depreende-se de sua fala três pontos principais: a presença, o *vazio* e a necessidade de um aprofundamento da técnica. A presença constitui-se na qualidade de estar em contato, de relacionar-se com a plateia; o *vazio* é uma predisposição, uma abertura para se relacionar, reagindo aos estímulos que se apresentam; e a técnica seria o aprendizado constante. Parte deste discurso de Puccetti revela a visão do treinamento proposto pelo Lume. Esta visão supõe que o ator deve ter uma prática contumaz de treinamento de suas técnicas.

Conforme supracitado, o aprofundamento da experiência do *estado* não decorre apenas do treinamento em sala, mas de toda a experimentação deste ator no ofício do palhaço, notadamente, nos momentos de sua atuação, quando ele se coloca diante da plateia.

Seguindo uma linha semelhante ao pensamento de Puccetti, Joice Aglae Brondani (2006) compreende o *estado de clown* como uma experiência em que o sujeito se aproxima de sua “essência humana”, disponibilizando-se para expor sua estupidez, seus aspectos ridículos e grotescos. Esse contato do indivíduo com sua essência, com sua verdade, desperta-lhe o seu *eu* primitivo. A linha de trabalho adotada pela diretora, pois, está impregnada de referências à ancestralidade, ao afirmar que “também é um estado que aflora do uso da máscara e que tem ligação com cultos sagrados, rituais religiosos e profanos” (BRONDANI, 2006, p. 27). O porte da máscara é sustentado por energias produzidas no baixo ventre, região que faz a conexão do indivíduo com a terra e com os ritos ancestrais.

A máscara do palhaço é seu nariz vermelho, identificado como a menor máscara do mundo. O uso de máscaras é conhecido, principalmente, em rituais religiosos, desde épocas muito antigas em culturas e lugares distintos. Seu porte está relacionado a alterações psicofísicas. Assim, Brondani faz a conexão entre o uso da máscara nos rituais com o uso da máscara pelo palhaço.

Na metodologia de treinamento adotada por Brondani, a região do *koshi*³¹ é estimulada para produzir a energia que irradia pelo corpo a partir da coluna vertebral. A coluna irradia a energia, pois é ali onde nascem as ações físicas³². Ela é extremamente requisitada para intensificar o fluxo de energia que transita, fazendo a ligação entre o que está dentro e fora do corpo. De acordo com Brondani: “A exaustão do corpo e o abandono do racional fazem com que o ator encontre um novo estado, que une o físico e o mental e é porta aberta para a descoberta do estado de *clown*” (BRONDANI, 2006, p. 89). Sob esse ponto de vista, há uma alteração energética resultante do desbloqueio psicofísico realizado na iniciação. Ao passo em que o uso da máscara conduz a uma diferenciação no olhar perante o mundo que se traduz também em alterações da postura e da energia do sujeito. Na condução de Brondani, a máscara é uma forma de acionar o *estado de clown*.

A colocação da máscara está atrelada ao ritual – fazendo novamente a ponte com os ritos ancestrais. Brondani afirma que “Numa visão mais ritualística, a máscara pode ser vista como uma espécie de ‘portal’ para outra visão de mundo; ela seria o elo que permite a ‘chegança’ do elemento a mais, vindo de uma outra esfera da vida corrente” (2010, p.75). A máscara é um objeto transformador, e sua colocação, na visão da pesquisadora, engendra um “travestimento” do corpo, que se diferencia do corpo cotidiano, energética e fisicamente, para portá-la.

O uso da máscara transcende o objeto em si, o nariz vermelho. A máscara se concretiza no corpo do ator e todo esse corpo é parte constituinte dela. Não por acaso, muitos palhaços prescindem do uso do objeto, sem, no entanto, perderem a condição e essência de ser um palhaço. Por exemplo, os palhaços do cinema como Charles Chaplin, Buster Keaton,

³¹ O *koshi* é uma palavra japonesa que designa o quadril. Sua utilização, neste caso, está relacionada ao conceito de energia originado nas técnicas de teatro orientais de corpo extracotidiano, como Kabuki e Nô, segundo a definição de Eugenio Barba (2012). Assim, o quadril é a região onde se produz a energia.

³² O ator Yoshi Oida (2007, p. 69), em seu livro “O ator invisível”, traz uma interessante observação sobre a relação entre movimentos repetitivos da coluna e a conexão entre mente e corpo. Segundo ele, algumas tradições espirituais usam movimentos repetitivos para libertar a mente. Os movimentos repetitivos são uma espécie de conexão com nossa energia interna, alimentando-a e nos tornando mais sensíveis. (Não deixa de ser oportuno lembrar que movimentos políticos ditatoriais como o fascismo utilizam-se de posturas físicas rígidas que, em oposição, inflexibilizam o pensamento).

Irmãos Marx e outros são considerados como tais pelas características de suas atuações, embora não tenham usado narizes vermelhos nos filmes.

Nos ensaios e espetáculos da Cia Buffa de Teatro, a colocação da máscara era o momento em que o *estado de clown* era “acionado” no corpo, ativando memórias musculares e imaginativas que repercutiam em uma atitude particular de vivenciar o mundo.

Essa atitude particular pode ser entendida como sendo proveniente de um *estado alterado de consciência*; é um estado de consciência dilatada, diferentemente configurada. O pesquisador Gilberto Icle (2010), sustentado por Jacques Copeau, também corrobora o uso da máscara como um agente de acesso às origens ritualísticas do teatro:

A máscara, para Copeau, era uma volta às origens, ao ator xamã, ao sentido primitivo do teatro. Ele a compreendia não apenas como um suporte de expressão, mas como um instrumento poderoso de conexão com o universo interior do ator (ICLE, 2010, p.9).

Icle traz ainda outra contribuição interessante para o aprofundamento e desenvolvimento do pensamento a respeito do *estado de clown*: a noção de *sujeito cotidiano* e *sujeito extracotidiano*. O pesquisador utiliza princípios provenientes da Antropologia Teatral de Eugenio Barba³³ como corpo cotidiano e extracotidiano, e a dilatação do corpo/mente, como premissas para falar de reconfiguração da consciência na elaboração e representação das ações do ator diante da plateia. A opção por adotar a tese de Gilberto Icle em detrimento de Barba acontece porque a primeira se mostra mais pertinente a esta pesquisa, visto que o sujeito base de seu estudo é o *clown* (um universo formado por alunos de suas oficinas de *clown* e *clowns* profissionais por ele entrevistados). Dessa forma, compreendo que as relações e conexões realizadas por Icle se tornam mais adequadas à construção do pensamento desenvolvido neste estudo.

Para Icle, o sujeito extracotidiano é aquele indivíduo que está envolvido em manifestações que exijam ou que resultem em comportamentos espetaculares, atividades realizadas para serem vistas por um outro, por uma plateia. No teatro, o ator é um desses sujeitos. Ele parte do sujeito para pensar sobre uma consciência extracotidiana.

O sujeito extracotidiano se diferencia do sujeito cotidiano, na visão de Icle, a partir de um processo de decupagem e apropriação de ações. Icle propõe uma continuidade funcional,

³³ A Antropologia Teatral é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas. Por isso, lendo a palavra “ator”, se deverá entender “ator e bailarino”; seja mulher ou homem. E, ao ler, “teatro”, se deverá entender “teatro e dança”. (BARBA, 2012, p.22). No tratado de Antropologia Teatral, Barba expõe características identificadas no trabalho do ator em diferentes culturas, buscando detectar princípios em comum.

em detrimento da ruptura estrutural. Assim, a realização de ações cotidianas, como andar, correr, possuem a mesma função nos dois casos, mas sofrem um processo de diferenciação conforme são repetidas e codificadas pelo sujeito extracotidiano. A ação repetida se transforma e transforma o sujeito; por sua vez, a repetição nunca será exatamente igual.

Seria, então, o trabalho do ator um desenvolvimento dependente de estruturas e capacidades já constituídas pelo *sujeito cotidiano* que, embora em continuidade funcional, ou seja, funcionando da mesma maneira como o cotidiano, rompem os modos de agir e pensar, para constituir modos singulares de presença, de consciência e de apropriação de si mesmo (ICLE, 2010, p.29).

Gilberto Icle afirma que, quanto maior a capacidade do ator de diferenciar o comportamento cotidiano do extracotidiano, “maior será sua habilidade de traduzir seu próprio eu, de expor sua própria identidade no seu comportamento extracotidiano” (2010, p. 28). Essa apropriação de si corresponde ao processo de autodescoberta que se dá no trabalho com o *clown* e que se complementa na relação com o outro. Além disso, o pesquisador conduz ainda para outras pistas que podem auxiliar na compreensão do conceito de estado.

O sujeito extracotidiano é alguém presente. Sua presença se materializa na dilatação do corpo por uma intencionalidade de envolver o espectador, de atrair sua atenção. A dilatação, entretanto, não se restringe ao corpo: a mente também se altera, dilatando-se. Segundo Icle, é a dilatação da mente a responsável por inversões da lógica e “a capacidade de fazer saltos com o pensamento” (2010, p. 33). Este momento em que o ator consegue comportar-se de forma extracotidiana, com mente e corpo dilatados, é que se configura como uma ruptura da estrutura do comportamento da vida ordinária, construindo formas de agir diferenciadas.

Icle explica que a dilatação e a presença estão atreladas à consciência do sujeito. Há, por trás da atuação do sujeito extracotidiano, a intenção consciente e voluntária do contato com o observador, canalizando sua atenção para esse momento e permitindo a expansão da atenção. A relação entre o sujeito extracotidiano e o público é mutante, segue o fluxo energético da presença de ambos. E, por isso, o pesquisador fala de “estados”, o que equivale dizer que este sujeito passa por diferentes estados. Ele usa a experiência do *clown* como exemplo para abordar este aspecto:

O *clown* exemplifica a existência desses estados no trabalho do ator. Isso pode ser explicado de duas formas. Na primeira poderíamos compreender

que esses estados se caracterizam por microações que, embora não sendo perceptíveis ao observador, existem no corpo do ator, ocasionando um fluxo de energia que altera a presença cotidiana e resulta numa alteração da percepção que o observador tem do ator. Uma segunda explicação poderia ser entendida como o resultado da ação. Neste caso, um conjunto de ações físicas provocaria como resultado o acionamento de determinadas energias corpóreo-vocais, que configurariam, então, a percepção de um estado alterado no corpo do ator (ICLE, 2010, p.17).

Neste fragmento, Icle faz uma conexão entre os estados e a ação realizada pelo ator. Nas duas possibilidades de explicação para sua existência, ele atribui à ação o papel de alterar a presença cotidiana do ator; sendo que, na primeira alternativa, ele fala de microações interiores, enquanto na segunda, refere-se às ações físicas exteriores. Em ambos os casos, a ação está sendo o combustível de alteração da presença; mesmo quando ela é interna, causa alteração energética no indivíduo, movendo seus circuitos internos e, por fim, fazendo-o vivo aos olhos da plateia.

Icle trata do processo de *tomada de consciência* a partir da apropriação das ações, fundamentado pelo psicólogo suíço Jean Piaget³⁴. A tomada de consciência implica em uma reconstrução e não tem apenas o sentido de iluminação, compreensão de algo que existia *a priori*, mas de um conhecimento mais complexo e não estático. Assim, ele afirma: “trata-se de uma espécie de apropriação de si ou das ações próprias numa dimensão que faz a experiência se constituir de forma tão profunda, capaz de construir conhecimento e, por isso, mudar as estruturas do sujeito” (ICLE, 2010, p. 37).

Para melhor esclarecer essa questão da tomada de consciência, Icle relata o processo de aprendizagem dos alunos, dividindo-o em três fases. Inicialmente, com pouca experiência, o ator não tem noção das ações físicas que possuem êxito diante da plateia. Eventualmente, uma improvisação pode causar o riso, “funcionar” para aqueles que a observam. Entretanto, esse ator ainda não consegue repetir a ação da mesma maneira com os mesmos resultados, pois não tem consciência dos mecanismos que a fizeram funcionar; num segundo momento, o ator entende o êxito, mas não sabe explicá-lo; e, no terceiro momento, tem êxito e domina o mecanismo de forma que possa repeti-lo sempre que desejar.

Essa compreensão dos mecanismos, essa consciência não se esgota num entendimento racional das ações, não é apenas uma conceituação. Ela prevê uma apropriação dessas ações

³⁴ Jean Piaget considera que a construção do conhecimento se dá através da ação, pois é pela ação que o sujeito se diferencia dos objetos, que toma consciência de si. Piaget denominou este mecanismo de “tomada de consciência de ações de êxito precoce” (ICLE, 2010, p.37), no qual o indivíduo toma consciência de uma ação quando a domina do ponto de vista da motricidade.

através da conexão indissolúvel entre corpo e mente, coordenando a ação do corpo com a ação do pensamento. Apropriar-se das ações significa trazê-las para seu universo, atribuindo-lhe uma significação pessoal.

No processo de apropriação, o ator coordena as ações para que estas possuam um sentido. Uma forma de coordená-las seria através dos “*estados lúdicos se sobrepondo à ação*” (ICLE, 2010, p. 38). Atribuir ludicidade à ação implica em permeá-la de prazer e estado de brincadeira. É fácil observar quando um ator atinge este estado nos treinamentos de *clown*³⁵.

A tese de Icle conduz, a partir dos conceitos de consciência extracotidiana e de apropriação de ações, a um paralelo entre o ator e o xamã. O sujeito extracotidiano passa por uma experiência de alteração da consciência que leva a um transbordamento da ação e do pensamento convencional, encaminhando-se para o êxtase. Como no xamanismo, “as técnicas de êxtase suspendem a vontade cotidiana e, nessa suspensão, a consciência é mais integral e alheia ao pensamento linear do cotidiano” (ICLE, 2010, p. 73). As experiências extáticas, no xamanismo, são realizadas com base em técnicas apuradas e em uma doutrina, ao contrário do que o senso comum diz. Assim, esse êxtase não pressupõe o caos ou a desorganização também com relação ao trabalho do ator, mas uma maneira de ascensão consciente.

O que é preciso sublinhar é que as técnicas de êxtase, como uma alteração de consciência, duplicam esse apercebimento construtivo de si e dos outros, desdobrando a consciência cotidiana em direção ao prazer de realizar essa viagem, à constituição de sentido das ações apresentadas e à manutenção e dinamização da relação com a plateia (ICLE, 2010, p. 74).

O corpo extracotidiano não se limita à execução de ações codificadas; ele precisa transcender. Este corpo transcende seu caráter pessoal por se colocar em relação ao outro. O ator se faz presente, ativa seus circuitos para estabelecer essa relação, “ativando” sua consciência extracotidiana para este momento de contato. Não se trata de um ente espiritual que toma o corpo do ator e o conduz, transformando-o em seu *cavalo*³⁶. Esse estado é forjado pelo ator a partir de sua experiência (memória), e técnica.

³⁵ Durante a oficina realizada como tirocínio desta pesquisa (tirocínio docente realizado nas duas primeiras semanas do semestre 2013.I com a turma do Módulo IV de Interpretação da Escola de Teatro da UFBA), muitas atividades foram realizadas com o auxílio de música. Dentre os atores, com diferentes graus de comprometimento e experiência pessoal, era possível perceber aqueles que conseguiam ultrapassar a mera execução da ação, do movimento, pois sua energia transbordava, havia prazer no que faziam. Ao passo que, para aqueles que ainda não conseguiam desconectar-se do “tenho que fazer determinada ação”, ficava claro apenas o cansaço em repeti-la; o que não causava, pois, comoção ou riso.

³⁶ Médiuns que incorporam os Orixás no Candomblé e na Umbanda.

A pesquisadora Felícia de Castro, em seu depoimento na mesa-redonda *Estado de Clown: exaustão ou brincadeira*, abordou pontos que dialogam com algumas ideias de Gilberto Icle e aprofundam a relação entre memória e estado. Abaixo, uma parte de seu relato:

Primeiro de tudo, [O estado] está ligado à memória, à construção de uma memória e à construção de uma chave de acesso a essa memória; e depois da construção da memória, está ligado aos estados alterados da consciência. Então assim, normalmente no dia a dia, a gente tem a consciência normal do cotidiano, com algumas eventuais alterações quando a gente toma um susto muito grande, quando a gente tem uma onda de prazer muito grande. Mas o artista cênico, de modo geral, não apenas o palhaço, lida com algum grau de alteração da consciência. Essa é uma capacidade do ser humano: múltiplas possibilidades de configuração. Essa outra configuração, diferente da cotidiana, instala um novo olhar e modos diferentes de perceber e sentir e de agir, porque do sentir vem o agir. Então, essa memória criada vem dessas múltiplas configurações da consciência que a gente acessa. Então, depois de acessada algumas vezes, o desafio é voltar a essa memória, é instalá-la novamente. Inclusive, quando a gente vai colocar o palhaço no palco, na rua [...]. Então, significa sair do racional, dessa configuração mais cotidiana da consciência, para alcançar o absurdo do palhaço (*informação verbal*).

Felícia de Castro aponta uma conexão entre os estados alterados de consciência e a memória, onde esta desempenha um importante papel na retomada de estados anteriormente experienciados. A memória faz uma ponte entre os processos de elaboração e criação e a execução da atuação em frente ao observador. Ela acredita que essa memória pode ser ativada “através da memória de pontos musculares e de caminhos internos do corpo, que combinados vão abrindo esse acesso para uma outra consciência” (*informação verbal*). Com base nessa premissa, é possível refletir que a memória construída no corpo permitiria acesso para diferentes configurações da consciência, onde o ator sairia do seu estado cotidiano, como outro ser, mas, ao mesmo tempo, sendo uma expressão complexa de si mesmo.

O diretor teatral João Lima possui uma visão própria do palhaço que apresenta pontos de paridade tanto com o tipo criado pelo Lume, principal divulgador de um estilo descendente de influências europeias, quanto do palhaço dos circos tradicionais, figura bastante singular no Brasil. Com base em sua experiência como ator e diretor de atores palhaços, Lima sistematizou uma proposição que entende o *estado de clown* de uma forma que encontra semelhanças com a abordagem de Eugenio Barba e de Gilberto Icle a respeito do sujeito extracotidiano. Lima afirma que o *estado de clown* é uma composição de três elementos. São eles:

- *Estado afetivo* – “é aquele em que o sujeito se encontra presente, no aqui e agora, sensível, atento e conectado psicologicamente, fisiologicamente e sensorialmente com toda a gama de sensações que está acontecendo interna e externamente ao sujeito” (LIMA, 2013, p. 19). A afetividade do palhaço em cena demonstra sua inteireza e vulnerabilidade, no sentido de que está plenamente envolvido no que faz, deixando-se afetar pelo ambiente. O estado afetivo é a característica que permite ao palhaço fazer a triangulação, comunicar-se com a plateia, permite que esta influencie, afete a ação.
- *Dilatação psicofísica* – aqui ele faz uma conexão entre a dilatação física e o estado interno que resultam na capacidade do palhaço reagir aos estímulos: “O palhaço recebe o estímulo externo, sente e só depois reage” (LIMA, 2013, p. 23). Lima compara a dilatação psicofísica ao conceito de dilatação da Física, no qual os corpos aumentam seu volume pelo aumento da temperatura, como o palhaço, cujas reações são dilatadas em movimentos amplos e percepção apurada. Com isso, é possível fazer um paralelo com o conceito de Barba, o qual define a dilatação em termos de um corpo quente, também em um paralelo com o fenômeno físico. Ele afirma que “O corpo dilatado é acima de tudo um corpo incandescente, no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia [...]” (BARBA, 1995, p. 54).
- *Lógica genuína* – é a lógica particular que rege as ações de um palhaço, pois “O palhaço, quando está no seu estado afetivo, fica com um olhar mais aguçado, des-automatizado. O que faz com que ele enxergue o mundo com outros olhos, um olhar des-automatizado” (LIMA, 2013, p. 24). A lógica genuína é a lógica pessoal de cada palhaço, a sua forma de agir e reagir. Aqui, há uma correspondência com o conceito de apropriação trazido por Iclé, no qual ele entende que quanto maior o grau de apropriação de suas ações pelo ator, maior será a sua extracotidianidade e, portanto, mais contato ele terá com o seu interior, com uma atuação cada vez mais pessoal.

João Lima sistematizou seu pensamento nesses elementos que, para ele, constituem o ser palhaço. Sob sua ótica, os três elementos são necessários ao desempenho de um “bom” palhaço. Os elementos constituintes do *estado* definidos por Lima revelam a influência da visão do Lume em sua sistematização teórica. No entanto, em sua prática, a opção por um

treinamento firmado no jogo e na brincadeira, em detrimento da exaustão física, aponta para um entendimento diferenciado neste aspecto.

Os elementos identificados por Lima são impressos no corpo através do prazer de jogar. O êxtase do qual falava Icle acontece por diferentes vias. Aqui se segue o caminho do brincar, onde o ator persegue uma energia que o afasta do cotidiano em direção a um estado de ser criança.

O ator pesquisador Demian Reis também atribui ao prazer um papel essencial na arte do palhaço e, por conseguinte, na sua noção de *estado*. Segundo ele: “O estado de palhaço, para mim, é a manifestação de um estado de três coisas: extrema liberdade, sinceridade extrema e prazer” (informação verbal)³⁷.

A liberdade extrema sobre a qual Reis fala está relacionada à possibilidade do palhaço de ter “trânsito livre por lugares físicos, morais e afetivos” e poder se manifestar criticamente sobre as coisas. Essa liberdade traz poder, e este é decorrente da espontaneidade do palhaço, em sua visão. A liberdade de crítica e trânsito por entre os diversos espaços acompanha o palhaço e seus ancestrais, como os bufões de feira da Idade Média, os bobos da corte, dentre outros. Quanto à sinceridade extrema, ela pode ser identificada como sendo um princípio que está atrelado à lógica descrita por Lima.

Essa sinceridade extrema é o combustível capaz de projetar a sua lógica, ampliando a sua visibilidade aos olhos da plateia. A sinceridade parece ser o princípio que dilata a lógica do palhaço para as pessoas. É um ser que naturalmente trabalha a aceitação da sua diferença e dos outros e essa aceitação é que permite que ele negocie a sua lógica de uma forma extremamente sincera. Reconhecemos esta qualidade quando nos sentimos diante de algo muito autêntico (informação verbal).

O terceiro elemento é o prazer. “O prazer, uma alegria e ânimo muito grande para conduzir a plateia ao riso” (informação verbal). O prazer talvez seja o elemento catalisador e aglutinador do outros dois aspectos, sinceridade e liberdade. Reis entende o *estado* como uma consequência dessas sensações e experiências do palhaço, o que define como uma “uma coisa que é derivativa, ele resulta de uma experiência anterior. É o lugar aonde a gente quer chegar. E para chegar nesse lugar existem muitos caminhos”.

³⁷ Depoimento obtido na mesa-redonda *Estado de clown: exaustão ou brincadeira*.

Os caminhos sobre os quais fala o autor são as técnicas que expandem o repertório do ator para sua atuação, como “mímica, acrobacia, trabalho de ator, improvisação, jogos teatrais, tocar instrumento, malabarismo, técnicas circenses, reprises e entradas clássicas da palhaçaria, técnicas corporais diversas, dançar, cantar, ver muitas obras de artes, ler” (informação verbal).

Há um ponto dessa concepção de Reis do qual me permito discordar. O primeiro deles é quanto à sinceridade e à liberdade como aspectos que antecedem o estar-palhaço. Sob meu ponto de vista, essas duas qualidades só existem na atuação quando o ator se mostra presente, aberto, em estado de prontidão. A sinceridade faz parte do processo de apropriação das ações, tomando Icle como base, em que o ator cada vez mais entra em contato com sua identidade, construindo uma lógica particular de estar no mundo. A ideia de sinceridade confunde-se ainda com o princípio de *fé e sentimento de verdade* proposto por Stanislavski em seu livro *A preparação do ator*. Stanislavski afirma que a verdade cênica se constrói pela coerência das ações físicas realizadas pelo ator no palco e por sua crença na realidade dessas ações. Nas palavras do diretor: “A verdade em cena é tudo aquilo em que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas” (STANISLAVSKI, 2013, p.169). Quanto à liberdade, ela só existe quando o ator acessa esse estado de consciência alterada, não cotidiana, onde suas ações movem o espectador, o seduz em direção a uma permissividade diante de sua presença. Ele é livre em sua relação com o outro, mas porque esse outro foi atraído por ele.

Assim, o verbo *estar* é definido como algo que tem a qualidade de ser presente, que apresenta determinada forma ou se encontra de certa maneira ou sob certas circunstâncias. O estado do sujeito extracotidiano ou cuja consciência se encontra em estado extracotidiano, por sua vez, caracteriza-se pela alteração da consciência cotidiana, onde corpo e mente estão dilatados e levam o indivíduo a agir de uma maneira particular nessas circunstâncias. O *estado de clown* agrega tais características dentro de sua linguagem.

O palhaço age absurdamente. Para tanto, o ator deve encontrar esse estado de escuta e atenção, proporcionado por essa consciência extracotidiana em que o pensamento não é linear, antes flui inesperadamente por caminhos próprios.

O estado do *clown* é possibilitado por um treinamento que nos leva a encontrá-lo. Posteriormente, devemos redescobrir formas de trazê-lo de volta ao corpo. Esse estado é mais do que estar alerta ou atento, da mesma forma que o estado de presença do ator é um ponto de

energia diferente daquele cotidiano. É um estado de *entre*, uma espécie de transe, não o mediúnico, mas um transe energético.

O estado é um conceito complexo que está relacionado a uma forma de sentir e de se relacionar. Nas próximas subseções, versarei sobre outros princípios que considero complementares e mesmo integrantes da ideia de estado, visto que todos tratam desta relação consigo e com o outro. Os princípios a serem abordados são: o jogo e a improvisação; a lógica pessoal; e a capacidade afetar e ser afetado.

3.2 JOGAR O IMPROVISO, IMPROVISAR O JOGO

A improvisação

Escrevo este texto de improviso. Penso nos questionamentos que me motivam a elaborá-lo, nas hipóteses; em como o conceito estado de palhaço se relaciona com a ideia de improvisação e jogo em seu ofício; sobre as particularidades da improvisação neste jogo. Muitas vezes, ideias imprevistas ocorrem à mente e acabam por dominar sua construção. E, assim, o texto vai surgindo. Outras vezes, é preciso ir calmamente escrevendo o óbvio ululante, como diria Nelson Rodrigues, para que, daí, apareça a formulação dos conceitos que, de fato, estou a buscar. Mas o ato de improvisar esse texto não significa que ele é uma criação espontânea ou sem precedentes. Ao contrário, por trás dele há um roteiro, anotações, vislumbres, citações, elementos que costuro, destrincho, relaciono, numa espécie de *pachtwork*³⁸ que, depois, virará uma coisa só.

Improvisar traz a ideia de lançar mão do que se tem, nas condições do momento, para fazer algo. Patrice Pavis define improvisação como uma “técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e “inventado” no calor da ação” (2011, p. 205). Essa designação contempla principalmente a improvisação usada para preparação e criação de cenas, mas atribui à intuição e à espontaneidade grande papel em sua execução.

Desde Stanislavski³⁹, a improvisação assumiu um lugar fundamental enquanto recurso implícito na preparação do espetáculo teatral formalizado, baseado na tríade ator-texto-

³⁸ Técnica artesanal em que se costuram tecidos diferentes para a construção de uma peça.

³⁹ No final do século XIX, havia a demanda de uma pedagogia para a preparação do ator. No início do século XX, Constantin Stanislavski foi um dos primeiros a formular um método de treinamento do ator para a cena

público, cuja forma final é cristalizada. Nesse caso, a improvisação faz parte do processo de criação do espetáculo, servindo como gerador de ideias para a elaboração das cenas. Logo que esta tenha sido definida, parte-se para a repetição do que foi criado até que a forma esteja absolutamente apreendida pelo ator. Segundo Sandra Chacra:

A forma teatral é o resultado de um processo voluntário e premeditado de criação, onde a espontaneidade e o intuitivo também exercem um papel de importância. A esse processo podemos chamar de improvisação, como algo inesperado ou inacabado, que vai surgindo no decorrer da criação artística, aquilo que se manifesta durante os ensaios para se chegar à produção acabada (CHACRA, 2010, p. 14).

Assim, parte-se do espontâneo para o premeditado, o fixo, para o exercício de controle. Entretanto, a própria natureza do teatro – o acontecimento, o momento – impedem, segundo Sandra Chacra, que a repetição aconteça da maneira irretocavelmente igual ao que se pretende quando se “molda” o ator e/ou a cena em uma determinada forma.

A despeito da formalização e da cristalização desse tipo de teatro, a improvisação encontra-se presente na instabilidade do indivíduo, o ator, que se encontra por trás da máscara. O desempenho está sujeito a uma variedade imensa de condições que vão desde o estado de espírito do ator aos percalços técnicos que podem surgir no momento da representação, provocando a necessidade de solucioná-los, ou seja, de improvisar.

Por outro lado, a improvisação pode também ser um fim em si mesma, não apenas um treinamento. Nos chamados espetáculos de improviso, a improvisação é a ferramenta que o estrutura. Assim, os atores se preparam com técnicas que os habilitam para jogar na cena, diante do público. Mas esse tipo de técnica não funciona, como Pavis afirma, “inventado na hora”, “não preparado antecipadamente”; ao contrário, para fazer teatro de improviso o ator precisa preparar-se bastante, munir-se de um repertório que lhe permita lidar com as surpresas do momento.

Quando o ator improvisa, o seu repertório de vivências profissionais e sociais é a fonte de onde ele tira as memórias que são recriadas e associadas, resultando em algo cênico. Quando o palhaço improvisa, além de seu repertório e suas habilidades, ele se alimenta

utilizando a improvisação como parte do processo criativo. Sua contribuição é bastante valiosa, principalmente, por ter sido sistematizada e divulgada pelos encenadores que o sucederam.

explicitamente das relações, as que se estabelecem com a plateia, com o parceiro e com os objetos.

Tanto Sandra Chacra quanto Pavis compreendem que o ato de improvisar está submetido, em grande parte, à espontaneidade e à intuição. A pesquisadora Kátia Maria Kasper, no entanto, afirma que não há nada de espontâneo no jogo do *clown*. Segundo Kasper:

O jogo, a brincadeira do *clown*, do palhaço, não se refere ao universo da espontaneidade, como se pode pensar num primeiro momento. Da espontaneidade ele guarda o frescor, mas é um jogo, que se bem jogado, arrastará o palhaço em sua lógica, seu fluxo. É preciso preparo para criar tal jogo e ser jogado por ele (KASPER, 2004, p. 6).

O improviso do palhaço está impregnado de jogo. Para improvisar, o ator/palhaço prepara-se para o encontro com o público com diversas habilidades (técnicas circenses como malabares, acrobacia e outras, *gags*, reprises e entradas clássicas de palhaço, tocar instrumentos, etc. – às quais se referiu Demian Reis), mas antes de tudo ele prepara o seu ser/estar; ele se prepara psicofisicamente para estabelecer aquela relação.

Todavia, não se pode dizer que, afora qualquer preparação, a intuição e a espontaneidade não sejam também componentes da improvisação do palhaço. Há o lugar das respostas prontas, elaboradas na experiência, ou mesmo preparadas como cartas na manga, das quais o palhaço lançará mão quando elas forem convenientes ou necessárias. Mas há também o lugar da reação imprevista e espontânea, subvertendo qualquer preparo prévio; este talvez seja o momento em que a lógica pessoal se torne mais clara aos olhos do observador. É possível, pois, pensar na operação ativa desses dois lugares, a técnica com a espontaneidade.

A improvisação é um elemento intrínseco ao fazer do palhaço. Ela pode estar na criação dos números ou espetáculos ou ainda em sua execução. A improvisação pode vir como meio ou como fim, no caso dos espetáculos de improviso. O grau de improvisação é, pois, uma grandeza inversamente proporcional ao grau de formalização do espetáculo.

Quando se fala de espetáculos de teatro codificados como aqueles realizados junto à Cia Buffa de Teatro, onde as ações foram trabalhadas até atingirem uma precisão calculada de forma e ritmo, a improvisação durante os espetáculos é praticamente inexistente. Ela foi fundamental, no entanto, em sua criação, como uma ferramenta de investigação de possibilidades. Os espetáculos feitos pelo ViaPalco, apesar de terem também uma estrutura

fechada, apresentam maior possibilidade de abertura para o improviso. Essa possibilidade se deve ao fato de muitas cenas serem baseadas em *gags* clássicas. Essas *gags* são, como os *canovacci* pertinentes à *commedia dell'arte*, roteiros com início, meio e fim, dentro dos quais o palhaço pode fazer o que quiser. Na condução de João Lima, não há tamanha liberdade, mas ela existe, ainda que de forma limitada.

O palhaço improvisa sob sua lógica pessoal, exercida sob um estado alterado de consciência. Acontece que o palhaço é um ator que porta uma máscara e este fato faz com que toda a sua atitude seja decorrente deste uso. Ao portar a máscara, o palhaço tem a liberdade de seguir sua lógica. Assim, do improviso do palhaço não se espera linearidade ou verossimilhança externa. Ele vai seguir sua lógica.

Um grande desafio do palhaço é esse: ao mesmo tempo, abrir-se ao imprevisto, arriscar-se, mas tendo recursos para lidar com o que virá, com o que acontecerá nessa abertura criada sem se perder, sem se dissolver, sem desmontar o agenciamento da sua consciência. (KASPER, 2004, p.61).

Se o ator está presente, ele poderá agir verdadeiramente sob sua lógica *clownesca*. Dentro desta perspectiva, o palhaço flerta com o *nonsense* e o absurdo, fazendo com que os atos improváveis sejam possíveis no seu universo.

Além de seguir uma lógica própria, a improvisação do *clown* tem algumas outras características que a distinguem: superficialidade e objetividade; mudanças rápidas; ausência de causalidade, a transformação dos objetos, repetição e triangulação. São detalhadas a seguir:

- Superficialidade e objetividade: as emoções do palhaço não têm profundidade, não se pode esperar uma justificativa psicológica para suas ações. As ações se sucedem motivadas por um interesse imediato, que resulta em respostas e reações físicas imediatas;

- Mudanças rápidas: da mesma forma que não se aprofunda, o palhaço tem a capacidade de mudar o foco de sua ação sempre que seu interesse se desloca em outra direção. Ele exerce o desapego dos acontecimentos, o que faz com que o roteiro possa mudar inteiramente de acordo com as possibilidades que lhe são oferecidas.

- Ausência de causalidade: não há uma relação de causalidade entre as ações de um *clown*. Os motivos pelos quais ele pode mudar radicalmente o andamento da cena não serão necessariamente inteligíveis sob uma lógica cotidiana, mas serão em sua lógica pessoal.

- Transformação dos objetos: é característico do palhaço que os objetos por ele manipulados assumam diferentes funções e significações. No seu jogo imaginativo, a plateia que estiver “jogando junto” aceita essas transformações.

- Repetição: a repetição é um recurso próprio da comédia e, no jogo do palhaço, é largamente utilizada.

- Triangulação: é um mecanismo de comunicação entre palhaço e plateia. Tal mecanismo consiste em dividir o olhar entre a plateia e o parceiro de cena, comentando a situação. É uma das formas que ele tem de estreitar essa relação. A cada comentário feito, o público se sente participante daquela ação, ele está presente e faz parte do jogo.

Muitos destes elementos estão imbricados entre si, aparecendo de forma muitas vezes indistinta na ação; estão aqui separados por uma questão didática.

A mecânica da improvisação, assim, é útil à construção do jogo do palhaço no palco. É uma habilidade da qual ele não pode prescindir para sustentar sua presença e sua lógica. À moda dos *commicos dell'arte*, o palhaço tem um repertório de ações, reações, cenas que vão ganhando lugar em sua memória. Entretanto, todos estes recursos têm pouca utilidade quando o palhaço não consegue se relacionar no momento presente da atuação e jogar.

O jogo

“Nunca conheci quem tivesse levado porrada.
Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo”
*Fernando Pessoa*⁴⁰

Quando o *clown* atua, ele joga. Um dos principais elementos da improvisação, para o palhaço, é o jogo. O improviso é um jogo em que o palhaço brinca de se relacionar com tudo que está à sua volta. O jogo é onde se encontra a essência de um *clown*, o prazer de brincar.

⁴⁰ PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Cia. José Aguilar Editor: Rio de Janeiro, 1972, pág. 418.

A brincadeira e o jogo constituem-se como formas de o ator acessar o estado de *clown*. Quando joga, o ator acessa um estado de brincadeira, agindo como as crianças quando brincam, no sentido de que o prazer, a diversão, o jogo em si é o seu objetivo primeiro. Em suas palestras na mesa-redonda, tanto Demian Reis quanto Felícia de Castro enfatizaram a relevância da relação estado-jogo-prazer. Segundo Reis: “o desejo do rei palhaço é servir a plateia, fazê-la rir, ser feliz, se divertir, mesmo que para isso tenha que lhe oferecer imagens, às vezes, indigestas, como os bufões adoram” (*informação verbal*).

Sua atuação acontece no jogo, mesmo em espetáculos formalizados e codificados. Isto porque o jogar está na base que constitui a linguagem do palhaço. O jogo é motivador da criação e também da vida que se observa em sua repetição. O jogo demandado pela repetição será sempre mais difícil para manter o estado, a lógica e a vida do que o jogo da criação, do improvisado. Mesmo que não haja improvisado, deve haver jogo na atuação do palhaço, pois é ele que sustenta a vida de sua presença.

A brincadeira pode provocar o prazer extático à semelhança da comparação que Gilberto Icle faz entre o ator e o xamã. Quanto mais adentra o jogo e se envolve, mais o ator é tomado por uma excitação que o faz transitar por outro nível de consciência.

Parece claro que esse estado lida com uma dimensão extática, no sentido de que o sujeito que experiencia ser transportado para fora de si e do mundo cotidiano, por conta de um prazer muito intenso, de um deslocamento, um movimento em direção ao outro. Essa imagem é intensamente xamânica, pois o xamã é sempre uma viagem de si para o mundo mítico-mágico, para o *illud tempus*⁴¹ (ICLE, 2010, p. 69).

Na visão de Richard Schechner, o jogo e o ritual também estão intimamente ligados. Contudo, enquanto o segundo é considerado sério, o primeiro tem relação com o lúdico, a diversão e a brincadeira. Em suas palavras, “O jogo é muito difícil de definir ou pontuar. É um estado de humor, uma atividade, uma erupção espontânea; algumas vezes cercado de regras, noutras muito livre.” (SCHECHNER *in* LIGIÉRO, 2012, p. 92). No caso do palhaço, o jogo é livre e flexível, já que todas as regras podem ser quebradas ou redefinidas. Há um contrato entre o jogador, o palhaço e a plateia. Neste contrato está explicitado que a plateia segue e acredita naquilo que o palhaço propõe, aceita suas regras, mas também aceita que

⁴¹ *Illud Tempus* é uma expressão latina que significa o *aqui e agora*. Icle a utiliza como uma dimensão espaço-tempo mítica.

estas possam ser subvertidas a qualquer momento. Como diz o pesquisador, o jogo é um “estado de humor”.

Quando o jogador está imerso, contaminado pela energia das trocas e relações, o fluxo do jogo conduz suas ações. É uma atitude de percepção e escuta tanto do outro quanto do próprio corpo. Este dá as dicas sobre o caminho a seguir dentro do fluxo. A ideia de fluxo é bastante utilizada nos Estudos da *Performance*, onde a continuidade das ações está condicionada à presença do ator e à conexão que ele estabelece com o presente, com o contexto.

O fluxo abre uma dimensão temporal: o *presente do presente*. A capacidade de conhecer e habitar este presente dobrado determina a presença do ator. Perder-se nos arredores do instante – na ansiedade do futuro do presente ou na dispersão do passado do presente – faz com que o agente se ausente de sua presença. A qualidade de presença do ator está associada à sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção. O passado será evocado ou o futuro vislumbrado como formas do presente (FABIÃO, 2010, p.322)⁴².

Seguir o fluxo, para Eleonora Fabião, é seguir uma lógica interna de ação, um fluxo de movimentos em que um corpo cênico vibrátil, em contraposição a um corpo rígido e acabado, constrói pontes entre o dentro e o fora. Na afirmação de que o corpo não anseia pelo passado ou pelo futuro, ela reforça a ideia de um corpo presente, cuja atenção está inteira e expandida, voltada para aquele momento. Assim, “Quando em fluxo, o ator não expressa um estado, ele vibra *em estado*” (FABIÃO, 2010, p.322). Essa vibração sugere um estado de consciência alterada, um olhar superatento, uma maneira não cotidiana de responder aos estímulos, engajada com o presente.

Para ela, a vibração do corpo implica em um câmbio de densidades – sólido, pastoso, gelatinoso, fibroso, gasoso, elétrico, líquido – que surge a partir de um campo de forças gerado pelas relações. Tanto o *performer* como o palhaço estão irremediavelmente inseridos em um tempo e um lugar os quais não podem ignorar. O ambiente é fundamental ao palhaço, assim como estar presente nesse ambiente. Todos os detalhes são importantes: podem influir, modificar, desestruturar, subverter. Fabião, assim, afirma: “A conexão atenta consigo mesmo, com o outro e com o meio, transforma o que seria uma sucessão linear de eventos em ações-reações imediatas” (2010, p. 322). Essa conexão de si com o meio é o que faz o fluxo,

⁴² Eleonora Fabião é Doutora em Estudos da *Performance* pela New York University e docente do curso de Direção Teatral da UFRJ.

resultando numa diminuição do tempo entre pensar e agir, tempo em que a ação cênica flui conforme o corpo reage engajado, atento, vibrante, vivo.

No jogo, o corpo que se encontra em fluxo vai se metamorfoseando em seu desenvolvimento. Quanto maior é o envolvimento do jogador, menor o tempo de reação, pois as ações são encadeadas e se sucedem. O corpo, portanto, experimenta um estado concomitante de relaxamento e atenção, sendo uma qualidade imprescindível à outra. Aqui, o relaxamento pode ser traduzido como o prazer e a excitação do jogo; e a atenção como a capacidade de estar presente de maneira não cotidiana.

Richard Schechner também aborda a relação entre fluxo e jogo⁴³. Ele esclarece que o fluxo é uma experiência em que o jogador se funde com a ação, onde

“Seguir o fluxo” significa não somente fazer o que todo mundo está fazendo, mas se fundir com qualquer atividade. Os jogadores em fluxo podem estar cientes de suas ações, mas não dessa própria consciência. O que eles sentem se aproxima do estado de transe e da experiência “oceânica” dos rituais. O fluxo ocorre quando o jogador se torna uno com o jogar. “A dança me dançou” (*in* LIGIÉRO, 2012, p.105).

Quando o jogador está no fluxo, ele se encontra totalmente absorvido pelo estado de jogo. O ato de perder-se no jogo aliado à consciência e controle total do jogar corresponde à dinâmica acima observada de relaxamento e atenção. O aspecto de perda da consciência (em realidade uma alteração de consciência), revelado pela sentença “a dança me dançou”, remeteu-me a muitas instruções que Viola Spolin (2004) propõe em seus jogos teatrais, nos quais ela dá comandos como, por exemplo: “toque o objeto, agora deixe que o objeto toque você”. Percebe-se aí como os princípios da improvisação estão imbricados no ato de jogar.

Outra lembrança decorrente desta abordagem de Schechner é uma fala do personagem principal do filme *Billy Elliot* (1999)⁴⁴. O garoto, personagem título, ao ser questionado sobre o que sente quando dança, responde que no início sente-se tímido, mas no decorrer da dança

⁴³ Tanto Richard Schechner quanto Eleonora Fabião utilizam-se dos estudos sociológicos de Mihaly Csikszentmihalyi para dialogar sobre o fluxo. Para saber mais, ler: CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Beyond boredom and anxiety** (San Francisco: Jossey-Bass, 1975).

⁴⁴ O filme conta a história de *Billy Elliot*, um garoto que vive numa pequena e conservadora cidade da Inglaterra e se apaixona pela dança clássica, mas inicialmente não conta com o apoio de sua família. A direção é de Stephen Daldry, o roteiro de Lee Hall e a produção de Greg Brenman e Jonathan Finn.

vai “se soltando”, entregando-se e, por fim, ele diz: “Eu *desapareço*”. Sua réplica revela a perfeita comunhão do corpo com a ação. Ele desaparece porque, à luz do conceito de fluxo, não é mais apenas o indivíduo, mas está fundido com sua ação. O seu *eu* está dissolvido.

No fluxo do jogo, quem desaparece é o ser cotidiano. No jogo do palhaço, o ator também parece desaparecer, onde isto significa deixar de raciocinar dentro da lógica cotidiana para dar lugar a outros “*eus*”. Em sua comunicação na mesa-redonda, a atriz Felícia de Castro relaciona o ser/estar palhaço com a terminologia xamânica de *outramento*:

Acredito que essa é uma habilidade importante de ser desenvolvida, que é a capacidade de se desdobrar em outro, de encontrar outros seres dentro da gente mesmo. De ir fundo nas nossas *personas*, eu falo de seres que nos habitam, que a gente geralmente não faz contato, nós temos animais, nós temos velhos, nós temos crianças que habitam dentro de nós, isso é muito profundo e tem a ver com essas múltiplas configurações da consciência e leva a estados, e isso acontece através de um mergulho (CASTRO, 2013, *cf. nota 8*).

Como afirma Kátia Maria Kasper: “Os modos de operar dos palhaços e os processos de construção do palhaço pelo ator que o faz, podem ser pensados como invenções de si, em ressonância com os outros, com o mundo” (KASPER, 2004, p. 211).

Convém ressaltar, no entanto, que o “desaparecer” do sujeito ou seu encontro com outras *personas* não significa estar inconsciente ou ausente de si, mas estar muito presente em uma consciência outra. É algo como ser outro sendo a si mesmo. Pepe Nuñez costuma dizer, em sua oficina, que o palhaço está totalmente presente na cena, deixando-se afetar, mas o ator, uma espécie de consciência, está sempre por trás, como se acompanhasse o palhaço em sua atuação. Nuñez estava se referindo ao mesmo tipo de comprometimento levantado por Schechner, no qual o palhaço estará seguindo o fluxo da ação.

O fluxo determina ainda a duração do jogo. Isto significa dizer que a percepção da duração do jogo está atrelada ao interesse que este jogo suscita no palhaço e na plateia, enquanto as ações fluem. Como exemplo, tomo a afirmação feita pelo diretor João Lima: “O palhaço não tem que parecer interessante, ele tem que estar interessado”. Assim, o ator/palhaço que está verdadeiramente agindo conforme sua lógica, seguindo os afetos e não apenas buscando “mostrar-se” ao público, saberá, inclusive, o tempo de duração do jogo, pois permanecerá nele enquanto estiver interessado no mesmo. E mudará tão logo surjam outros

atrativos para seu interesse. Nesta acepção, compreendo que “estar interessado” nada mais é que seguir o fluxo da ação.

Outra característica que habita o jogo do palhaço é sua relação com o fracasso. Por que o fracasso é tão presente no jogo do palhaço? Talvez pelo fato de que ele ri de si mesmo. Ou por não se importar em perder. Ele quer jogar, brincar, interessar-se. Para Kasper:

Temos medo de perder, de fracassar, de mostrar a nossa fragilidade, de que as coisas escapem ao nosso controle, que deem errado. Tememos parecer idiotas perante os outros, ser objeto do riso alheio. Tememos parecer pouco inteligentes, pouco hábeis. Todas as coisas que morremos de medo que os outros pensem a respeito de nós constituem o lugar onde o palhaço constrói. Porque para ser palhaço é preciso rir de si mesmo (KASPER, 2004, p. 62).

O fracasso do palhaço é um alívio para a plateia, que vê alguém disposto a agir tão ridiculamente, a despeito da humanidade do erro. É reconfortante que o palhaço esteja disposto a fazer as bobagens que não se tem coragem para fazer na vida. Segundo Kasper, o palhaço trabalha com aquilo que nos causa medo (o ridículo, o feio, o exagero, o defeito). Quanto mais erros, mais risos são obtidos do público. Para Kasper: “O *clown* fracassa, fazendo com que o público se torne superior [...] mas não basta fracassar em qualquer coisa, tem que ser em algo que só ele saiba fazer, o que torna tal ação uma façanha” (2004, p. 66).

O erro é uma oportunidade para o imprevisto. Quando erra, o palhaço pode agir diante do inesperado, transformar a situação. O jogo de transformações é um aspecto característico desta arte, na qual os objetos e as situações são transformados conforme a imaginação do palhaço flui. Kasper diz que “Perder é bom porque depois quando você acha dá uma alegria e, no fim, você acha outras coisas, você não acha exatamente o que você perdeu” (2004, p. 66). Errar é, portanto, alimentar uma cadeia de possibilidades.

Há uma conexão perceptível entre o prazer de seu fracasso e a exterioridade de suas ações, pois o fato de não subjetivar as emoções, de torná-las corpo, faz possível o trânsito de uma ação a outra, de uma emoção a outra, de perder a ganhar. A insatisfação que o *clown* sente após o erro não costuma demorar mais que dez segundos ou o tempo que seu olhar o transporta para outro foco de interesse, ou o parceiro de cena incita a uma reação, ou ainda se alguém da plateia reage de maneira que considera tão desproporcional, estranha, que atraia sua atenção. Neste jogo, ganhar é perder, perder é ganhar, porém, ganhar a plateia. É como afirma o ditado popular “sorte no jogo, azar no amor”: quem tem sorte no jogo não tem a simpatia e compaixão do público.

O palhaço trabalha com a exterioridade. Seus processos de subjetivação podem ser acompanhados de fora. No palhaço tudo se passa em seu corpo e de modo visível para a plateia. Tudo é exteriorizado, ele precisa mostrar sua lógica, conquistando o público, trazendo-o para jogar com ele (KASPER, 2009, p. 33).

O conceito de exterioridade identifica-se com os elementos *superficialidade e objetividade*, apontados no início desta subseção como uma das características imanescentes à improvisação do palhaço, visto que preconizam que seu jogo está no corpo. Mesmo quando a atuação do palhaço é feita por um roteiro de piadas verbais, como é comum aos palhaços do circo brasileiro, a dilatação do seu corpo exerce um papel fundamental em sua comunicação, em seu jogo. Quando Luís Otávio Burnier afirma que “o ator é o poeta da ação” (1995, p.35), ele corrobora essa especificidade do trabalho do ator, especialmente do *clown*, neste caso. O jogo tende a se estabelecer através do corpo e, conseqüentemente, da ação física.

A exterioridade do *clown* relaciona-se com a tendência geralmente cômica do seu jogo. A comicidade traz a superficialidade e a objetividade como duas de suas características essenciais. Conseqüentemente, as emoções não se aprofundam, pois o jogo é ágil, muda rapidamente de foco, não deixa tempo para que o espectador pense, segue o fluxo. Por este motivo, alguns elementos são bastante recorrentes na construção do jogo do *clown*: a triangulação, as mudanças rápidas, a repetição, o pensamento rápido, a reação imediata. Além disso, para que estes elementos sejam realizados de maneira eficaz diante da plateia, é preciso que o ator do ofício de *clown* tenha um corpo preciso e controlado, com ferramentas que possibilitem a comunicação.

3.3 UMA LÓGICA A *POSTERIORI* E O VAZIO

O que quer dizer essa “calma interior”? Que não se está prisioneiro de emoções turbulentas. Dentro está vazio, nada nos incomoda. Entretanto, essa “calma” não é a morte do sentimento ou um estado rígido de “tranquilidade” imutável, mas uma prontidão fluida que nos permite responder às mudanças do mundo à nossa volta. E uma vez que tenhamos aberto esse espaço, teremos a liberdade de reagir e de responder ao que vier aqui-e-agora (OIDA, 2007, p. 65).

Seguir uma lógica supõe adotar uma linha de raciocínio coerente, sob a tutela da razão. Assim, na construção de um raciocínio lógico, o sujeito procura utilizar argumentos que estejam em consonância com o que ele vai desenvolvendo, o que leva a sugerir que a lógica existe com base em uma verossimilhança do seu discurso em relação a si mesmo⁴⁵. Diz-se que o palhaço atua sob uma lógica pessoal. Esse conceito é oriundo da ideia de *clown* apresentada por Luís Otávio Burnier e, posteriormente, pelos integrantes do Lume. De acordo com Burnier:

[...] existem aqueles que se preocupam principalmente com o *como* o palhaço vai realizar seu número, não importando tanto o *que* ele vai fazer; assim, são mais valorizadas a lógica individual do *clown* e sua personalidade; esse modo de trabalhar é uma tendência a um trabalho mais pessoal (1995, p. 205).

O *clown* que passa por um processo de iniciação, como o proposto por Burnier, visa encontrar uma forma singular de agir, um ponto de vista particular que guia suas reações diante das situações, conforme sua individualidade.

Para revelar essa experiência ao espectador, o ator do ofício de *clown* traz em seu corpo o registro e a memória de suas emoções, tudo é expresso e compreendido através de sua lógica física-corpórea. Tal lógica é descoberta através desse “estado de *clown*”, onde cada *clown* descobre sua própria maneira de pensar/agir e de articulação de ideias/lógica (BRONDANI, 2006, p.28).

⁴⁵ Que esteja claro que não se trata aqui da Lógica enquanto ciência, apenas do seu sentido mais coloquial, como construção de um raciocínio.

Na visão de Joice Brondani, essa lógica pessoal é decorrente do *estado de clown* que se descobre no trabalho de exaustão física, pois “quando o corpo se encontra na fadiga total, o cérebro não o coordena mais, eliminando o racional” (BRONDANI, 2006, p.54). Assim, Brondani relaciona a *lógica* do palhaço com a quebra da racionalidade, um distanciamento da razão.

Outro pesquisador, João Lima, também entende, como dito no item 3.1 desta pesquisa, que o palhaço possui uma lógica genuína e esta é um dos “elementos constitutivos do palhaço”, juntamente com a dilatação psicofísica e o estado afetivo. Desta divisão, depreende-se que, ao contrário de Brondani, Lima entende a lógica como um elemento que está ao lado do estado, não como consequência deste. Também diferentemente de Brondani e Burnier, Lima adota principalmente o caminho da brincadeira como forma de encontrar essa lógica genuína. É conveniente ressaltar que Brondani também usa o jogo e a brincadeira de forma relevante em seu trabalho com os *clowns*, da mesma forma como Lima usa a exaustão em determinados momentos de sua prática. Entretanto, os dois divergem no entendimento teórico deste conceito e, conseqüentemente, na sua aplicação na prática de treinamento e criação⁴⁶.

Mas o que se pode depreender, apesar das diferenças de compreensão e de método aplicados, quer seja através de um processo de exaustão ou da brincadeira, ou ainda de ambos combinados, é que o treinamento do palhaço visa encontrar uma lógica pessoal na sua atuação. A pesquisadora Kátia Maria Kasper também aborda a questão da lógica da seguinte maneira:

Quando nos referimos à **abertura para outros mundos**, estamos pensando em outras lógicas, outras possibilidades de vida, modos de agir, pensar, sentir. O *clown* opera com a produção de tais modos. Um dos campos explorados pelo *clown* é esse: **a produção de lógicas próprias** (KASPER, 2004, p. 55, grifos da autora).

Na compreensão de Kasper, a lógica do *clown* implica em uma abertura que permite vislumbrar outros modos de sentir, onde o sujeito está mais aberto para as relações e disposto a vivenciá-las sem medo de errar.

⁴⁶ Esta diferenciação que faço a respeito dos dois artistas e pesquisadores visa apenas a apontar diferentes caminhos para melhor entendimento do que se pretende nesta pesquisa, não buscando fazer juízo de valor das suas práticas. Portanto, não há aqui o julgamento qualitativo destes trabalhos como melhores ou piores, mas a constatação de caminhos possíveis.

Se você propõe algo, o público quer ver. Se você apostou, o público quer ver até onde você vai. Se você não vai até o limite, pode perder o público. Porque o público sente: *Ah! você não é verdadeiro, você faz que vai fazer, mas não faz!* Isso dentro de um jogo, não é nada realista. É dentro do jogo. Você propôs, a tua lógica é fazer aquilo, então você tem que seguir, tem que ir até onde isso vai dar. Porque o público quer e porque, se você corta, fica sem saber para onde ir, porque perde o fluxo. Quanto mais você extrapola algo que você propôs — ou uma ação, ou uma relação, ou um jogo com alguém —, isso se transforma em outra coisa quase que sem você saber, diz Ricardo (KASPER, 2004, p. 335).

Na citação acima, Kasper traz o depoimento do ator Ricardo Puccetti, no qual ele enfatiza o compromisso do ator/*clown* de ir até o limite do risco de agir conforme sua própria lógica. Quando o palhaço propõe o jogo para a plateia, ela espera que ele jogue até o fim, obedecendo às regras que ele mesmo engendrou em sua atuação. Está contida aqui a ideia de seguir o fluxo da ação, permitir ao corpo agir sem raciocínios prévios, transformando a situação a partir de estímulos externos e impulsos internos (ver conceito de afecções na subseção 3.4); está contida também a ideia de corpo extracotidiano que Gilberto Icle aborda em sua pesquisa.

A ideia de uma lógica genuína do palhaço remete ao corpo extracotidiano referido por Icle, visto que, em ambos os casos, há uma diferenciação entre a ação cotidiana e aquela que acontece na atuação. Para Icle, quanto mais o corpo do ator atinge um estado extracotidiano, mais ele vai ao encontro de si mesmo, agindo cada vez mais em consonância com seus impulsos internos. A ação cotidiana está impregnada de uma lógica que se submete ao pragmatismo, à utilidade das coisas. Por outro lado, a ação extracotidiana não tem compromisso senão com o jogo proposto pelo ator. Com base nisso, é possível afirmar que, sob o ponto de vista de Icle, o ator com um corpo extracotidiano age sob uma lógica própria e genuína.

Essas modalidades da mente dilatada são a peripécia, a capacidade de dar saltos, pois inverte a lógica linear do pensamento cotidiano; e a precisão, que corresponde a banir a redundância de toda a ação para deixar livre apenas a simplicidade e o essencial para a relação com o observador (ICLE, 2010, p. 33).

Agir sob a égide de uma lógica própria, contudo, não significa necessariamente estar desconectado da razão. Como Icle ressalta, tal lógica diferenciada resulta na “capacidade de dar saltos”, ou seja, a ação é descolada do cotidiano em direção ao inusitado. No caso do palhaço, esse pensamento não cotidiano pode conduzir sua atuação para o absurdo ou o

nonsense. Icle acredita que não é possível desfazer-se do uso da razão, mas é preciso desligar-se do pensamento ordinário. De acordo com o pesquisador: “O que parece obstaculizar o trabalho dos atores, mostrado nos relatos anteriores, não é o uso da razão, mas muito pelo contrário, um uso parasitário de um pensamento linear que procura resolver de modo cotidiano problemas extracotidianos” (2010, p. 58).

O comprometimento da cena pelo uso excessivo do pensamento linear, não da razão, conduz a um princípio bastante caro ao ofício do ator/palhaço: o princípio do vazio. Em suas oficinas, tanto Pepe Nuñez, quanto João Lima e Luiz Carlos Vasconcelos apontaram a condição do vazio como fundamental para que o ator do ofício de palhaço possa agir na cena de forma genuína e autêntica. Este princípio pretende que o ator, ao entrar em cena, esteja vazio de pensamentos, em uma atitude de escuta do seu corpo em relação aos seus impulsos e afecções, a qual proporciona uma abertura para o imprevisto e para o jogo.

Na oficina de Nuñez, ele propunha um exercício em que o ator deveria “oferecer” uma música aos colegas da oficina, que se colocavam como plateia. Porém, enquanto o ator estava fora da cena, Pepe criava algumas “surpresas”, solicitando a pessoas que interagissem com ele enquanto fazia sua cena. A cada apresentação, ele colocava diferentes participantes com instruções para bater no colega ou acarinhá-lo sob seu comando. O objetivo do ator na cena era cantar a sua música reagindo aos “obstáculos” sem elaborações, deixando apenas o corpo reagir sem pensar. Em outro exercício, o ator, portando a máscara de palhaço, deveria entrar em cena o mais neutro que pudesse, encarar a plateia, observando-a e, quando sentisse que era o momento, abrir os braços para receber os aplausos. Embora pareçam extremamente simples, estes dois exercícios esbarram em nossa necessidade de preparação, de uso das saídas prontas para lidar com os imprevistos.

Possivelmente, os processos de iniciação fundamentados na eliminação de bloqueios ao fluxo de pensamentos e ações do ator são um caminho para que ele encontre essa atitude de abertura. O vazio, pois, é um estado de abertura para si e para o mundo, propiciado pela quebra de bloqueios mentais e pela concentração em seus próprios estados. Em Gilberto Icle, é possível encontrar algumas explicações que se ajustam ao princípio do vazio.

A partir dos estudos de Jacques Coupeau, Icle afirma que a iniciação é um processo de eliminação e não de acréscimo de informação, é o que Coupeau chama de *via negativa*. Segundo o autor, “O diretor francês busca um estado de neutralidade, no qual os aspectos cotidianos, inclusive o pensamento, deveriam dar lugar a uma vida criadora” (ICLE, 2010, p.

9). Assim, quanto mais se desvencilha do cotidiano (na fase que Icle define como apropriação de ações), buscando uma neutralidade, mais o ator encontra a si mesmo e a sua maneira de agir, a sua lógica.

[...] Copeau tentou minimizar os processos racionais como elemento analítico do ator. Esse estado se atingia, segundo Copeau, pela tentativa de minimizar a razão, mas não uma eliminação descontrolada e caótica; ao contrário, ao mesmo tempo, o método de Copeau e seus discípulos encoraja um vazio de pensamento para aí instalar a criação plena, e isso requer um controle absoluto (ICLE, 2010, p. 11).

Se o ator está preocupado com o que vai acontecer na cena, ou tentando elaborar uma ação nova, ou ainda preocupado com a aprovação da plateia, ele perde o tempo de criação, ausentando-se e perdendo o contato com seu público. Sobre esta questão, Icle traz o depoimento de um dos *clowns* entrevistados em sua pesquisa: “Perguntado sobre como percebe a diferença entre aquilo que tem êxito em cena e aquilo que não tem, A responde: “Não funciona porque é cerebral [...] Pensei demais, aí perde uma originalidade que viria a funcionar⁴⁷” (2010, p. 58). Estar vazio passa por estar realmente presente, pois assim o ator age de acordo com o impulso do momento, sem recorrer à memória consciente de situações anteriores.

Como base no acima exposto, reflito que a lógica pessoal de um palhaço é possível através do desbloqueio de seu corpo/mente e se dá através da experiência. Para tanto, propõe-se aqui uma conexão com o conceito de lógica concebido pelo filósofo Immanuel Kant em seu livro *Crítica da razão pura*.

Tempo e espaço são formas puras desta percepção, e a sensação, em geral, a sua matéria. Só podemos conhecer “a priori” as formas puras do espaço e do tempo, quer dizer, antes de toda percepção afetiva, e por isso se denomina intuição pura; sensação, pelo contrário, é que faz ser nosso conhecimento *a posteriori*, quer dizer intuição empírica. Aquelas pertencem absoluta e necessariamente à nossa sensibilidade, e qualquer espécie que sejam as nossas sensações; estas podem ser mui diversas (KANT, 2001, p.25).

Kant sugere que o conhecimento emana de duas maneiras: pela “capacidade de receber as representações” (KANT, 2001, p.31) ou a *intuição* e pela “faculdade de conhecer um

⁴⁷ O pesquisador Gilberto Icle optou por referir-se às pessoas entrevistadas para sua pesquisa como letras, sem usar seus nomes.

objeto através dessas representações” (KANT, 2001, p.31) ou o *conceito*. Dessa forma, ele afirma que a intuição e o conceito “constituem, pois, os elementos de todo nosso conhecimento” (KANT, 2001, p.31), sendo que todo conhecimento é construído por ambos os elementos. O filósofo afirma que o conhecimento – tanto os conceitos quanto as intuições – pode ser empírico ou puro. O conhecimento empírico constitui-se das sensações, “supõe a presença real do objeto” (2001, p. 31), enquanto o conhecimento puro não prevê qualquer sensação, ele é calcado na representação prévia, na ideia que se tem do objeto. Segundo ele, os conceitos e intuições puros são possíveis *a priori*, enquanto os empíricos o são *posteriori*.

A partir dessas definições iniciais, Kant trata da Lógica, que considera como “ciência das leis do entendimento em geral” (KANT, 2001, p.32). A Lógica Geral, em Kant, é pura ou aplicada. Sobre a pura, ele traz a seguinte definição:

Na primeira (*a pura*), abstraímos todas as condições empíricas, sob as quais se exerce o nosso entendimento, p. ex.: a influência dos sentidos, o jogo da *imaginação*, as leis da memória, o poder do hábito, a inclinação, etc. [...] A Lógica geral e pura tem por único objetivo princípios “a priori” e é um cânon do entendimento e da razão [...] (KANT, 2001, p.32).

Assim, a Lógica pura ocupa-se apenas da matéria do pensamento, nunca se utilizando de princípios empíricos. A Lógica aplicada, por sua vez, está basicamente ligada ao conhecimento empírico, à experiência.

Diz-se que uma regra geral é aplicada quando se ocupa das regras do uso do entendimento, sob as condições empíricas e subjetivas que nos ensina a Psicologia. Esta Lógica tem, pois, também princípios empíricos, ainda que seja geral enquanto trata da aplicação do entendimento sem distinção de objetos (KANT, 2001, p.32).

A Lógica aplicada se dá na relação com o objeto, a partir da sensação experimentada nessa relação. As definições de Kant estão aplicadas à Lógica enquanto ciência, como supracitado, referindo-se às leis do conhecimento. Nesta pesquisa, porém, utilizo seus conceitos como uma janela que permite um diálogo com o conceito de lógica pessoal utilizado pelos mestres da palhaçaria e por pesquisadores desta arte.

A reflexão oriunda dos fundamentos kantianos leva-me a fazer esta conexão de conceitos, ao perceber que existem equivalências em suas abordagens. O que o filósofo define como Lógica aplicada, na minha visão, assemelha-se ao mecanismo da lógica do palhaço. Tanto uma quanto outra existem na experiência, nas relações com o objeto e nas sensações provocadas pelo objeto. Quando Kant diz “Essa Lógica trata da atenção, de seus obstáculos e feitos, da origem dos erros, do estado de dúvida, do escrúpulo, da persuasão etc.” (2001, p.33), ele remete ao estado do palhaço e sua relação de diálogo com tudo que vem da experiência, do empirismo. Por este motivo, é possível suscitar que a lógica do palhaço é uma lógica *a posteriori*, visto que é empírica, que se desenvolve a partir do sujeito e suas afecções.

Tal compreensão de uma lógica *a posteriori* também permite relacioná-la ao princípio, anteriormente discutido, do vazio. Ora, visto que a lógica do palhaço, na abordagem desta pesquisa, se dá *a posteriori*, portanto, sem qualquer conhecimento *a priori*, ela se torna possível quando o ator consegue “acessar” o vazio. Se ele possui sua mente/corpo disponibilizados para o jogo, tomados pela “calma interior” (OIDA, 2007. P. 65) que permite fluir o seu jogo cênico, ele atuará dentro desta lógica singular e genuína.

3.4 SER PALHAÇO É SE COLOCAR EM RELAÇÃO – O JOGO DOS AFETOS E O PALHAÇO

A primeira vez que atentei para a necessidade ou capacidade do palhaço de afetar e ser afetado foi na oficina de Pepe Nuñez. Segundo ele, esta é a sua essência, colocar-se nesta condição, “abrir os olhos para o mundo” e permitir as relações. Depois, esta afirmação encontrou lugar em tantos momentos, discursos, pesquisas, livros, nas falas de Luiz Carlos Vasconcelos, João Lima, Felícia de Castro etc. – como se estivesse todo o tempo ali e estivesse despercebido, por mim, ao menos, visto que é tema recorrente em algumas pesquisas sobre o palhaço.

Mas o que seria, afinal, essa capacidade? Como afetar-se ou se deixar afetar por outro? E qual a repercussão destas afecções na atuação do palhaço? Estas e outras perguntas levaram-me ao conhecimento do filósofo Benedictus de Spinoza e sua teoria dos afetos. Em seu livro, *Ética*, o filósofo do século XVII, define detalhadamente suas ideias a respeito do

corpo humano e sua mente e como são afetados por suas relações. Para o filósofo, os afetos são as mudanças que sofrem o corpo e a mente.

Spinoza inicia uma nova visão do significado de corpo e mente, que se contrapõe ao dualismo de Descartes, o qual entendia o ser como um ente dividido entre essas duas instâncias – a mente (ou a alma) representa a parte mais nobre e superior, enquanto a matéria representa a parte deteriorável, portanto, menos importante. Em Spinoza, corpo e mente constituem um mesmo ser, distinguível por sua natureza única. Portanto, inexistente aqui a ideia da superioridade do espírito em detrimento da matéria.

Mostramos ali, com efeito, que a ideia do corpo e o corpo, isto é, a mente e o corpo, são um único e mesmo indivíduo, concebido ora sob o atributo do pensamento, ora sob o da extensão. É por isso que a ideia da mente e a própria mente são uma só e mesma coisa, concebida, neste caso, sob um só e mesmo atributo, a saber, o do pensamento (SPINOZA, 2013, p. 71).

Tanto a mente quanto o corpo são atributos da natureza. Assim, para ele, a mente é a ideia que se tem do corpo, o que ele chama de atributo do pensamento; todas as ideias são atributos do pensamento. O outro atributo é a extensão (o corpo), o que está fora; o corpo é objeto da mente humana. Ele afirma: “Segue-se disso que o homem consiste de uma mente e de um corpo, e que o corpo humano existe tal como o sentimos” (SPINOZA, 2013, p. 61).

O corpo é a base de sua filosofia, visto que todos os atributos do pensamento são expressos a partir das ações e das afecções deste corpo. O homem se conhece a partir da forma como se afeta e reage aos afetos que mobilizam seu corpo. Mesmo as ideias são decorrentes, em sua visão, das memórias que a mente tem de afetos anteriores. Spinoza afirma que “não é possível, entretanto, que nos recordemos de ter existido antes do corpo, uma vez que não pode haver, nele, nenhum vestígio dessa existência, e que a eternidade não pode ser definida pelo tempo, nem ter, com este, qualquer relação” (2013, p. 228) – aqui, ele ratifica uma existência que se consagra na existência do próprio corpo, ou seja, este corpo não é um invólucro para a alma, a mente (ou qualquer terminologia que valha); ele é o próprio ser.

O corpo humano é constituído de vários outros indivíduos, que são compostos de outros indivíduos, assim infinitamente, e são distinguíveis não por sua substância, mas pelo movimento e repouso e por sua natureza. Disso, ele compreende que todos os corpos estão em movimento ou em repouso, em diferentes velocidades. Dessa forma, quando um corpo se

move, os vários indivíduos que o constituem se alteram, se movimentam, são afetados por outros corpos que o fazem mover, mas sua natureza não se altera. Mesmo quando em movimento, o corpo conserva sua essência, o que “dissemos constituir sua forma” (SPINOZA, 2013, p. 65). O indivíduo pode ser afetado de diversas maneiras, ainda assim sempre conservará sua natureza. Essa percepção de Spinoza permite imaginar que o corpo pode se apresentar de diversas formas, com os corpos ou indivíduos que o compõem diferentemente organizados, porém, a essência, que o torna indefectível ao outro, permanecerá.

Para o filósofo, a distinção das coisas vem a partir das relações e não da matéria em si. A substância não diferencia um corpo do outro, ela é a mesma. Como dito, o corpo possui uma natureza peculiar a cada indivíduo, mas ele se distingue, principalmente, no contato com o outro. O homem pode ser afetado e afetar de diversas maneiras.

Cada corpo é afetado diferentemente por outros corpos. Assim, se um corpo for afetado por vários corpos, cada um o afetará de forma diferente. Da mesma maneira, se vários corpos são afetados por apenas um corpo, este os afetará distintamente conforme suas próprias naturezas. Vejamos: “Com efeito, todas as maneiras pelas quais um corpo é afetado seguem-se da natureza do corpo afetado e, ao mesmo tempo, da natureza do corpo que o afeta. Portanto, a ideia de cada uma dessas maneiras envolverá necessariamente a natureza de ambos os corpos” (SPINOZA, 2013, p. 67). Disso, conclui-se que cada corpo é afetado e provoca diferentes afecções e que estas afecções são recíprocas, pois, nas relações, ambos os corpos são afetados.

Um aspecto fundamental da teoria dos afetos é que estes se dividem entre os que aumentam e os que diminuem a potência de agir do corpo. Spinoza toma como base três afetos primitivos: o desejo, a alegria e a tristeza. Quando o corpo é afetado de alegria e desejo, isso aumenta sua potência de agir, “A alegria é a passagem do homem de uma perfeição menor para uma perfeição maior” (SPINOZA, 2013, p. 141). De outro modo, quando é afetado de tristeza, diminui sua potência de agir, “A tristeza é a passagem do homem de uma perfeição maior para uma perfeição menor” (SPINOZA, 2013, p. 141). A perfeição, nesse caso, está relacionada à adequação à natureza das coisas e à sua capacidade de agir. Dessas emoções primárias decorre uma gama de outros afetos que são tomados como derivados destes, como: amor, adoração, admiração, atração, segurança, reconhecimento, satisfação, glória e outros, relacionados à alegria; e desprezo, medo, ódio, aversão, escárnio, desespero,

decepção, inveja e outros, relacionados à tristeza; enquanto “o desejo é a própria essência do homem” (SPINOZA, 2013, p. 140), ele é o apetite de agir em busca de autopreservação.

A teoria dos afetos está fundamentada na ação. Quando está alegre, o homem age, mobiliza-se. As alegrias e os afetos dela derivados são como estimulantes para a ação, despertam o desejo, estimulam os pensamentos e as ideias (já que corpo e mente são igualmente afetados). Os afetos que estimulam a ação relacionam-se com a ideia de perfeição, pois se adequam à natureza, à essência do homem de saciar seu apetite pelas coisas, de agir em busca desta saciedade. Por este motivo, “Quem tem um corpo capaz de fazer muitas coisas é menos tomado pelos afetos que são maus, pelos afetos que são contrários à nossa natureza” (SPINOZA, 2013, p. 235). Assim, quanto mais age, mais o corpo torna-se potente para agir, visto que a mente alegra-se com o reconhecimento de sua potência de agir.

Por outro lado, se um corpo está afetado de tristeza, ele fica paralisado, pois a tristeza e os afetos dela derivados diminuem a potência de agir. As tristezas tornam o corpo fechado para as relações, o indivíduo não se permite afetar, distancia-se da perfeição. Quando tomado por afetos como ódio, inveja, desprezo, o corpo torna-se impotente, não pode agir.

Enfim, qual a relação disto como o palhaço? A teoria de Benedictus de Spinoza aplica-se à humanidade, fomentando uma forma de estar regida por este corpo que se afeta, mas conscientemente pode escolher as relações que deseja para si, optar por agir pela alegria e pelo prazer. O palhaço opta por afetar-se de alegria, embora os afetos considerados maus ou inadequados por Spinoza estejam ali no tempero de suas relações, só como contraponto, visto que o apetite pela ação está em consonância com o senso de autopreservação humano. Kátia Maria Kasper entende que o palhaço “não se deixa capturar pelos afetos tristes” (2004, p.35), porque não existe um conflito psicológico que o impulsiona, como foi afirmado na subseção 3.2, a respeito do jogo. Todas as emoções são exteriorizadas, desenhadas em seu corpo.

Não é que o palhaço não sinta tristeza e outros afetos negativos. Entretanto, não se prende a eles, visto que sua atitude atenta pode perceber outros afetos e logo deixar-se envolver por esses outros. É uma atitude, uma escolha. Certa vez, encontrei um palhaço argentino⁴⁸ preparando-se para um *show* na rua. A preparação, na rua, já é um atrativo para os olhares que passam, cria uma expectativa e aproxima um público inicial para um espetáculo.

⁴⁸ O palhaço, do qual não me recordo o nome, estava no Dique do Tororó, em Salvador, local que, aos domingos, costuma ser frequentado por famílias, que levam seus filhos para brincar, por pessoas que se exercitam etc. No Dique, alguns artistas, principalmente, de teatro infantil e palhaços, também costumam apresentar-se aos domingos.

O lugar que ele escolheu para apresentar não foi dos melhores, pois estava muito próximo ao som que animava uma aula de dança, assim, havia um barulho enorme que se sobrepunha à tentativa de comunicação oral com o público. Acrescente-se a isto as crianças, sempre curiosas, que andavam pela cena e outros percalços comuns a apresentações na rua. O fato é que o palhaço foi gradualmente se irritando, pois não conseguia terminar os números que começava, olhou feio para as crianças, comparou a plateia com a de outros países em que se apresentou, esqueceu o prazer e se entregou à tortura de uma apresentação mal-sucedida.

A atitude deste palhaço é um caso claro de negação do jogo, apegando-se ao que havia preparado, ignorando os afetos que o cercavam e, pior, voltando-se contra a plateia. Segundo Spinoza: “Quando a mente imagina sua própria impotência, por isso mesmo, ela se entristece” (2013, p. 134). Afora todas as dificuldades da situação em que se encontrava, talvez por inexperiência, ele escolheu apegar-se aos afetos de tristeza, não conseguindo virar o jogo a seu favor. É possível que, naquele momento, o ator tenha esquecido a técnica, pois a afecção negativa provocada pelo medo e pela rejeição ou desaprovação da plateia o tenha esvaziado do estado de brincadeira, restando a raiva do indivíduo imobilizado por afetos negativos.

O homem pode, pois, afetar-se pelo outro, conscientemente. A consciência é importante, visto permitir escolhas. O palhaço, cuja atuação vem desenhada em seu corpo, não é o único a afetar-se. Contudo, o palhaço ensina, diferente da maioria dos homens, a escolher sempre o caminho da alegria, do afeto que move, de alimentar-se num círculo infinito de afecções. Kátia Maria Kasper (2004) diz que esta alegria não está relacionada apenas ao riso, ao fato de o palhaço ser engraçado. Esta afirmação se mostra pertinente, já que nem sempre o palhaço provoca o riso ou esta não é sua finalidade precípua, ela é mais um resultado da sua inadequação às regras vigentes. Sua função tem mais um sentido de liberdade, da provocação, deste afeto que move. É possível pensar que a alegria gere uma bola de neve de afecções. Se o palhaço afeta o público, este também afeta o palhaço que age, que se mobiliza em novas ações que afetarão novamente o público de afetos bons e, assim, sucessivamente.

O que é interessante é que qualquer pessoa, como dito acima, poderá ser afetada e, segundo Spinoza, terá sua potência de agir aumentada pelas afecções alegres. A resposta para estes afetos não implica em passividade, o indivíduo pode reagir ativamente a eles, impulsionado por estímulos internos de autoafeto. E qualquer pessoa poderá também estar consciente desses afetos, posicionando-se em uma atitude de abertura, pois “em troca, aquele

que tem um corpo capaz de muitas coisas, tem uma mente que, considerada em si mesma, possui uma grande consciência de si, de Deus e das coisas” (SPINOZA, 2013, p. 236). O ator/palhaço, por sua vez, se afeta e age de forma consciente, em um estado diferenciado, que extrapola e exagera a potência, provocado pelas afecções da plateia e dele mesmo.

Em Spinoza, a potência do corpo e a potência de pensar são exercidas da mesma maneira. Portanto, pensar é agir, e agir é pensar. Tal ideia harmoniza-se com os fundamentos propostos por Luis Otávio Burnier (1995) e outros artistas cênicos que entendem o corpo como principal instrumento expressivo do ator.

O corpo é o grande diferenciador na arte *clownesca*. Corpo que ultrapassa uma forma desenhada pelo figurino e pela maquiagem, compreendendo um “feixe de impulsos”. Corpo preparado para “pensar em movimento”, criado na experimentação, exposto, disponível para o jogo. (KASPER, 2009, p. 207).

Então, a alegria que move o palhaço, que faz do seu pensar, ação, é ampliada por um corpo que está hiper-sensível, alterado energeticamente, em estado extracotidiano. Seu corpo está aberto para a escuta, para um olhar atento ao mundo; por isso, ele se afeta e reage, pois está disponível para essa troca de afetos. Essa abertura é que permite o jogo. Pode-se dizer que existe um *jogo de afetos* na atuação de um palhaço.

O *jogo dos afetos* fundamenta várias ideias referentes ao palhaço. A ação como base da atuação, as emoções exteriorizadas no corpo, uma lógica que se baseia numa atitude pessoal diante das coisas, portanto, de abertura para os próprios afetos, o colocar-se em relação. Esse jogo é uma questão de alteridade, que necessita da generosidade de ambos os lados, plateia e artista, para funcionar. De acordo com o filósofo, o indivíduo é uma potência que se amplia através das relações, da alteridade.

Corpo capaz de se afetar também pelas forças da sua época e do momento preciso em que atua. A iniciação *clownesca* torna-se uma experiência de devir outro, aprendendo a afetar e ser afetado, envolvendo uma atitude de escuta do mundo com o corpo todo, um estado de alerta e ao mesmo tempo de grande entrega e disponibilidade. Nesse sentido, ele extrapola o termo pessoal, pois se trata das ressonâncias dos encontros. Trata-se de algo que ocorre entre o *clown* e o outro — seja uma laranja, uma pessoa, um vento, uma borboleta que passa (KASPER, 2009, p. 206).

Na perspectiva de que o *jogo de afetos* se estabelece no encontro entre o palhaço e o outro, é um jogo de devir e alteridade, em que o ator/palhaço torna-se também *outro* a partir dos afetos que vêm desta relação. Tal encontro, contudo, só se efetiva quando ambos estão presentes. A presença potencializa a capacidade de escuta do palhaço, permitindo que este possa lidar com os imprevistos, a dúvida e o fracasso, ao seguir o fluxo da ação.

De acordo com Ricardo Puccetti, o *clown* “não tem uma forma fixa e definida, ele é um conjunto de impulsos vivos e pulsantes, prontos a se transformarem em ação no espaço e no tempo” (KASPER, 2004, p. 55). Tais impulsos, aos quais se refere Puccetti, podem ser considerados da mesma forma que os afetos, ou seja, são os afetos que moldam o sujeito, como são eles que ajudam na configuração de uma imagem do palhaço.

Assim, o palhaço, para ser, depende do outro de maneira intensa dentro do que chamamos *jogo de afetos*. Porém, esta dependência, ao invés de tornar-lhe prisioneiro, liberta-o e lhe confere poder. Poder de ação, alegria e prazer. A alegria de um palhaço contamina a plateia. Quando conquista um público, o palhaço o conduz pelo seu jogo imaginativo e, mais que isso, ousa criticar, provocar e questionar. Este público, que está no jogo, permite certas “ousadias” da figura do palhaço, embora não costume aceitá-las cotidianamente. Como se trata de um jogo, o limite deste poder é estabelecido dentro da relação, da capacidade deste palhaço de afetar a plateia de forma que ela permita cada vez mais liberdades.

Os conceitos trazidos ao longo desta seção mantêm uma conexão precípua entre o *ser* e o *estar* em relação. Ao referir-me a um estado de palhaço, estou buscando encontrar nele os princípios que conduzem sua ação, que o tornam cambiante, não apenas identificar uma forma rígida ou mesmo uma identidade. Por este motivo, o *ser* e o *estar* estão intrinsecamente ligados, pois um não se sustenta sem o outro. Pelo mesmo motivo, compreendo que o estado está associado a princípios e elementos que sugerem as relações, como o jogo, a lógica *a posteriori* e o jogo de afetos.

Na seção 4, dedicar-me-ei a uma análise da minha prática como palhaça em três diferentes espaços, buscando conectar essas experiências com os conceitos abordados até então. Dentro desta perspectiva, o conceito de espaço está mais identificado com a poética da criação do que com as questões de localização e geografia, embora estas possam influir sob alguns aspectos analisados. Assim, os princípios do estado, jogo, improvisação, lógica *a posteriori* e jogos de afetos estarão referidos no discurso dessas poéticas.

4. MEU NARIZ FOI PASSEAR: O PALHAÇO NO TEATRO E NA RUA

“Existe uma poesia do espaço. Uma ligeira modificação de um espaço banal, ou já muito visto, lhe confere novo interesse. Às vezes, basta uma mudança de ângulo para que tudo se modifique. A alteração do espaço assume formas diversas, exige que sejam superadas as soluções demasiado explícitas, que sejam descartados os meios excessivos ou grosseiros.”

Ryngaert (2009, p. 127-8)

O palhaço habita, desde sempre, muitos lugares. Em cada lugar por onde anda, deixa sua marca e também carrega os traços que aquele lugar lhe imprime. Como reflete Ricardo Puccetti (*apud* KASPER, 2004, p. 207), o palhaço não tem uma forma fixa, ele é constituído por impulsos que dão vida ao seu corpo. A iniciação ou o treinamento são apenas pontos de partida para a descoberta da individualidade, que se dá mediante as relações sensoriais com o outro. Seu corpo ganha vida nas sensações, no trânsito entre o dentro e o fora, e ele vai mudando conforme joga, se afeta e supera os obstáculos. Sobre as relações sensoriais construídas pelo atuante com o mundo exterior, a pesquisadora Sônia Azevedo diz:

Se a relação sensorial com o mundo (e com suas próprias sensações internas) é condição para que o ator “fiscalize”, e se a imaginação é condição para que ele crie a partir das circunstâncias dadas (o *se* imaginário) e, conseqüentemente, passe a viver como personagem nesse lugar ficcional, é preciso que essa capacidade seja promovida e bem treinada (AZEVEDO, 2012, p. 151).

Azevedo fala de circunstâncias dadas, pois se refere ao trabalho do ator segundo o sistema stanislavskiano. Com relação ao palhaço, as circunstâncias dadas podem ser consideradas como as condições oferecidas pelo espaço, as quais fomentam a imaginação, não para dar lugar a um ser ficcional, mas para corroborar a própria individualidade.

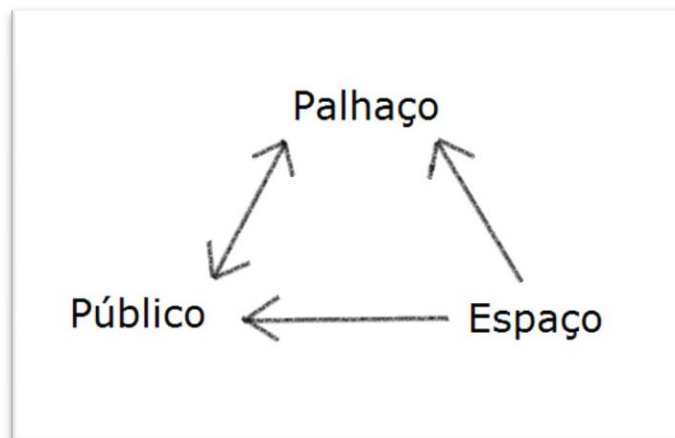
Jean Pierre Ryngaert vislumbra uma compreensão metafórica bastante primorosa da relação do ator com o espaço. De acordo com o autor: “O jogo é um meio de ‘recarregar’ os espaços” (RYNGAERT, 2009, p.128). Tal afirmação revela-se pertinente, uma vez que atribui um valor potencial na relação jogo-espaço, trazendo a imagem de como a energia que

surge com o jogo é capaz de preencher os espaços, alimentando-os. Ao preencher o espaço de energia, o corpo que joga contagia outros corpos, em uma relação de reciprocidade que faz perdurar o jogo. Da mesma maneira, também acredito que o espaço recarrega o ator/palhaço, modificando-o, alterando seu *estado*.

O *estado* do palhaço é um estado de humores, afetos, que se torna evidente na manifestação de sua personalidade em jogo com o mundo. Do ponto de vista desta pesquisa, ele se constitui das afecções que sofre, da extracotidianidade de seu corpo pulsante, de uma lógica a *posteriori* e do prazer provocado pelo jogo.

Em função desta premissa, onde o *ser* só se completa na relação com o outro (espaço, pessoas, objetos), pode-se inferir que este *ser* será diferente em cada espaço e a cada relação que se constrói. Dessa forma, pensando no *jogo dos afetos* proveniente da *Ética* de Spinoza (2013), a natureza de um palhaço será sempre a mesma; ele é ele mesmo, ainda que sendo *outro* no sentido de que os afetos o modificam, sem, contudo, alterar sua essência. É como ser alguém reconfigurado.

A partir da ideia de *jogo dos afetos*, configura-se a rede de relações que permeia a construção analítica desta seção, onde o palhaço é afetado pelo espaço e pelo público, o qual também sofre ambas as afecções. Estas relações podem ser visualizadas desta forma:

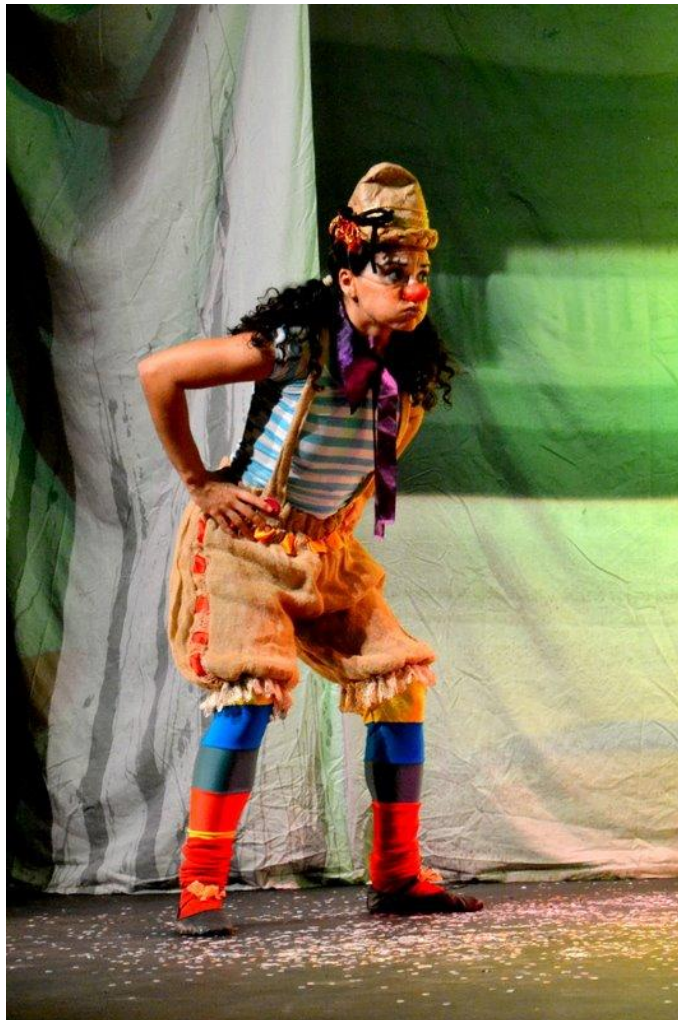


Este capítulo trata das experiências realizadas com palhaço em dois espaços diferentes: o teatro (edifício teatral) e a rua, analisando as relações entre o estado do palhaço, o espaço e o espectador em cada um destes espaços. A escolha destes espaços, em específico,

para compor o universo pesquisado, deve-se ao fato de terem sido estes locais onde se deram as experiências práticas que fomentaram este estudo. Na acepção desta pesquisa, é importante elucidar que o termo espaço é adotado como signo de uma *poética*, em detrimento de seu entendimento apenas enquanto espaço físico. Estes espaços trazem princípios e singularidades pertinentes às escolhas artísticas dos atuantes envolvidos.

Não se busca um método comparativo, embora a comparação possa ou venha a ser inevitável em determinados momentos, mas um caminho de análise a respeito da singularidade do comportamento do corpo, da manutenção do *estado* e de tudo que for pertinente e individual a cada vivência nestes espaços.

4.1 O TEATRO, UM NARIZ SOB CONTROLE



Espetáculo *Vira lona, lona vira*. Cena: Chafariz. Atores/palhaços: Andréa Rabelo (Pelúcia). Foto: Arquivo pessoal.

Como anteriormente relatado, participei de dois grupos de teatro que experimentam a linguagem *clownesca* em seus espetáculos: o primeiro, a Cia Buffa de Teatro, criado e dirigido por Joice Aglae Brondani; e o segundo, o Grupo ViaPalco, cuja direção é de João Lima. Na Cia Buffa de Teatro, onde iniciei o contato com o palhaço, participei de *Joguete*⁴⁹ (2003-2005). Com o ViaPalco⁵⁰, ainda atualmente participo dos espetáculos *Vira lona, lona vira*; *Dia de Circo* e *O nariz do poeta*. Em todos estes espetáculos, a linguagem utilizada é a da palhaçaria.



Espetáculo *Joguete*. Atores/palhaços: Andréa Rabelo (Pelúcia). Cena das pulgas. Foto: Léo Azevedo.

Para a construção do espetáculo *Joguete*, passamos por um período de iniciação ao palhaço, em que cada um trilhou o caminho de descoberta do seu *estado* de palhaço. Tal estado percebe-se primeiro no corpo, pelos pontos de tensão e relaxamento musculares, pela postura do corpo em sua desenvoltura pelo espaço, depois pelas relações consigo e com os companheiros do grupo. Na etapa de atingir a exaustão física, componente fundamental deste processo, sentia-me como quem morresse, ou estivesse prestes a morrer de cansaço, para depois ressurgir das cinzas como a fênix. Mas não era a fênix, era o palhaço. É neste ressurgir que a energia circula mais intensa, provocando ondas de prazer compartilhado. Muitas vezes, neste tipo de treinamento, sinto o corpo que se expande, juntamente com a atenção e os sentidos apurados. Neste caso, é no ato de renascimento que surge o palhaço. É justamente este o *estado* que se busca retomar como ponto de partida para uma atuação de *clown* no teatro.

⁴⁹ O elenco inicial era formado por: Diana Ramos, Fernando Lopes, Jacyan Castilho e Simone Araújo. Posteriormente, Jorge Baía substituiu Jacyan Castilho.

⁵⁰ O ViaPalco é constituído, além de mim, por: Agamenon de Abreu, Fabio Neves, Ive Alencar e Nayara Homem. Este elenco se alterna em todos os espetáculos, cuja direção é de João Lima.



Espectáculo *Joguete*. Atores/palhaços: Andréa Rabelo (Pelúcia) e Fernando Lopes (Espiga). Cena da morte. Foto: Léo Azevedo.

Uma vez “encontrada” esta forma de “estar palhaço”, partimos para a criação da peça em si. Brondani seguia uma linha de trabalho que demandava o máximo de formalização do espetáculo. Portanto, os corpos dos atores eram exercitados para encontrar um alto nível de precisão gestual, com ritmo e forma bem desenhados no espaço. Cada cena era repetida à exaustão até que se chegasse a um ponto em que a partitura de pequenas ações físicas formasse uma sequência única, encadeada e interligada como em uma composição musical. Brondani buscava a limpeza do movimento. Em uma das cenas que participava, eu e Fernando Lopes, o ator que contracenava comigo, éramos “atacados” por uma pulga, que provocava um ataque de coceira. Quando conseguíamos capturar a pulga, começávamos a cena do *circo de pulgas*⁵¹. Como na visão do público essa pulga não existia, era necessário que a imagem do pequeno animal e sua manipulação fossem bem desenhadas fisicamente, para que a plateia também compartilhasse da imagem que criávamos. Lembro-me como, mesmo depois da estreia, ainda foram necessários vários ajustes até que esta cena estivesse perfeitamente “calibrada”.

⁵¹ Cena em que imaginávamos que as pequenas pulgas eram artistas circenses e faziam acrobacias e malabarismos.

Neste processo entre preparação e criação de cenas, tenta-se manter aquele estado encontrado na iniciação. Este é um ponto precioso nesta construção cênica: conseguir sustentar uma energia de liberação dentro da estrutura de cenas fixas; também promover uma fusão da lógica pessoal, que se baseia na experiência, com as circunstâncias dadas na peça trabalhada. Antes de cada apresentação de *Joguete*, a diretora conduzia um aquecimento, geralmente, com música, quase até a exaustão física, no qual “revivíamos” as sensações do treinamento, até “instalar” o palhaço no corpo e poder vestir a máscara – no caso, o nariz. Após esse aquecimento, apenas aguardávamos a entrada do público e o começo do espetáculo, tentando manter a mesma energia circulando pelo corpo e irradiando no espaço.

Em *Joguete*, o *estado* estava registrado na postura que o corpo assumia, como um desenho construído com músculos e ligamentos e uma energia que circulava de uma forma específica por estes locais. É como se o corpo fosse uma espécie de mapa, onde alguns pontos podem ser marcados e acionados sempre que se deseja chegar a determinado local. Quando tudo isso acontecia, eu já não me sentia só eu, ali estava um palhaço, a Pelúcia. Manter essa conjuntura de coisas na cena, sem o apelo da novidade e do improvisado, é o desafio.

No grupo ViaPalco, não participei dos processos de criação dos espetáculos. Passei a integrar o grupo a partir de 2012, quando foi necessária a substituição de uma atriz. Para suprir esta lacuna, em certa medida, e ter algum contato com seu método de preparação, apesar de não se tratar de um processo criativo, foi que resolvi fazer a oficina de iniciação ao palhaço ministrada por João Lima.

Em sua prática artística, Lima interessa-se muito pelo prazer. Durante o período em que ensaiei para integrar os espetáculos do grupo, dentre as orientações mais repetidas por ele estavam “brincar”, “divertir-se”, “jogar com o outro”. No jogo e na brincadeira, encontra-se um estado diferenciado pelo prazer, através da entrega do corpo ao fluxo da ação. Dentro da técnica que Lima adota, há uma inversão na ordem dos fatores, mas o resultado é semelhante. Explico: na exaustão física, primeiro o ator precisa se entregar ao cansaço para depois sentir o prazer, a sensação de ser como uma criança; no caso do procedimento adotado por João Lima, o prazer é quem abre as portas, quem desbloqueia o caminho que leva a outro estado.

Com relação à construção corporal para os espetáculos, há uma preocupação com a precisão das ações, no sentido de que se busca uma organicidade em sua execução, a precisão do olhar na triangulação e a dilatação do movimento. Não há, em seu trabalho, a repetição do movimento milimétrico como Brondani propõe, mas, de alguma maneira, Lima preocupa-se

com a qualidade da ação. Talvez de outra forma, na qual ele constrói um esqueleto, uma sequência de ações, que é preenchida de vida no momento da apresentação.

No primeiro caso, na Cia Buffa de Teatro, chega-se à elaboração de cenas com partituras de ações codificadas, em espetáculos bastante formalizados. No segundo grupo, o ViaPalco, há também uma partitura de ações, na maioria das vezes, entretanto, com menor grau de formalização e, conseqüentemente, maior abertura para o improviso. Não obstante, esta possibilidade se restringe à estrutura já construída da cena, ou seja, não é possível uma improvisação aberta com novos elementos cênicos. Quando falo em improvisação, refiro-me apenas à forma de executar a ação e não à seqüência de acontecimentos, pois esta se mantém igual. Para melhor compreensão, é conveniente apresentar um exemplo. No espetáculo *Dia de Circo* (2008), eu (Pelúcia) e Agamenon de Abreu (Resumo) apresentamos, dentre outros, um conhecido esquete chamado *O Funil*. Nesta cena, Pelúcia entra no palco com uma moeda e brinca com ela animadamente. Logo depois, entra Resumo, que insiste para que ela lhe dê a moeda. Em face da negativa, Resumo sai e volta com um funil, pedindo a moeda “emprestada” para um desafio. Há uma seqüência de ações em que ele joga água na companheira, que então se vinga do mesmo modo. Finalmente, Resumo ameaça repetir o mesmo, mas Pelúcia corre para a plateia, onde ele ameaça jogar a água, deixando o público alvoroçado. Ao invés disso, joga confetes na direção deles, provocando alívio e riso. Este é um exemplo de cena apenas roteirizada, na qual há uma seqüência de acontecimentos, mas não há uma seqüência de falas e ações exatamente definidas, o que fica a critério da lógica do palhaço no palco, nesta poética. Sabe-se o *que* será feito, mas o *como* será feito só acontece no momento da apresentação. Assim, o ritmo da ação e a forma como ela está construída não são elementos previamente preparados. Este tipo de cena, baseado em um roteiro é uma clara herança dos *canovacci* da *Commedia Dell'arte*, espécie de roteiro que os atores seguiam em suas apresentações. Já nos espetáculos *Nariz do Poeta* (2005) e *Vira lona, lona vira* (2011), as cenas que os compõem são mais elaboradas, no sentido de não serem constituídas apenas de um roteiro, mas por uma partitura de ações.

Nos espetáculos realizados por ambos os grupos, em salas de teatro, como em outras linguagens teatrais, a sala está escura, a luz se concentra sobre o palco, os atores/palhaços entram no palco, fazem a cena e, ao final, agradecem ao público. Este, por sua vez, sentado em sua poltrona, assiste “passivamente” ao espetáculo que se desenrola sem sua interferência, camuflado sob a penumbra. É um espetáculo de teatro feito por palhaços. A maior ou menor

formalização de cada espetáculo, neste caso, implica em mudanças com relação às suas poéticas. Entretanto, não se diferenciam em relação à interatividade com a plateia.



Espetáculo *Vira lona, lona vira*. Atores/palhaços: Andréa Rabelo (Pelúcia) e Agamenon Abreu (Resumo). Cena: Cumprimentos. Foto: Arquivo pessoal.

Dentro dos espetáculos citados, em um teatro, onde a plateia senta, e sobre a qual a luz se apaga, há uma relação de afetos bem particular às artes do espetáculo de modo geral. As reações da plateia afetam quem está no palco, pois podem traduzir o que se espera da cena ou provocar reações imprevistas. Nesta perspectiva, o que distingue o espetáculo teatral feito por palhaços é sua linguagem, o modo de ser do palhaço, sua maneira própria de reagir, características que o identificam como tal em detrimento de um teatro de personagens. Fora isto, o modo de funcionamento e de relação com o acontecimento se dá de maneira semelhante a espetáculos teatrais quaisquer – sempre considerando, é claro, as peculiaridades de cada poética.

Como se afetar dentro desta estrutura? Como exercer a lógica que torna único cada palhaço, se a forma do espetáculo não permite mudanças? Sempre tive a impressão de haver

certas lacunas ou mesmo contradições no discurso a respeito do palhaço e sua prática propriamente dita, principalmente quando este discurso se origina de artistas do teatro que se apropriaram desta arte. A reflexão teórica parece não combinar com o que, de fato, acontece na prática artística. A própria limitação das situações de improviso já é um motivo que, num primeiro olhar, descaracterizaria a ideia que se tem do palhaço. Como afirmar que o palhaço está agindo, ou melhor, reagindo à presença da plateia, se ele está executando um roteiro de ações que foi previamente ensaiado e não está aberto a alterações advindas desta presença?

Nos casos aqui relatados, o palhaço inserido em uma poética espetacular “fechada” parece estar a serviço do espetáculo e não de sua individualidade. Nos espetáculos em que há uma narrativa, uma estória que se desenrola na cena, como *O nariz do poeta*⁵² e *Joguete*⁵³, esta afirmação é ainda mais pertinente, pois o principal objetivo é contá-la ao público. Nestes casos, é claro que a lógica pessoal e a personalidade do palhaço podem ser determinantes para a maneira como ele realiza as ações, pois as cenas foram criadas a partir da improvisação. Contudo, este modo individual de cada corpo atuar é apenas mais um elemento da construção e está submetido à narrativa.

O palhaço precisa jogar trazendo para a cena a vivacidade da primeira vez. Então, cabe ao ator alimentar-se da presença da plateia que, embora numa posição pouco participativa, continua a influir, não no desenrolar da ação, mas na energia circundante que impulsiona o palhaço em direção à sua próxima ação. Há uma comunhão da energia que emana dos corpos no contato com o outro, no respirar da plateia, que ri, se emociona, quiçá não gosta do que vê, mas não ignora o que acontece no palco.

Observo que na atuação de palhaços em espetáculos de cena fechada, nos quais não há abertura para a intervenção da plateia, há um esvaziamento da personalidade e individualidade do palhaço em prol de uma construção narrativa. A meu ver, nesses casos, a palhaçaria se faz presente tanto esteticamente quanto do ponto de vista da linguagem utilizada na cena, mas se distancia do conceito de *clown* pessoal. Na cena, um ator atua como um palhaço que faz um personagem. Este palhaço, contudo, não deverá seguir sua lógica pessoal, mas cumprir os objetivos da história a ser contada. Assim, entendo que muitos dos princípios que foram

⁵² *O nariz do poeta* narra a história de um morador de rua que, ao ler uma poesia em um livro achado no lixo, passa a ver o mundo por outra ótica. Fascinado com esse poder da poesia, decide compartilhá-lo e monta uma espécie de biblioteca em uma via pública, onde passa a receitar poemas, como se fossem remédios, e indicar livros sob medida para cada pessoa que passa por ele.

⁵³ *Joguete* foi inspirado na peça *Fim de partida*, de Samuel Beckett. Trata-se da história de quatro pessoas: Hamm, seus pais idosos e um serviçal (Clov – cujo nome, especula-se, pode ter sido uma alusão ao *clown* por parte do autor), que vivem isoladas e em estado de precariedade, em uma espécie de não-lugar e um não-tempo.

analisados ao longo desta pesquisa se aplicam muito mais ao processo de treinamento e criação que ao desempenho em si, visto que a técnica adquirida nestes processos serve como mote criativo e também serve como forma de manter viva a essência do palhaço no contexto da cena.

Existe ainda um comportamento socialmente esperado da plateia dentro de um teatro. O público que frequenta os espetáculos teatrais já conhece a etiqueta que rege sua apreciação dentro do edifício, de modo que se coloca na posição de observador, pois ele foi educado para agir como tal. Nesta situação, o espaço influencia o comportamento da plateia. Entretanto, ele não o determina completamente, visto que há casos em que a convenção espacial é subvertida por diferentes poéticas. Durante o Festival Ri Catarina II, em Santa Catarina, o ator Luiz Carlos Vasconcelos apresentou seu espetáculo *Silêncio total - Vem chegando o palhaço*, no qual a interação com a plateia sustenta toda a construção cênica. Neste mesmo festival, também presenciei o conhecido palhaço espanhol Tortell Poltrona, apresentando *Post Classic* (1989). Em ambos os casos, a plateia é convidada a participar ativamente do espetáculo, as luzes permanecem acesas sobre ela em muitos momentos, sinalizando para o público que ele faz parte ativamente daquele evento. Em *Silêncio total*, havia a participação efetiva de pessoas que eram convidadas a subir ao palco para “ajudar” Xuxu (nome do palhaço de Vasconcelos) em um dos seus números. Outros palhaços, como o russo Slava Polunin, também permitem e buscam que a plateia interaja ativamente em seus espetáculos.

Nas *performances* destes palhaços, sua relação com a plateia modifica a característica de austeridade usualmente imposta pelo espaço, subvertendo-a em nome da poética da cena e da linguagem própria da palhaçaria em cena.

Todos os elementos que se referem à atuação do palhaço – lógica pessoal, jogo e improvisação, estado e jogo de afetos – estão presentes nos espetáculos realizados em teatro com uma estrutura formalizada ou estruturalmente “abertos”. Apesar do tipo de estrutura que constitui os espetáculos de palhaço, os elementos que compõem a tríade espaço-palhaço-plateia afetam um ao outro em maior ou menor grau.

Nos espetáculos mais formalizados, estes elementos encontram-se circunscritos e modulados dentro da estrutura, onde o palhaço está geralmente a serviço de uma narrativa. O corpo do ator/palhaço procura se adequar a esta estrutura, pois é preciso encontrar a liberdade, a espontaneidade e o prazer dentro dela. Seu corpo é afetado, mas como a ação que ele

executa deve se limitar àquela previamente ensaiada, os afetos estimulam sua potência distintamente: uma potência que é canalizada para o vigor e a energia da cena.

Enquanto nas poéticas em que é permitida uma interação direta com a plateia, o palhaço tem maior liberdade improvisacional na realização de ações e construção de situações e parece, portanto, agir mais de acordo com sua personalidade. Por este motivo, do meu ponto de vista, o palhaço se expressa de uma forma também específica em cada espaço/poética e todas as suas características estão adequadas em relação a ele.

4.2 PALHAÇOS NA RUA

“Oh raia o sol, suspende a lua, olha o palhaço no meio da rua.” (fragmento de canção tradicional circense)

O palhaço gosta de rua. Quando vai à rua, ele está rompendo as paredes do edifício teatral, rasgando a lona do circo em busca do imprevisível. A rua não tem fronteiras, só o horizonte, onde ela se perde no infinito. A rua também não pertence a ninguém, é espaço de todos. É como um espaço de experimentação, espaço aberto em que o palhaço circula, interage e se exercita enquanto ser. Ela tanto seduz, quanto assusta. Seduz, porque se apresenta como um universo infundável de possibilidades e, pelo mesmo motivo, ela causa temor, porque não há um foco que garanta ao artista a atenção da plateia. É preciso trazê-la para si. Conquistar os olhares, destacar-se. A atitude de escuta e abertura para o outro deve estar ainda mais dilatada, assim como o corpo deve estar dilatado ao máximo para ser distinguido no meio da multidão. O pesquisador Narciso Telles afirma que “O teatro de rua é uma modalidade teatral em que o trabalho dos atores está o tempo todo competindo com outros elementos presentes no espaço. A atuação deve levar em conta a dificuldade de segurar a atenção da plateia, aberta à *estética da interrupção*” (TELLES, 2002, p. 37). Mas, antes de tudo, um palhaço é um *outsider*, ele está fora, é marginal, louco, então, ele não se mistura de fato; será sempre um estranho, tanto em relação à sua figura quanto em relação à sua atitude.

Nesta subseção, será abordada a relação do *clown* com a rua sob diversos ângulos, tanto referentes à apresentação de espetáculos ou cenas prontas, quanto sobre as saídas⁵⁴. A experiência de fazer palhaço na rua é a que tenho realizado menos frequentemente dentre os

⁵⁴ Saída de palhaço consiste na sua ida para a rua, sem a finalidade de realizar espetáculos, mas apenas para experimentações.

dois espaços analisados nesta pesquisa. Cada vez que ela acontece, porém, torna-se essencial e impactante. Compreendo, ainda, que ela se mostra fundamental para a análise dos parâmetros que compõem a pesquisa, pois a rua é um espaço bastante característico da presença do palhaço, principalmente, ao tomar como referência o Brasil das duas últimas décadas do século XX até o momento atual. Neste período, o crescimento do número de grupos de palhaços que frequentam parques e praças é um fenômeno bastante visível, especialmente nas grandes cidades. Na cidade de Salvador, existem alguns grupos e coletivos que têm em sua formação basicamente em espetáculos de rua.



Atrizes/Palhaças: Andréa Rabelo (Pelúcia) e Ela Nascimento (Cravina). No *Picadeiro Andante*. Foto: Henrique Bezerra.

Quando se apresenta na rua, o artista precisa criar estratégias, pensar em artifícios para atrair a atenção de uma plateia, que ainda não se sabe plateia daquele acontecimento cênico.

Nestas circunstâncias [na rua], o fazer teatral está obrigado a procurar um ponto de conexão com o público que opere no sentido de criar uma disponibilidade que propicie que esta audiência dedique tempo e atenção ao

acontecimento teatral. Se o público não está convencido a entregar seu corpo/mente ao acontecimento teatral, a tentativa de criar uma cerimônia fracassará (CARRERA, 1999, p.189).

O chamamento do artista deve conduzir a uma mudança de atitude deste público acidental, incitando-lhe o desejo de permanecer ali. O palhaço argentino Chacovacci, artista que exerce seu ofício principalmente nas ruas, propõe as seguintes etapas para estabelecer o acontecimento teatral na rua: pré-convocatória, convocatória, três ou quatro rotinas, chistes e passada de chapéu. O pesquisador Demian Reis define a primeira etapa, pré-convocatória, desta forma:

Trata da sua chegada à praça ainda meia hora ou 40 minutos antes da função começar. Você nem está pintado ou usa sua indumentária artística, você somente está lá. Esse primeiro público deve desfrutar da oportunidade de estar em contato com a humanidade do artista. Este princípio é fundamental para essa fase de sua técnica de jogo de rua, o público primeiro tem que ver a pessoa, para depois ver o artista (REIS, 2013, p. 273).

A pré-convocatória é uma estratégia de Chacovacci para atrair a atenção dos passantes ou curiosos para sua presença, denunciando a preparação da *performance*. Já a convocatória em si é o que Reis chama de “a primeira ação artística para solucionar o problema de chamar a atenção da plateia no contexto da rua” (2013, p. 273). Nesta etapa, o palhaço busca aglomerar pessoas e formar a roda para dar início ao seu espetáculo propriamente dito. As etapas seguintes, rotinas e chistes⁵⁵, constituem elementos que estruturam seu espetáculo, e a última etapa, a passada de chapéu, seria a finalidade principal para o artista que vive do espetáculo de rua, como Chacovacci. Todas as etapas anteriores de conquista e atração de um público visam, neste caso, à etapa final, quando este público reconhece que o artista mereceu o pagamento pelo seu trabalho, enchendo seu chapéu.

O teatro de rua em si não é o objeto de estudo desta pesquisa, pois nas experiências relatadas aqui, os espetáculos não visam necessariamente a passada de chapéu. Estamos tratando não do palhaço de rua, mas do palhaço *na rua*. O que de fato interessa, nesta pesquisa, são as relações estabelecidas entre palhaço-público-espaco nas circunstâncias da rua. O exemplo de Chacovacci é relevante porque mesmo que não se objetive a passada do

⁵⁵ Rotinas são os números que compõem o arsenal do palhaço. Já chistes são pequenas piadas que o palhaço usa como gancho para uma rotina, ou quando surge a oportunidade de usá-los. Geralmente, o palhaço possui um repertório próprio de rotinas e chistes que vai angariando com sua experiência.

chapéu, objetiva-se vencer o desafio proposto à plateia, conquistá-la, mantê-la até o final. Assim, suas estratégias para convocar e manter o público parecem eficazes quaisquer que sejam os objetivos.

O *début* de Pelúcia (minha palhaça) na rua foi logo após o seu “nascimento”. Eu e outra atriz, Diana Ramos (Bonna Bonacha), ambas da Cia Buffa de Teatro, resolvemos nos aventurar pelas ruas de Salvador durante o Carnaval, vivenciando o mundo através dos nossos olhares “palhacescos”. Como morávamos próximo ao circuito da festa, nos preparamos em nossas casas e, juntas, desbravamos a Avenida Sete de Setembro (parte mais tradicional do trajeto no Centro da cidade) para alcançar o bairro do Pelourinho⁵⁶, nosso objetivo. Esta parte do percurso foi uma prova de fogo, visto que a permissividade da festa incita as mais improváveis ousadias. Entre puxadas de nariz e “cantadas” (talvez, pessoas encantadas por um fetiche estranho em relação à figura do palhaço, visto que não estávamos exatamente belas, do ponto de vista do ideal de beleza da nossa sociedade), fomos atravessando o mar de gente, experimentando alguns contatos e olhares. Quando chegamos ao Pelourinho, nosso palco escolhido, sem cenas prontas, apenas dispostas a interagir e com mais espaço para nos relacionarmos, buscamos improvisar a partir dos jogos que surgiam com as pessoas que encontrávamos. Pouco nos relacionamos entre nós. A nossa presença, mesmo considerando que o Carnaval é tempo de travestimento e fantasia, era um elemento singular, pois não era apenas a vestimenta que nos diferenciava, era o modo de estar, de agir, que atraía a atenção das pessoas.

Ao mesmo tempo em que estamos sob a proteção da máscara, quando se é um palhaço, estamos mais vulneráveis, expondo nossas fragilidades, ousando sermos ridículos e excêntricos diante de desconhecidos. Então, nesta primeira vez, ainda havia certa timidez que não me deixava levar às últimas consequências as situações que surgiam, nem me divertir todo o tempo. Muitas vezes, ainda inexperiente, não sabia exatamente o que fazer; em outras buscava desesperadamente provocar o riso – o que nem sempre funciona. Apenas quando as relações iam surgindo, calcadas em certa confiança mútua, dentro do jogo de afetos, onde a ação tinha lugar a partir da alegria do contato com o outro, que por sua vez era também afetado, daí fruía relações verdadeiramente genuínas, que deixavam um sorriso no rosto das

⁵⁶ Centro Histórico da cidade de Salvador-BA. No Pelourinho, mantém-se a tradição de festejos carnavalescos com bandas de marchinhas, fanfarras, blocos infantis, pessoas fantasiadas, sem a presença de trios elétricos. (mesmo porque, sua geografia não o permitiria).

peças que passavam. É importante salientar que só o distanciamento temporal permitiu, hoje, a possibilidade de um olhar mais analítico e maduro a respeito desta vivência.

O que diferenciava, neste caso, a relação bem-sucedida daquela que fracassava era a abertura para o jogo. O jogo acontece quando ambos os jogadores estão disponíveis para jogar efetivamente, tanto o palhaço quanto o seu interlocutor. Assim, muitas pessoas não se sentem confiantes para se tornarem, de alguma maneira, participantes do jogo, alvo da atenção de outros; elas talvez prefiram ser somente espectadoras. De acordo com Taís Ferreira:

Ao ocupar o espaço das ruas, espaço público, espaço de passagem, os atores assumem o desafio de inserir-se no cotidiano das pessoas sem que haja o consentimento prévio destas, colocando-se em risco ao tomarem para si a tarefa de convencer, persuadir e seduzir um público que, na maior parte das vezes, não transita pelos locais públicos com intuito de relacionar-se com a linguagem teatral (FERREIRA, 2010, p. 18).

Mas quando se está na rua, o espectador se transforma em parceiro da cena. Igualmente, quando o ator/palhaço teme a plateia, receia-a, não se atira frente ao desconhecido, o jogo também não pode acontecer. Ele nega o jogo, porque sua mente estará ocupada por elaborações mentais e não com o presente. Assim, ele não está atento a possíveis ganchos que possibilitam o início ou a continuação de um jogo, um jogo de afetos.

Além desta saída e de algumas outras, participei de espetáculos na rua. Como exemplo, tomarei o espetáculo *Dia de circo* (2008), que integra o repertório do grupo ViaPalco e foi dirigido por João Lima. Como o próprio título sugere, esta peça tem como temática o circo, sendo composto de várias entradas de palhaços e outras técnicas circenses. O circo, por si, é uma arte envolvente, que inspira participação. Assim, quando ele é apresentado na rua, percebo o público muito mais contaminado pela atmosfera circense, com seus olhos em contato direto com os nossos, que estamos no centro da roda. Esse contato leva a certa intimidade; e intimidade pode levar a permissividades. Logo, na rua, existem maiores chances de alguém se manifestar verbalmente sobre alguma cena, ou talvez passar pelo meio da roda. A rua é imprevisível. Há o público presente quando se começa, o que chega no meio e o que assiste até o final. Há aqueles que saíram de suas casas para assistir ao espetáculo e os que não tinham esta intenção, mas resolvem assistir. Os que estão passando e dão uma “olhadinha”, mas têm que partir. Os que se cansam e desistem de assistir. Os que se encantam e resolvem

ficar. Há os bêbados e as crianças, as mais imprevisíveis. Há ainda o espectador “comentarista”, que vai narrando o que vê, ou repetindo em voz alta a piada. Sobre a relação com o público:

O público flutuante – que caracteriza a recepção da cidade – impõe processos fragmentados e empilhamentos caóticos que são de fato uma das riquezas do espetáculo de rua. Este público é um elemento fundamental na própria definição do ambiente que se concretiza na construção social do espaço da cidade (CARRERA, 2009, p. 5).



Espectáculo “Dia de Circo”. Atores: Nayara Homem, Andréa Rabelo, Fábio Neves, Agamenon Abreu. Foto:Lúgia Rizério.

Como plateia de outros espetáculos, sempre achei encantadora a relação que se estabelece entre artista e espectador na rua. Ali não há disfarce para as reações. A proximidade é muito grande para permitir omissões ou mentiras – os afetos estarão sempre claros nesta relação. Como o palhaço argentino – citado anteriormente⁵⁷ – que não conseguiu ganhar a afeição do seu público, todos estamos sujeitos a momentos ou dias em que as cenas não acontecem como se espera.

⁵⁷ Cf. Subseção 3.4, p. 89.



Palhaços: Alê Carvalho, Pelúcia, e Cravina. Carregando o *Picadeiro Andante*. Foto: Henrique Bezerra.

Outra vivência na rua foi através da passeata de palhaços criada João Lima e apelidada por ele de *Picadeiro Andante*. O *Picadeiro* consiste em uma passeata na qual os palhaços cumprem determinado trajeto, pré-estabelecido, carregando um picadeiro – uma lona em formato arredondado – parando periodicamente para apresentar cenas ou improvisar. Paralelamente, os palhaços interagem com as pessoas ao longo deste trajeto. O *Picadeiro Andante* é uma grande festa de comunhão entre o palhaço e a rua. É possível perceber como as pessoas na rua são contaminadas pela presença anárquica de um palhaço, alterando a rotina de suas existências em nome de pequenas transgressões e de um universo lúdico que passa a habitar o universo urbano.

Particularmente, costumo ir para a rua em saídas, como o *Picadeiro Andante*, sem preparar cenas ou números, como uma possibilidade de exercitar as habilidades improvisacionais. Por uma opção pessoal, acredito que esta é a melhor oportunidade de exercitar o estado de vazio, dando possibilidade para o imprevisto, para as inúmeras chances de ação decorrentes do acaso, a partir da relação com este espaço público e coletivo. Em

minha acepção, o vazio é deixar espaço para ser preenchido com o novo, com o inesperado, mesmo que o ator precise usar seu repertório. O repertório é tão importante quanto o vazio: ele o sustenta, pois traz o suporte técnico e as impressões guardadas na memória corporal/mental. Há uma dinâmica entre memória (repertório) e presença (vazio), que está contida no processo de atuação.



Atrizes/Palhaças: Andréa Rabelo (Pelúcia) e Ela Nascimento (Cravina) . Improvisando no centro do picadeiro.
Foto: Henrique Bezerra.

Dentro desta perspectiva, o que venho ao longo deste trabalho chamando de estado está impregnado destes dois elementos, memória e presença. Assim, o estado do palhaço caracteriza-se pelo acesso a uma memória – referente ao treinamento e afetos anteriores – em contato com o momento presente e todos os afetos que daí decorrem. De acordo com a pesquisadora Sônia Machado de Azevedo: “Só vivenciando a história efetiva, presente nos músculos é que [o ator] poderá, conscientemente, provocar em si a metamorfose exigida em si por e em seu trabalho” (AZEVEDO, 2012, p.136). Esta citação corrobora a ideia de que a memória registrada no corpo é um elemento capaz de promover sua transformação. Spinoza (2013) também afirma que a memória de determinada emoção nos afeta de igual maneira, quando em presença do objeto que nos afetou. Então, a memória configurada como repertório é também capaz de nos afetar e atuar conjuntamente com a realidade do instante presente.

Quando está na rua, o palhaço precisa conquistar sua plateia, encontrar maneiras de convencê-la a se manter presente. Ali, o palhaço pode exercer sua individualidade pela necessidade de vencer o desafio lançado à plateia, conquistando sua atenção. Então, ele

precisa fazer uso de suas habilidades técnicas de forma a impressioná-la ou ainda subverter sua expectativa na execução das rotinas, fazendo com que ela se surpreenda. Na rua, sua capacidade de afetar e ser afetado deve estar mais à flor da pele, numa atitude de escuta de si e do outro, também deve estar mais aguçada para fomentar a improvisação e o jogo.

Nas experiências de rua, o palhaço tem a oportunidade de se mesclar ao espaço urbano, sujeitando-se às suas intempéries. O horizonte amplo deste espaço é limitado pela formação da roda, pelas pessoas que dividem o momento e contribuem junto com o artista para modificar momentaneamente aquele ambiente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que me move? A construção de uma pesquisa acadêmica é um processo que leva de uma pergunta a outras perguntas. A primeira refere-se exatamente ao que, enquanto pesquisadores, desejamos desvendar e analisar. Uma vez sanada esta questão, caminhamos em direção aos questionamentos em torno do objeto selecionado. Desde o princípio, visualizei os estudos do corpo como um caminho desejado, como uma fonte na qual deveria mergulhar. Aliada à ideia do corpo, há a vivência com o palhaço, uma presença praticamente constante desde o momento que me deparei com ele como uma técnica e como uma linguagem a ser trabalhada.

O que é um palhaço ou um *clown*? A figura que se vislumbra arquetipicamente arquivada na memória, decorre do senso comum e da massificação publicitária. Entretanto, o palhaço já não corresponde apenas a esta imagem visual, ele está mais identificado por um corpo, o qual abriga uma técnica que o faz agir de determinada maneira. Em maio de 2013, tive o prazer de assistir ao espetáculo do italiano Paolo Nani, *A carta* (1992). Ali não havia nariz vermelho, nem cores exuberantes na vestimenta, mas se podia notar o palhaço em seu corpo, em sua presença e na forma de comunicação com o mundo.

Pensando em ter o corpo do palhaço como objeto de estudo, mergulhei nas leituras relacionadas ao corpo como Christine Greiner e Sônia Azevedo, em estudos que tratavam das Ações Físicas, desde Stanislavski, passando por Grotovski e Bonfitto, caminhando para estudos que enfocavam o ofício do palhaço especificamente, como Burnier, Kasper, Icle e Brondani. Além de outras disciplinas, como a Filosofia, que ajudaram a compor um painel de conceitos e a definir o horizonte teórico desta pesquisa. O fato é que este horizonte se amplia tão logo nós o alcançamos. Dessa forma, um ponto que fazia parte do estofo da pesquisa como um dos itens a serem abordados, passou a constituir sua própria razão de ser. Este ponto é o estado de *clown*.

Assim, a partir da concretude do corpo, da técnica elaborada para que se encontre um corpo de palhaço, um corpo que se possa identificar e que agir como tal, percebi que mais importante do que a forma, é o estado deste corpo. É seu estado que confere uma característica peculiar ao ator/palhaço e, mais que isso, leva à percepção de que este corpo não é imutável, não possui forma fixa, ele flui, se relaciona e se afeta. Esta constatação foi

tomando, literalmente, corpo conforme a pesquisa se aprofundou e tornou-se o foco principal. Caminhei do corpo ao estado imponderável.

Ao longo desta dissertação, analisei a construção dos estados do palhaço, buscando aprofundar os estudos sobre este tema pouco investigado nas publicações a respeito da palhaçaria. Através da descrição e análise dos treinamentos realizados nos grupos Cia Buffa de Teatro e ViaPalco, além oficinas realizadas com os palhaços Luiz Carlos Vasconcelos e Pepe Nuñez, pode-se observar que todos possuíam em comum, a despeito das diferentes origens, um entendimento do palhaço como um ser que se constrói a partir da personalidade do ator, do treinamento de uma técnica que permita a comunicação precisa, além da atenção ao corpo como principal emissor da mensagem *clownesca*. Com as análises dos treinamentos, observou-se que o palhaço acessa os estados diferenciados de presença e consciência na cena através de uma construção que se inicia em seu corpo e transcende para suas relações com o exterior.

O conceito de estado de *clown* baseado nas pesquisas de Jacques Lecoq, segundo o qual o sujeito “está” um palhaço e não interpreta um, conduziu esta pesquisa ao encontro de outros conceitos que se interconectam com este, construindo um conjunto de princípios que se pode identificar na atuação do palhaço. Tais princípios são: o próprio estado, o jogo e a improvisação, a lógica *a posteriori* e o jogo de afetos.

O estado refere-se às sensações e à dilatação energética que o ator descobre em seu corpo, seja através do treinamento ou da prática, é um ponto de energia diferente do cotidiano que afeta sua maneira de relacionar-se. Este princípio presume que o ator acessa um estado alterado de consciência que o caracteriza como um sujeito extracotidiano, segundo a visão de Gilberto Iclé. A principal consequência desse estado, com sua consciência e corpo dilatados, é agir conforme uma lógica própria, a qual denomino como lógica *a posteriori*, conceito oriundo da filosofia kantiana, visto se basear na experiência do indivíduo.

O estado também influencia a forma como o palhaço joga e improvisa. O jogo é uma ferramenta intrínseca ao palhaço, sua atuação sustenta-se em sua capacidade de jogar, reagindo aos estímulos que surgem em volta de si. O que torna o seu jogo e improviso peculiar é esse estado, que o faz presente e atento, e mais que isso, proporcionando a construção de uma lógica não linear.

Com as ligações obtidas no curso da pesquisa, aproximei-me dos estudos da *performance* através dos pesquisadores Richard Schechner e Eleonora Fabião, percebendo a semelhança dos conceitos que se aplicam aos *performers* também no caso do palhaço. O palhaço precisa estar engajado com o presente, seguir o fluxo da ação, pressupondo um corpo fluido, um corpo que vibra e reage aos estímulos. Com isso, ele consegue jogar criando saltos do pensamento, propondo reações surpreendentes, absurdos ou subversivos, o que foi acima chamado de lógica não linear.

O último princípio relacionado ao estado de palhaço é o *jogo de afetos*, terminologia elaborada a partir da relação com a teoria dos afetos do filósofo Spinoza. O jogo de afetos é o reconhecimento do palhaço como um ser se alimenta das relações, cuja ação se potencializa a partir da alegria de si e do outro. A filosofia spinoziana foi fundamental no desenvolvimento desta pesquisa por dar forma e substância a ideias que já surgiam decorrentes da experiência, mas ainda não se sustentavam teoricamente.

No último capítulo, busquei relacionar os princípios supracitados com diferentes poéticas nos espaços do teatro e da rua. O corpo se adapta a cada espaço/poética, não em sua essência ou natureza, mas nas sensações e percepções decorrentes do jogo de afetos. A alegria deste corpo em afetar-se e provocar afetos alimenta e recarrega os espaços, como diz Ryngaert (2009). Assim, como cada espaço é diferente, também a sua forma de afetar será diferente, gerando relações características e singulares. É um jogo de reciprocidade que deve estar permeado de prazer. Tanto na rua, quanto no teatro, o prazer estava implícito no jogo. Para que o palhaço provoque o riso, a diversão, afete o outro, ele precisa também divertir-se junto.

Talvez não seja possível apontar um espaço em que o palhaço, ou qualquer outro personagem, apresente-se mais genuíno ou verdadeiro em seu ofício. Implicaria esta escolha na qualificação de um espaço em detrimento de outro? Não necessariamente. A minha percepção a este respeito é que o espaço em si traz certas qualidades que interferem na atuação, quando atrelado a diferentes poéticas. Em minha concepção, os espaços, palcos da descrição realizada, são representações de poéticas distintas. O primeiro espaço, o teatro, é simbolicamente o espaço do espetáculo formalizado, cuja estrutura mais fechada permite menor participação do público. Neste tipo de espetáculo, observo que o palhaço se coloca à disposição de uma narrativa, em detrimento da sua individualidade. O segundo espaço, a rua, é representativo de uma poética que permite intervenções, em que as ações seguem um fluxo

livre. Porém, ao longo da exposição, pude perceber que esta dualidade entre espetáculos formalizados ou de fluxo livre não está necessariamente ligada aos espaços em que eles acontecem. A pesquisa parte de uma dualidade entre espaço e estado de palhaço, mas chega a uma conclusão ampliada, onde o espaço contribui para a construção de códigos de conduta da plateia que influenciam esse estado. Por conseguinte, o estado do palhaço será influenciado não somente pelo espaço em que acontece o espetáculo, mas também, e principalmente, pelas relações estabelecidas com a plateia. Parte-se de uma visão dualista para a concepção de uma tríade que compõe esta relação: palhaço (artista) – plateia – espaço, onde os três se afetam no jogo da encenação.

Para além de toda a técnica, um palhaço é alguém que se permite brincar como criança, que se comporta de forma estranha, o que o torna ao mesmo tempo encantador e marginal, pois, de fato, ele não é mais criança. O inusitado da presença de um palhaço é o elemento transformador, tanto dos espaços, como das situações e dos objetos. O palhaço tem coragem para fazer o que outros não se permitem e, por isso, ele tem poder.

Finalmente, insisto em dizer que esta investigação, mais do que pensar o fazer do palhaço, está conjecturando sobre o trabalho do ator. Todo palhaço é ator? Talvez, não. Possivelmente, não. Se for questionado a um palhaço, ele certamente dirá que não é ator. Talvez, sim. Eu, que sou atriz, sou palhaça, mas em mim uma coisa está dentro da outra, ambas imbricadas. A origem de tudo parece igual, dos mimos, dos ritos, das ruas, da necessidade do homem de representação. Mas o tempo foi criando estradas, e muitos optaram por diferentes caminhos.

Esta dissertação procurou ser um começo de conversa. Um ensejo para aprofundamentos futuros. Em muitos momentos, pude encontrar, no aparato teórico, desdobramentos do que imaginava ser um pensamento meu, uma conclusão que obtive da minha prática. Percebo aqui como as conclusões são transitórias e relativas, são conclusões para o agora. Assim como é a arte do palhaço. Que esteja aberto o diálogo.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: tratado de Antropologia Teatral. Trad. Patricia de Alves Braga. 3 edição. Brasília: Teatro Caleidoscópico & Editora Dulcina, 2012.
- _____; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral**. Superv. Luís Otávio Burnier. São Paulo/Campinas: Hucitec/UNICAMP, 1995.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- _____. Circo e teatro: aproximações e conflitos. *in*: **Revista Sala Preta**. nº 06. São Paulo: ECA/USP, 2006. Disponível em: <<http://www.teatrosemcortinas.ia.unesp.br/Home/PratadaCasa/160-158-1-pb.pdf>>. Acesso em 23 mai.2013.
- BRONDANI, Joice Aglae. **Clown, Absurdo e Encenação: Processo de Montagens dos Espetáculos “Godô”, “Trattoria” e “Joguete”**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2006.
- _____. **VARDA CHE BAUCCO! Transcursos fluviais de uma pesquisatriz**: Buffa, *commedia dell’arte* e manifestações espetaculares populares brasileiras. Tese, Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**: as ações físicas como eixo de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BURNIER, Luis Otávio. **A Arte de Ator: da Técnica à Representação**. Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais para o ator. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.
- CARRERA, André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. *In*: **Revista Percevejo**, v. 01- F. 01, 2009.
- _____. Risco físico: a abordagem teatral da silhueta urbana e a preparação do ator. *In*: BIÃO, Armindo. e GREINER, Christine. (org.). **Etnocenologia: Textos Selecionados**. São Paulo: Annablume, 1998.
- CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no mundo / Alice Viveiros de Castro – Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.**
- CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- COLLA, Ana Cristina. **Da minha janela vejo...** relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- DAGOSTINI, Nair. **O método de Análise Ativa de K. Stanislavski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa,

- Departamento de Letras Orientais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007.
- FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos – Eletrônica**. v. 10, 2010. Disponível em: <<http://siaiweb06.univali.br/seer/index.php/rc/index>>. Acesso em: 10 jul. 2012.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Dissertação de Mestrado em Multimeios, UNICAMP, 1998.
- _____. As setas longas do palhaço. *in*: **Revista Sala Preta**. nº 06. São Paulo: ECA/USP, 2006. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF06/SP06_07.pdf>. Acesso: 15 jul. 2012.
- _____. O Trabalho de Ator e a Zona de Turbulência. *in*: **Revista Sala Preta**. nº 3, p. 125 a 131. São Paulo: ECA/USP, 2003.
- FERREIRA, Taís. Teatro de rua, recepção e identidades: oigalê, tchê! *In*: **Revista: Estudos sobre las Culturas Contemporâneas**, México, v. XVI, n.32, 2010.
- FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. Franca Rame (org.); Trad. Lucas Baldovino, Carlos David Slak. São Paulo, Ed. SENAC, 1999.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de Um Teatro Pobre**. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- ICLE, Gilberto. **O ator como xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano**. São Paulo: perspectiva. 2010.
- JARA, Jesús. **El clown, un navegante de emociones**. Espanha: Ed. Proexdra, 2004.
- KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Trad.: J. Rodrigues de Meringe. 2001. Disponível em:< <http://br.egroups.com/group/acropolis>>. Acesso em: 10 out. 2013.
- KASPER, Kátia Maria. **Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida**. Tese (Doutorado em Educação) — Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- _____. Experimentar, devir, contagiar: o que pode um corpo? *in*: **Pro-Posições**, Campinas, v. 20, n. 3 (60), p. 199-213, set./dez. 2009.
- LIMA, João. **A ludicidade na arte de ser palhaço**. Monografia (Especialização em Ludicidade e Desenvolvimento Criativo de Pessoas) - Instituto de Educação Superior Unyahna de Salvador – IESUS e TRANSLUDUS, Salvador, 2013.
- LEONARDELLI, Patrícia. O ator sem espetáculo. *In* **Revista Sala Preta**, nº 2. São Paulo: ECA USP, 2002.
- LIGIÉRO, Zeca. (org.) **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Trad.: Augusto Rodrigues Jr. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

MACHADO, Maria Angela de Ambrosis Pinheiro. **Uma nova mídia em cena** : corpo, comunicação e clown. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. Trad.: José A. Giannotti e Amando M. d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2012.

OIDA, Yoshi; MARSHALL, Lorna. **O ator invisível**. São Paulo: Via Lettera, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas das estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

REIS, Demian M. **Caçadores de risos**: o maravilhoso mundo da palhaçaria. Salvador: EDUFBA, 2013.

ROMANO, Lúcia. **O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**: práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SILVA, Armando Sérgio . **Os Estímulos do Ator**. In Revista Sala Preta, SP, v. 1, n. no. 2, 2002.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SPOLIN, Viola. **O Fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. **El trabajo del actor sobre sí mismo**: en el proceso creador de la encarnación. Buenos Aires/Argentina: Quertzal, 1997.

_____. **Ética y Disciplina**. Metodo de acciones físicas. México: Gaceta, 1994.

TELLES, Narciso. O ator e o espaço cênico: questões para pensar o teatro de rua brasileiro. In: **Revista do Lume** (UNICAMP), LUME - UNICAMP, v. 01, n.04, p. 37-54, 2002.