

*O PALHAÇO COMO POÉTICA E POTÊNCIA TRANSFORMADORA:
EDUCAÇÃO, EXPERIÊNCIA E DEVIRES CRIATIVOS*



**Everton Ribeiro
(Eevee)**



**EDITORA
INTERATIVA**

Everton Ribeiro

**O PALHAÇO COMO POÉTICA E POTÊNCIA
TRANSFORMADORA: EDUCAÇÃO,
EXPERIÊNCIA E DEVIRES CRIATIVOS**

Editora Interativa

Curitiba

2026

**O palhaço como poética e potência transformadora:
educação, experiência e devires criativos**

1ª Edição: 2026

O conteúdo desta obra, bem como a revisão, é de total responsabilidade de seus autores e autoras e não reflete necessariamente a opinião da editora.



EDITORAS: Ana Maria Soek & Emanuelle Milek

CAPA: Emanuelle Milek

DIAGRAMAÇÃO: Bardo Revisão

EDIÇÃO, REVISÃO E PREPARAÇÃO DE TEXTO: Os autores

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

R484p

Ribeiro, Everton.

O palhaço como poética e potência transformadora: educação, experiência e devires criativos / Everton Ribeiro. - 1. ed. Curitiba, PR : Editora Interativa, 2026.

86 p.

ISBN (Digital) 978-85-93145-44-5

ISBN (Físico) 978-85-93145-46-9

1. Teatro Contemporâneo. 2. Clown 3. Formação Artística.

I. Ribeiro, Everton.

CDD 792.023

Vania Machado Cardoso Schreiber - Bibliotecária - CRB-1687

www.editorainterativa.com.br

CONSELHO EDITORIAL

Ana Maria Soek e Emanuelle Milek

Editoras Responsáveis – Editora Interativa

Ana María Martín Cuadrado

Departamento Didáctica da Universidade de Madrid – Espanha

Andréa Rosana Fetzner

Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro – UNIRIO

Araci Asinelli da Luz

Universidade Federal do Paraná – UFPR

Carlos Roberto Caron

Faculdade Evangélica Mackenzie do Paraná – FEMPAR

Ettiène Guérios

Universidade Federal do Paraná – UFPR

Ivo José Both

Centro Universitário Internacional – UNINTER

Izabel Petraglia

Universidade Metodista de São Paulo – UMESP

Joaquim Luís Medeiros Alcoforado

Universidade de Coimbra – Portugal

José António Marques Moreira

Universidade Aberta do Porto – Portugal

Leandro Palcha

Universidade Federal do Paraná – UFPR

Lourdes Perez Sanchez

Universidade Nacional de EaD: Madrid – Espanha

Maria Hermínia Lage Fernandes Laffin

Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Sonia Maria Chaves Haracemiv

Universidade Federal do Paraná – UFPR

Tania Stoltz

Universidade Federal do Paraná – UFPR

Thalita Folmann da Silva

Pontifícia Universidade Católica do Paraná – PUCPR

O Conselho Editorial da Editora Interativa reúne professores doutores-pesquisadores de diversas universidades, de diversos países. Teve como um dos primeiros conselheiros e incentivador o Prof. Dr. Ubiratan D'Ambrósio da Universidade de Campinas – UNICAMP/São Paulo. A ele (*in memoriam*), pelo grande coração e pelo exemplo de pesquisador ímpar, dedicamos nossos esforços.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos e autor (Lei n. 9.610/98 é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Depósito legal na Biblioteca Nacional conforme Lei n. 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

Impresso no Brasil/Printed in Brazil.

PRODUÇÃO EDITORIAL:



**EDITORA
INTERATIVA**

contato@editorainterativa.com.br

www.editorainterativa.com.br

[@editora_interativa](https://www.instagram.com/editora_interativa)

“Descobrir o cômico é descobrir o tamanho da tragédia de cada um, expondo com graça o que poderia ser sua desgraça.”

Mauro Zanatta

SUMÁRIO



Prefácio	13
<i>Kátia Maria Kasper</i>	
Introdução.....	19
Capítulo 1	
O ridículo.....	29
Capítulo 2	
O <i>clown</i>	43
Capítulo 3	
O <i>clown</i> e a formação	51
Capítulo 4	
Trajetórias e relatos de experiências.....	59
Considerações finais.....	73
Referências	79

PREFÁCIO



Uma alegria prefaciara *O palhaço como poética e potência transformadora: educação, experiência e devires criativos*. O encontro com palhaças e palhaços me abriu mundos que não cessam de proliferar em novos e potentes encontros.

Em aliança com autores e autoras, o livro apresenta alguns elementos teóricos para se pensar a palhaçaria, evidenciando a potência desestabilizadora do riso e do ridículo.

Dentre os processos formativos experimentados pelo autor, destacam-se oficinas ministradas por Ricardo Puccetti, do Lume Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. Expõe, ainda, a criação, em parceria com Herica Veryano, de dois espetáculos de *clown*.

A obra nos convida a pensar a formação de modo processual, sem forma prévia: formação como um devir, para além de itinerários delineados de antemão. Nesse sentido, aposta na relevância de experiências com a arte clownesca – ou palhaçaria – para a formação do ator e da atriz. Experimentar o *clown* pode ser um processo transformador para a/o artista. Ele possibilita, ao mesmo tempo, uma outra percepção de si — um desnudamento — e uma expansão de si, bem como a busca de compreensão e exploração de uma lógica singular, própria de cada um/a.

Para tornar-se palhaça ou palhaço, é preciso aprender a rir de si mesmo. Investigar sua própria vulnerabilidade, explorando a potência da fragilidade. É preciso construir

um corpo disponível, aberto ao outro, capaz de escutar e reagir ao inesperado.

Se a palhaça ou o palhaço atravessam um mergulho íntimo, é na relação com o público que se realizam. Seu jogo só ganha existência plena no encontro, no olhar do outro, na escuta compartilhada. Carregam consigo um convite para nos abirmos à alteridade.

Na relação entre a palhaça, o palhaço e o público — nesse espaço entre, espaço do não saber, da instabilidade, da experiência —, é nesse encontro que eles vivem e acontecem. Ali, aprendem a afetar e a ser afetados, em contato com a alteridade e com o mundo.

Os processos de formação na palhaçaria envolvem a criação de um estado de atenção, escuta e abertura: um corpo à espreita dos encontros e dos acontecimentos. Não se prende a um roteiro, mas interage com o imprevisito, acolhendo-o.

A abertura, aqui, diz respeito a essa disponibilidade para o encontro e à construção de uma lógica própria — um modo singular de sentir, pensar e agir em relação ao que nos cerca: um processo de singularização.

Trata-se da construção de corpos vibráteis, capazes de afetar e de ser afetados, expostos à alteridade. Corpos em devir, abertos a múltiplas formações. Defende-se, assim, uma formação plural, não dogmática: matéria em

movimento, com suas derivas e linhas de fuga (PELBART, 2005, p. 10).

A palhaçaria nos convida a pôr em movimento o que está estanque — em nós e nos modos de pensar a formação e a aprendizagem —, abrindo espaço para a fluidez, para devires criativos e para o acolhimento das incertezas, vulnerabilidades e indeterminações.

Com a palhaçaria, experimenta-se outro modo de aprender: aprender por contágio, afetar e ser afetado. Uma aprendizagem que não é arborescente, nem presa a manuais, mas que se dá no contato com a alteridade (KASPER, 2009).

São muitos os devires agenciados nesta obra, potencializados pela palhaçaria. Ela mobiliza deslocamentos, reflexões e transformações. Ao abrir-se ao jogo e expor, de modo receptivo, suas fragilidades e vulnerabilidades, torna-se um território de passagem onde o acontecimento pode emergir.

A palhaçaria se revela como uma poética, mas também como uma ética e uma política da relação com a alteridade. No encontro com ela, aprendemos por contágio, podendo devir outro na vizinhança de outrem.

Curitiba, abril de 2026

Kátia Maria Kasper

REFERÊNCIAS

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

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

INTRODUÇÃO



“A vida não deixa de ser engraçada quando alguém morre, e também não deixa de ser séria quando alguém ri.”

George Bernard Shaw

O objetivo desta pesquisa é analisar as contribuições do *clown* para o trabalho do artista cênico, com base em minhas vivências, enquanto artista e pesquisador, em oficinas relacionadas à criação clownesca. Entre essas oficinas, posso destacar: “Laboratório de *Clown* e Improvisação Cômica”¹, ministrada por Fernando Perri; “O Palhaço e o Sentido Cômico do Corpo”², ministrada por Ricardo Puccetti; “*Clown*”³, ministrada por Márcio Ballas (o palhaço João Grandão); “O Ator *Performer*”⁴, ministrada por Silvana

1 Esta oficina ocorreu entre os dias 5 e 9 de fevereiro de 2007, com carga horária de 15 horas, na Trip Circo Escola Experimental, em Curitiba, sob mediação de Fernando Perri, o palhaço argentino Coragem. Seus estudos tiveram início em 1996, na Escola de Arte Dramática, em Rosário (Santa Fé, Argentina).

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

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

4 Esta oficina ocorreu entre os dias 9 e 11 de julho de 2009, com carga horária de 9 horas, na Escola do Ator Cômico, em Curitiba, sob mediação de Silvana Abreu. Ela pesquisa Mímica Total e Teatro Físico com Luis Louis, com quem mantém parceria artística desde 2002.

Abreu; o aprofundamento do *workshop* em “O Palhaço e o Sentido Cômico do Corpo”⁵, ministrado novamente por Ricardo Puccetti; e “O Universo do *Clown*”⁶, ministrada por Mauro Zanatta. Será relevante, também, para a compreensão da experiência de tornar-se *clown*, refletir sobre o conceito de ridículo enquanto ritual, pensar o riso como um ato político e o *clown* como interventor do cotidiano, agindo com subversão diante de certas convenções sociais.

A partir da observação dos participantes e da experimentação prática nessas oficinas, foram registradas imagens, informações e metodologias contundentes para problematizar o corpo a partir das técnicas de *clown*. Dessa forma, compreender o foco do trabalho corporal clownesco pode auxiliar na compreensão da importância e da especificidade desse trabalho na formação do ator.

Sendo assim, esta pesquisa justifica-se pela motivação que tenho em aprofundar o conhecimento das técnicas e da diversidade que o *clown* pode oferecer ao subsidiar o trabalho do ator, concebendo-o como uma possível poética do ridículo. Diante da intensidade de informações no

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

6 Esta oficina ocorreu entre os dias 14 e 18 de dezembro de 2009, com carga horária de 16 horas, na Escola do Ator Cômico, em Curitiba, sob mediação de Mauro Zanatta. Ele estudou e ensinou teatro na Europa entre 1987 e 1992. Foi professor da “The Desmond Jones School of Mime and Physical Theatre” e da “The Arts Educational London School”.

mundo globalizado, eis que surge a figura do *clown*, apenas justificando sua existência por meio da vontade incansável de se comunicar. Quando um *clown* entra em cena, qualquer caminhada que faça, qualquer poema que recite ou mesmo uma pausa inexplicável nasce de seu objetivo vital de estabelecer contato. Ele quer trocar, contagiar e ser contagiado.

Mas quem é esse ser? É de outro mundo? É um espírito que chega aos nossos corpos através de uma mediunidade aflorada? Para a maioria dos multiplicadores da arte clownesca – que, no Brasil, ganhou uma dimensão até então inédita na década de 1990 –, o *clown* é simplesmente o nosso “eu”.

Uma vez retiradas as máscaras sociais, restaria nossa essência, e ali estaria o *clown*. Esse tem sido, de forma geral, o discurso dos profissionais que trabalham com a iniciação à arte clownesca: trabalham com essa visão essencialista, segundo a qual o *clown* exporia a essência de cada um. Essa é uma análise possível. Nossa abordagem, no entanto, não segue essa linha de reflexão, pois não pensamos em termos de essência humana.

Focalizamos muito mais nossa atenção na produção desse *clown* por cada um, a partir de um trabalho metódico e extremamente difícil de reinvenção de si, de construção, por meio de uma abertura e de uma presença voltadas,

ao mesmo tempo, para o instante preciso em que se atua e para a alteridade.

O *clown* não se limitaria ao que já existe no ator que o faz, mas estaria oculto. O *clown* possibilita também que esse ator vá para outros lugares, reinvente a si, para além de uma essência predefinida que bastaria desvendar. Essa é, do meu ponto de vista, uma das grandes potencialidades do *clown*. Ele possibilita ir além de uma história pessoal, por exemplo.

O treinamento de preparação corporal, na maioria dos estudos acerca do *clown*, tem como foco de pesquisa e objetivo este desvencilhar-se do que não faz mais parte do “eu” natural, em uma visão essencialista. O fundamental dessa preparação é estabelecer, antes da comunicação exterior, a interior: descobrir “quem eu sou?”. A partir de então, está estabelecida uma das contribuições que o *clown* pode oferecer ao ator, pois, passando por esse processo, o ator se verá livre de excessos – muito comuns antes mesmo de chegar a construir um personagem – e deixará que sua vivência contribua com a *persona*, para que a história desta contribua para uma segunda construção de vivência: a do personagem.

O *clown* não é considerado um personagem, mas a dilatação da ingenuidade e do ridículo de cada um de nós, revelando a comicidade contida em cada indivíduo, sendo ele pessoal e único (Burnier, 2009, p. 209). Dessa forma,

experienciar o *clown* possibilita que os aspirantes a palhaço entrem em contato com aspectos “ridículos e estúpidos” de si mesmos, normalmente não expostos durante a vida cotidiana. É um processo de iniciação que permite uma primeira vivência da utilização cômica do corpo, particular e diferente para cada um; a descoberta do ritmo (tempo) pessoal e um contato inicial com a lógica de cada *clown*, ou seja, sua maneira de ação e reação frente ao mundo que o cerca.

A partir das elucidações desenvolvidas acima, percebe-se que o *clown* é algo acessível a todos, uma extensão de nosso ser, porém, invadir o território do *clown* é tarefa muito delicada. Ao percorrermos o campo de pesquisa que discorre sobre o trabalho de formação do *clown*, nota-se que há algo de doloroso e, ao mesmo tempo, prazeroso. Kátia Maria Kasper⁷, em sua tese de doutorado (que tem como eixo de pesquisa o *clown* e a criação de possibilidades de vida), ao desenvolver uma longa investigação com o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas – LUME Teatro, apresenta alguns elementos da constituição do *clown*. Entre eles, a abertura para a alteridade é indispensável. Construir essa abertura foi o objetivo, por exemplo, do processo de iniciação ao *clown* do LUME, observado por Kátia Maria Kasper

7 Autora de “*Experimentações clownescas: os palhaços e criações de possibilidade de vida*”, Kasper é doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente, leciona no Departamento de Teoria e Prática de Ensino na Universidade Federal do Paraná e é orientadora desta monografia.

em 1995. Essa abertura possibilita a presença cênica, o prazer e a disponibilidade para o jogo. Ainda conforme Kasper, é juntamente com o processo de abertura que se começa a investigar e a construir a lógica singular de cada *clown*. Tal lógica e essa abertura passam pela construção do corpo clownesco.

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

Para chegar a essa abertura, Mauro Zanatta ainda acrescentaria que o indivíduo deve se dispor a fazer escolhas e deixar de lado tudo que não é necessário à vida, tudo o que não é proveniente de seu natural, todos os excessos impostos pela sociedade, deixando o canal livre – canal este pelo qual passarão todos os impulsos, antes adormecidos ou bloqueados, percorrendo o corpo inteiro até vir à tona, para estabelecer um novo jogo, uma nova brincadeira.

Além desse outro tipo de comunicação mais interior, há ainda aquela que o próprio teatro estabelece, entendido como representação propriamente dita, entre as pessoas

que dizem (atores, diretores, dramaturgos, cenógrafos) e aquelas que ouvem (espectadores). A definição de *Teatro Morto*, tão discutida por Peter Brook, é embasada exatamente nessa falta de comunicação persistente nos teatros contemporâneos. A busca incessante por remontar obras antigas de grande sucesso cai nesse tipo de teatro, por se fixar em um ponto que não é o principal no teatro (a montagem glamourosa, original, tradicional), esquecendo um de seus elementos específicos: a conversação. Em suma, o ator está sempre fazendo parte de uma grande conversa, tendo ou não consciência disso, e é preciso que esteja preparado.

A proposta desta pesquisa é, portanto, procurar, nas informações de experimentação prática, bem como nas referências utilizadas, um parâmetro de concretização do que chamamos de arte clownesca, não para tentar estabelecer uma verdade absoluta, mas para uma nova possibilidade de olhar.

A pesquisa utiliza fontes bibliográficas e também a própria experiência do pesquisador como observador e/ou participante das oficinas já mencionadas. A coleta de dados e o registro dos trabalhos basearam-se nos seguintes procedimentos: observação e notas em diário de campo, além de fotografias e/ou filmagens das oficinas. Além disso, recorreu-se a documentários, filmes e vídeos referentes ao tema.

CAPÍTULO 1

0 RIDÍCULO



“O homem é o único animal que ri e é rindo que ele mostra o animal que é.”

Millôr Fernandes

Em uma das oficinas de que participei, intitulada *O ator performer*, ministrada pela atriz Silvana Abreu, foi realizado um exercício que, naquele momento, mostrou-se muito interessante pela atmosfera de liberdade que se instaurou na criação proposta ao grupo. O exercício consistia em realizar uma escrita automática, em um tempo cronometrado de cinco minutos. Ao término da escrita, formávamos pequenos grupos de quatro integrantes para compartilhar os esboços realizados. O meu grupo, em particular, atribuiu ao texto um significado próximo ao de um manifesto. Antes de iniciar a revisão bibliográfica deste capítulo, considero importante (e relevante) para a discussão proposta aqui, transcrever o conteúdo total deste “manifesto automático” redigido por mim naquela ocasião, já que dele denota-se questões sobre “o ridículo” propostas por mim, mesmo que intuitivamente.

“O ridículo” deve ser parte do que ocorre na cena. Não podemos acreditar que o ato de rir é ingênuo. A risada é um ato político, tanto quanto a catarse grega quanto o distanciamento brechtiano. Toda vez que ouço a expressão de alguém falando: “Qual é a graça? Tem algum palhaço aqui?”, fico pensando na forma pejorativa em

que a figura do palhaço é trazida. Ser palhaço não é nada fácil e exerce sua função na vida do ser humano como qualquer outra interferência profissional. O problema do Ocidente é continuar acreditando que nosso corpo é dissociado de nossa mente: e não é. Há pessoas, a maioria eu diria, que só terão seu corpo para si mesmas quando morrerem. Até virarmos defuntos, nossos corpos serão o “enigma” da esfinge, só desvendados pelos doutores da medicina que insistem em dizer que só eles sabem o funcionamento orgânico. “Nem tente decifrar, pois será devorado”. O sentido do nosso corpo está em nós mesmos, assim como o pulso ainda pulsa, nossas emoções também pulsam.

O coração, que tão veementemente a medicina vem afirmar e quebrar com a metáfora maravilhosa do órgão gerador do amor, é uma fábrica, é aquele órgão que emana o sangue que irá conceber todo o funcionamento do corpo. Sendo assim, é óbvio que ele emana também nossas emoções, todas aquelas que guardamos do lado esquerdo do peito e que sabemos que nos atingem sim de alguma forma.

A ciência tenta dar resposta para tudo, mas não consegue entender a importância de um riso. A importância de um ser humano compartilhar com o outro sua própria vida, suas próprias visões, seus próprios medos. Não se pode rir no mundo contemporâneo, mas doe seus órgãos. Muitos perderam a graça de viver porque foram obrigados a já pensarem no seu fim...

Apesar da atribuição política exacerbada ao riso, este manifesto constitui um ponto de partida importante para refletir sobre o conceito de ridículo, uma vez que as manifestações do riso voltadas a questões políticas são inúmeras. É importante deixar claro, desta forma, que esta pesquisa não tem a intenção de tratar o riso sob a perspectiva da risoterapia, cujos atos de rir, nesse contexto, *“são gestos que demonstram e transmitem alegria, contentamento, satisfação; são um modo de nos expressarmos de forma agradável e exprimirmos nosso prazer de viver”* (Lambert, 1999, p. 18), nem se restringe apenas às suas características benéficas, evidenciadas em um riso que *“envolve permissão e compaixão, envolve contato com a parte de você que encontra formas de brincar mesmo com o que é doloroso”* (Funes, 2001, p. 104). Propor, ainda, uma significação ao riso, de modo a *“identificar micro-expressões sutis, que traem os sentimentos reais (...) que a pessoa pretende encobrir através do sorriso”* (Otta, 1994, p. 99), também não vem ao caso, já que, sendo o riso intrinsecamente humano, estabelecer para ele, a meu ver, um significado como ato global de todo ser humano me parece estanque, assim como ocorre quando se atribuem aos gestos significados totalizadores de expressão corporal, como uma espécie de leitura do corpo em um *“pesado trabalho de pesquisa analítica da linguagem do corpo”* (Weil, 1986, p. 20).

Na língua portuguesa, caracterizamos como um dos significados de ridículo aquilo *“que tem por efeito suscitar*

o riso; risível, bufo, cômico” (Houaiss, 2001, p. 2.457). No entanto, essa conceituação aproxima-se bastante daquela proposta por alguns teóricos do pensamento. Para Nicola Abbagnano, por exemplo, o riso está intrinsecamente relacionado ao cômico, sendo este o provocador daquele, “*através da resolução imprevista de uma tensão ou de um conflito*” (Abbagnano, 1998, p. 153-154). Para esse filósofo italiano, fundador do existencialismo positivo, o “errado” como característica do cômico representa um caráter imprevisível – e, por vezes, irracional – que permite a resolução de um conflito, segundo seus referenciais na obra de Aristóteles. Essa possibilidade de compreender o riso relaciona-se à própria maneira de refletir sobre o *clown*, que se baseia em uma lógica contrária à estabelecida socialmente.

Abbagnano ressalta também aquela que, para ele, é uma noção de riso muito precisa para a época: a de Henri Bergson. Talvez Bergson tenha enriquecido as discussões sobre o cômico justamente por determinar os processos de fabricação do risível e por problematizar a intenção da sociedade ao rir. Nesse sentido, Bergson afirma que o riso precisa de eco.

O nosso riso é sempre o riso de um grupo. Ele talvez nos ocorra numa condução ou mesa de bar, ao ouvir pessoas contando casos que devem ser cômicos para elas, pois riem a valer. Teríamos rido também se estivéssemos naquele grupo. Não estando, não temos vontade alguma

de rir. (...) Por outro lado, já não se notou que muitos efeitos cômicos são intraduzíveis de uma língua para outra, relativos, pois aos costumes e idéias de certa sociedade?
(Bergson, 1987, p. 13)

Essa questão sobre uma variação do riso, observada por Bergson, é bastante significativa. Em um artigo intitulado *O riso dos Hotxuás*, Ricardo Puccetti, membro do LUME, expõe suas observações e experiências acerca da figura do *hotxuá*⁸, em uma comunidade indígena dos Kraós, no estado do Tocantins. Puccetti observou que os *hotxuás* interferem no dia a dia da comunidade, sempre buscando provocar o riso por meio de diferentes formas de enxergar a vida, sendo, ao mesmo tempo, tratados com grande respeito e afeto pelos membros da comunidade.

Apesar de algumas semelhanças com o palhaço tal como é conhecido em nossa cultura, o *hotxuá* apresenta particularidades em sua forma de fazer rir, utilizando uma corporeidade ampla, alcançada por meio da imitação de plantas e animais – desde ritmos e qualidades de energia até expressões faciais – experimentadas desde sua iniciação.

Segundo os relatos de Puccetti, a universalidade de certos temas na tradição dos *hotxuás* levou-o a perceber que o riso pode existir independentemente das diferenças

⁸ Trata-se de uma espécie de palhaço presente na cultura dos Kraós, cuja função é levar o riso às pessoas. Não é um personagem, mas uma função social que alguns indivíduos têm o privilégio de exercer.

culturais, mantendo “sua capacidade transformadora de tocar toda e qualquer pessoa”. Essa observação relativiza a afirmação de Bergson sobre a relação entre riso e cultura.

Friedrich Nietzsche, em “*A gaia ciência*”, atribui ao riso uma aliança com a sabedoria, a partir do momento em que cada indivíduo se dispõe a libertar-se. Essa relação torna-se mais clara quando Nietzsche provoca ao afirmar que:

Enquanto se espera, tudo caminha de maneira diferente, a comédia da existência ainda não se tornou “consciente de si mesma”, continuamos ainda na época da tragédia, na época das morais e das religiões. O que significa essa perpétua aparição de fundadores de morais e religiões novas, de instigadores da luta pelas avaliações morais, de professores de remorsos e de guerras de religião? Que significam esses heróis e esse teatro? (Nietzsche, 2006, p. 38)

Essa comédia consciente de si mesma, atribuída por Nietzsche, leva-me a refletir sobre a trajetória do *clown*. A subversão da moral estabelecida na sociedade, desejada por Nietzsche por meio de um riso “sábio”, relaciona-se com a proposta *clown* como ser transformador, mais do que com a comédia em geral. Afirmo isso porque a comédia também parte de uma máxima moralizante, o que não ocorre com o *clown*.

Ainda sobre o riso, Nietzsche vai mais longe ao declarar culpados os professores pela valorização do indivíduo

em detrimento da espécie, considerando isso uma tragédia passageira frente à comédia eterna de existência. “*Não, ele não quer, de maneira nenhuma, que nos ponhamos a rir da existência, nem de nós mesmos – nem dele*”, imputa Nietzsche a esses professores em relação ao objetivo da vida.

Segundo Vladímir Propp, por muito tempo o ridículo foi tratado de forma depreciativa na história do pensamento. Houve teorias que tentaram categorizar a comicidade em classes de ordem superior (“cômico-fino”) e as de ordem inferior (“cômico-grosseiro”). Propp ainda ressalta que a comicidade de natureza mais “grosseira” raramente é definida, sendo apenas exemplificada.

Como o *clown* pertence, segundo essas teorias, à categoria de “cômico-grosseiro”, focalizaremos neste momento essa classificação. Qualquer elemento burlesco – como narizes vermelhos, enchimentos, verborragias, confusões ou vigarices – era englobado na categoria do “cômico-baixo”. Em uma citação de Stephen Leacock⁹, sem referência precisa, em um de seus livros de contos humorísticos, Propp evidencia esses aspectos:

Não se trata de um riso paroxístico provocado pelas caretas de um palhaço salpicado de farinha ou sujo de fuligem que se apresenta no palco de um miserável

⁹ Foi um escritor e economista anglo-canadense, que viveu entre os anos de 1869 e 1944.

teatro de variedades, mas de um humorismo realmente grande, que ilumina e eleva nossa literatura, no melhor dos casos uma vez, ou no máximo duas vezes a cada século. (Propp, 1992, p. 21-22)

Em sua análise sobre a diferenciação da comicidade, Propp percebeu que os elementos da farsa permeavam todos os tipos de comédia, inclusive aqueles enquadrados no “cômico-fino”, o que indica que essa distinção está muito mais relacionada a uma questão social do que propriamente estética. *“O desprezo pelos bufões, pelos atores do teatro de feira, pelos **clowns** e palhaços e, em geral, por qualquer tipo de alegria desenfreada é o desprezo pelas fontes e pelas formas populares de riso”* (Propp, 1992, p. 23). Nesse momento, o autor abandona quaisquer critérios dissociadores da comicidade e propõe compreender o riso a partir de seu valor artístico. Sendo assim, para ele, todo riso originado de uma obra de arte insere-se na categoria estética. Qualquer distinção de caráter extraestético ou inferior passa a ser, portanto, metodologicamente ilegítima. Um fato curioso é o uso da terminologia “ridículo” para designar a comicidade inferior, em detrimento da nomenclatura “cômico”. Trata-se da mesma atribuição, muitas vezes pejorativa, presente no uso coloquial da palavra “ridículo”¹⁰ na língua

¹⁰ Em russo, *smechnoe* é geralmente traduzido como “engraçado”, “ridículo” ou “risível”. Já “cômico” corresponde, em geral, à tradução de *komítkheskoe*.

portuguesa, conforme já exposto anteriormente. Essa visão negativa do ridículo também é ressaltada por Patrice Pavis (1999), ao afirmar que o ridículo provoca um sentimento de superioridade sem chocar. De modo semelhante, para Aristóteles, o risível estava associado ao defeituoso e ao feio. Pavis recorre ainda a um manuscrito de Molière sobre sua própria dramaturgia para melhor conceituar o ridículo:

O ridículo é, portanto, a forma exterior e sensível que a providência da natureza vinculou a tudo o que é insensato, a fim de nos fazer percebê-lo e dele nos obrigar a fugir. Para conhecer este ridículo, é preciso conhecer a razão pela qual ele é defeito, e ver em que ela consiste.
(Pavis, 1999, p. 60)

Para Verena Alberti (2002), o riso constitui um movimento redentor do pensamento, aproximando-se do indizível, daquilo que se faz necessário para que a razão séria se desprenda de suas limitações. Esse desprendimento, atribuído por Alberti, parece condizente com a lógica própria do *clown*, marcada por uma indeterminação que se constrói no instante. Alberti apresenta ainda um artigo de Joachim Ritter, escrito em 1940, chamado “*Sobre o riso*”. Nele, o riso só pode ser definido a partir de sua relação com a comichidade, considerando-se o sentido atribuído por aquele que ri. Isso denota que o riso abrange tudo aquilo que escapa ao normativo, opondo a ordem ao desvio e sugerindo

uma valorização de uma realidade mais ampla do que aquela restringida pela seriedade. Nesse sentido, o riso configura-se como um espaço por meio do qual o infinito se manifesta, ainda que frequentemente ignorado devido ao seu caráter marginal e ao fato de ser associado ao ridículo.

Segundo Alberti, para Ritter,

o riso está diretamente ligado aos caminhos seguidos pelo homem para encontrar e explicar o mundo: ele tem a faculdade de nos fazer reconhecer, ver e aprender a realidade que a razão séria não atinge. (Alberti, 2002, p. 12)

Georges Bataille apresenta reflexões bastante relevantes para esta pesquisa acerca do ridículo. Ao analisar a problemática do riso, o autor o considera em relação a outras experiências do não saber. Compreende o riso como uma experiência – terminologia que considera essencial para caracterizar com precisão o seu efeito.

Bataille afirma: *“não imaginava que rir me dispensasse de pensar, mas que rir me levaria mais longe do que o pensamento”*. Essa supremacia do riso o coloca em um plano avesso às conformações contemporâneas, assim como o *estado de constante movimento* proposto pelo *clown* em suas intervenções.

O estatuto do riso como redentor do pensamento não poderia ser mais evidente. O riso e o cômico são literalmente

indispensáveis para o conhecimento do mundo e para a apreensão da realidade plena. Sua posituação é clara: o nada ao qual o riso nos dá acesso encerra uma verdade infinita e profunda, em oposição ao mundo racional e finito da ordem estabelecida. (Alberti, 2002, p. 12)

Para André Comte-Sponville (2009), a seriedade torna-se condenável quando tomada como um fim em si mesma, uma vez que o humor, enquanto virtude, nos preserva dela, além de nos proporcionar prazer quando entramos em contato com ele. Comte-Sponville (2009, p. 229) afirma que “*é ridículo levar-se a sério*”, pois, para ele, a ausência de humor é, entre tantas outras coisas, sinal de que o indivíduo está “*demasiado enganado acerca de si*”. Esse enganar-se, inadmissível no contexto da criação do *clown* - entendido como um ser verdadeiro, despreendido de artificialidades -, relaciona-se diretamente à concepção do humor como virtude, no âmbito de uma reflexão ética e estética.

Podemos gracejar sobre tudo: sobre o fracasso, sobre a guerra, sobre a morte, sobre o amor, sobre a doença, sobre a tortura. Mas é preciso que esse riso acrescente um pouco de alegria, um pouco de doçura ou de leveza à miséria do mundo, e não mais ódio, sofrimento ou desprezo. Podemos rir de tudo, mas não de qualquer maneira. (Comte-Sponville, 2009, p. 233)

Este riso sem regras estabelecidas, sem formatações, proposto pela virtude do humor de Comte-Sponville, tem consonância direta com a proposta do ridículo clownesco que, da mesma forma, é desapegado das convenções cômicas. Esse riso, proveniente de qualquer coisa, não é um riso qualquer, mas um riso cheio de significado e sensibilidade para o espectador que se permite compor com essa disponibilidade e doçura, próprias do humor de um *clown*.

Laurent Joubert (1579), analisado por Alberti em seu “*Tratado do riso*”, propõe algumas importantes referências no intuito de elaborar uma conceituação do riso voltada à aplicação de *movimento* e *ação*, e não à paixão que o provoca, pois ele (o riso) expressa a alteração de algo indecoroso. Em geral, Joubert elogia o riso ao atribuir o título de “bem-nascidos” àqueles que o experimentam com mais frequência.

Considerando esse elogio, concluo este capítulo na busca de uma significação do riso e do ridículo com uma importante reflexão proposta por Joubert, que permeia toda a discussão aqui apresentada:

Não há nada mais maravilhoso que o riso, o qual Deus deu apenas ao homem, entre todos os animais, por ser o mais admirável. Porque o riso, sendo menos freqüente, pareceria um milagre, quando vemos todo o corpo como-vido tão subitamente, e com tanta impetuosidade, por ouvir ou ver qualquer coisa de nada e absolutamente risível. (Joubert, 1973)

CAPÍTULO 2

0 CLOWN



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

Sue Morrison

Nesta pesquisa, decidi extrapolar a questão das nomenclaturas *clown* e *palhaço* como sendo distintas. Sabe-se que, devido a um momento específico na história do teatro, houve um embate com o intuito de dissociar essas terminologias e seus conceitos, justamente pelo fato de a figura do palhaço adentrar a cena teatral em um momento em que o circo estava bastante desvalorizado.

*Palhaço vem do italiano **paglia** (palha), material usado no revestimento de colchões. Isto porque a primitiva roupa deste cômico era feita do mesmo pano dos colchões: um tecido grosso e listrado e afogada nas partes mais salientes do corpo, fazendo de quem a vestia um verdadeiro “colchão” ambulante, protegendo-o de suas constantes quedas. Assim, o palhaço é hoje um tipo que tenta fazer graça e divertir seu público por meio de suas extravagâncias; ao passo que o clown tenta ser sincero e honesto consigo mesmo. (Burnier, 1994, p. 248)*

Essa distinção, no entanto, não é tão relevante para as discussões que propomos nesta pesquisa. Pelo contrário, tendo em vista os “borrões” nas fronteiras desses conceitos na atualidade, entendemos que essa indistinção se faz,

inclusive, necessária. Apesar de contar com a precursão de Luís Otávio Burnier, que utilizava a palavra *clown* em função de sua ligação com o período em que desenvolveu pesquisa na Europa¹¹, os atores do LUME Teatro¹², atualmente adotam tanto a palavra *clown* quanto *palhaço* para se referirem a esse ser capaz de incluir o público em seu mundo próprio, com suas lógicas não convencionais e sua potência política e transformadora.

O *clown* não é um personagem, não tem forma fixa; transforma-se de maneira ampla e única: faz-se independente de uma caracterização estabelecida. Como o próprio Ricardo Puccetti afirma na condução de suas oficinas, no universo do *clown* não há certo nem errado; estamos sempre em um constante processo de tentativa e erro, em uma multiplicidade de potências¹³.

11 Após concluir seus estudos na Escola de Arte Dramática, em São Paulo, Burnier passou oito anos na Europa e atuou em pesquisas nos seguintes espaços: *École Internationale de Théâtre* (Jacques Lecoq) e *École de Mime Etienne Decroux*, além de ter trabalhado com Ives Lebreton, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Philippe Gaulier, entre outros.

12 Sob a coordenação de Carlos Simioni, o LUME possui um elenco fixo com sete atores. São eles: Ana Cristina Colla, Carlos Simioni, Jesser de Souza, Naomi Silman, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini e Ricardo Puccetti.

13 Um exemplo de autenticidade no fazer *clown* é Leo Bassi. Radicado na Espanha e oriundo de uma família de tradições circenses, Bassi busca subverter a forma de ser palhaço por meio das transformações do mundo contemporâneo, levando o público a uma intensa experiência emocional. Por isso, é considerado uma espécie de “palhaço terrorista”.

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

No entanto, é de suma importância ressaltar que o surgimento do palhaço não se encontra em um único momento específico da história. Alguns estudiosos acreditam que essa figura tenha nascido de forma adjacente à vontade humana de se comunicar.

A autora Alice Viveiros de Castro, em sua obra intitulada “O elogio da bobagem”, imagina que o *clown* possa ter surgido em um tempo longínquo da história, em uma noite qualquer, ao redor de uma fogueira, quando, em uma conversa descontraída, um dos homens revive alguns momentos da grande caçada do dia, imitando, de modo exageradamente cômico, algumas características amedrontadas de um de seus companheiros, provocando, em quem assistia, o prazer de rir da vergonha alheia, “*de rir de si mesmo ao rir dos outros*” (Castro, 2005, p. 12).

Assim, diante do que se tem, de fato, documentado acerca do nascimento do *clown* e diante de nossa imaginação, sabe-se que ele foi se consolidando e sobrevivendo até

os dias atuais, atravessando inúmeras situações históricas. Desde os primórdios da humanidade até sua participação em festividades nos palácios da realeza, o *clown* perpassou o surgimento e até mesmo a decadência do circo, incorporou-se aos personagens de diversas gerações da *commedia dell'arte*, esteve presente em guerras, visitou hospitais e, enfim, rompeu barreiras e resistiu ao tempo para chegar à forma que conhecemos hoje. Atualmente, tornou-se objeto de pesquisa e admiração de milhares de pessoas em todo o mundo.

Percorrendo esta breve contextualização, cabe, então, dizer que, dentre todas as certezas existentes nesse universo clownesco, uma única não poderia ter sido cogitada: ao surgir a arte do *clown*, nenhum bobo – ou qualquer forma mais antiga de palhaço – poderia imaginar o respeito e a abrangência que esse trabalho viria a conquistar na contemporaneidade.

Conta um mito grego que Deméter, deusa da terra fértil, do plantio e da colheita, teve sua filha Perséfone raptada. Diante disso, Deméter deixa o Olimpo e parte em busca da filha. Com o passar do tempo, e após uma longa e incansável procura, seu desespero de mãe cresce a tal ponto que ela deixa de sorrir, e sua infelicidade torna a terra infértil, provocando a escassez de alimentos e o desespero da população. No longo caminho que já percorria, Deméter encontra a serva Jamba que, ao tomar conhecimento

dos acontecimentos, faz um gesto obscuro, provocando, assim, o sorriso da deusa das plantações. A partir desse riso, as plantas voltam a florescer, e o plantio e a colheita retomam seu curso normal.

Constata-se, então, que o riso é uma manifestação intrinsecamente antiga e ritualística¹⁴. Trata-se de um acontecimento que representa a vitória contra o medo; é como o oxigênio, do qual não podemos viver sem. Ao longo dos anos, rimos, abrindo caminhos talvez antes fechados dentro de nós, e o *clown* configura-se como um grande mediador desse fenômeno exclusivamente humano.

Quem sabe esteja no riso a eloquência que surge do nosso encontro, enquanto plateia – metaforicamente falando –, com o plantio e a colheita que o *clown* vem propor. Encontro este que, antes da disseminação alcançada pelo *clown* através dos meios de comunicação, restringia-se a uma pequena parcela da população.

No século XX, observa-se o auge alcançado pelos meios de comunicação de massa, que passaram a propagar todo tipo de informação, desde as mais trágicas até as mais

14 Compreendo ritual como um evento formalizado, estereotipado e suscetível à análise, devido ao seu recorte em relação à sua característica nativa. Segundo a linha antropológica contemporânea, os rituais não se restringem ao domínio político-religioso, mas também se manifestam no cotidiano das pessoas, como, por exemplo, ao acordarmos, cumprimentarmos alguém ou nos encontrarmos em um bar. Apesar de a definição do que seja ritual não ser fixa, algumas características lhes são comuns, como a estrutura definida, a repetitividade e a presença marcante de valores culturais vigentes.

cômicas. Com isso, a figura do *clown* foi, de certa forma, se popularizando, tornando-se cada vez mais conhecida. Portanto, o trabalho do palhaço, que se manifesta de múltiplas maneiras – seja no palco, na televisão, em cursos, cabarés ou nas ruas –, conquistou um espaço colossal, podendo ser reprisado em diferentes épocas. Nomes como Charles Chaplin, Oscarito, Mazzaropi e Grande Otelo foram todos imortalizados pelos meios de comunicação. Assim, o riso, além de antigo e ritualístico, adquiriu, de certa forma, a imortalidade.

CAPÍTULO 3

O CLOWN E A FORMAÇÃO



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

Constantin Stanislavski

O LUME Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP¹⁵ – dedica-se, há 20 anos, ao estudo do ofício do *clown*. Para Ricardo Puccetti, coordenador do trabalho com *clown* do LUME, em relato realizado ao término de seu *workshop* de aprofundamento – instrumento de referência para esta pesquisa –, o *clown* está presente em todos os trabalhos dos atores que integram o grupo.

Para ele, independentemente da pesquisa ou da estética, cada um, em seu trabalho, carrega um elemento decisivo na caracterização do ser *clown*: o olhar¹⁶. É como se, mesmo naqueles trabalhos cujo foco não é a comicidade, o ator revelasse uma teatralidade a partir si próprio, dessa busca incessante pela relação com o público, tornando o espectador não apenas participante da ação, mas essencial a ela, determinado justamente pela experiência¹⁷ de ser *clown*.

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

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

17 Segundo Jorge Larrosa, experiência é aquilo que nos passa. Dessa forma, para o autor, o sujeito da experiência “*seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo,*

O jogo entre o *clown* e o público é o que pressupõe a própria condição do palhaço, cuja ação mobilizada por cada indivíduo da plateia. Sua vivência se estabelece por meio de sua revelação ao público, ao experimentar essa relação não a partir de ações preestabelecidas, mas do impulso decorrente de cada momento. Mesmo quando utiliza todo o seu repertório, o *clown* torna o movimento orgânico, real e presente.

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

Ao compreender o *clown* como uma possível referência de formação, é importante refletir sobre o conceito que atribuímos à própria formação. Ao contrário do que a palavra pode sugerir, formação não significa estar em uma forma, assim como ser palhaço está longe dessa ideia. Tudo o que experienciamos e compomos é transformado por nós. A formação não se configura

produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos” (Larrosa, 2002, p. 24).

como um processo linear, mas como uma busca por identidade que instiga a criatividade em um processo de individuação (Josso, 2004, p. 46). Pensamos, assim, em uma formação sem forma prévia – uma formação como devir criativo.

Conforme Jorge Larrosa, a experiência produz um saber. Entendida por ele como aquilo que nos passa, que nos acontece. Que nos transforma. Como sujeitos da experiência, somos um território de passagem, uma superfície sensível afetada pelo que acontece, marcada pelo que nos acontece, com vestígios e efeitos desses acontecimentos (Larrosa, 2002, p. 24).

Assim, ao defendermos a inserção do *clown* na formação do artista cênico, buscamos ultrapassar a barreira de uma formação pautada apenas em um formato curricular, propondo, por meio do contato com essa linguagem, uma experiência que vá além da mera formalidade. O mais importante é que, ao experimentar o *clown*, todo artista cênico consiga perceber alterações significativas em sua percepção de si mesmo e daquilo que nele existe, mas que frequentemente é condenado, ignorado ou considerado dispensável na preparação do ator: um desvendamento de si mesmo.

O desvendamento ao qual nos referimos é algo que se revela de forma recorrente em todas as oficinas que experienciamos como objeto de estudo desta pesquisa.

Conceitos como público, ponto fixo, energia, olhar, presença, corpo, foco, percepção, tentativa e erro, fracasso, impulso, risco, acreditar, entradas e saídas, triangulação e *gag* repetem-se em todas as nossas experiências. Isso nos leva a refletir que o *clown*, enquanto linguagem cênica, se manifesta por meio de técnicas desenvolvidas por diferentes caminhos, mas mantém uma regularidade de características que o definem.

*Ser um **clown** significa ter vivenciado um processo particular, também difícil e doloroso que imprime-lhe uma identidade e que o faz sentir-se como um membro de uma mesma família. Um **clown**, quando olha nos olhos de outro, encontra algo que também lhe pertence, que os une, que constitui uma cultura comum entre eles e que somente um outro **clown** sabe o que é. Neste sentido, podemos falar de uma família de **clowns**.* (Burnier, 1994, p. 256)

Para atingir um estado de *clown*, o artista cênico deve, primeiramente, ser exposto a um estado extremo de constrangimento, cujo processo inicial ocorre ao exibir o ridículo e a ingenuidade, em um estágio de desnudamento. Podemos perceber ressonâncias entre esse desnudamento e a proposta do trabalho de ator grotowskiano, cujo foco deve se afastar dos truques e das transformações mecânicas do palco ilusionista.

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

Segundo Castro, o circo foi provavelmente o último segmento da arte a se dedicar à educação formal. No século XIX, período da institucionalização da formação do artista, diante de um processo de organização do conhecimento, o circo passou a ser tratado como mero entretenimento. Isso ocorreu pelo fato de não se conseguir extrair do circo uma mensagem moralizante, algo que não atendia às aspirações da elite, ao contrário do teatro, cujos mecanismos, em seu auge no século XVIII, valorizavam a supremacia dos valores morais.

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

É intrigante o quanto esse pensamento, refletido na relação entre teatro e circo, sofreu profundas alterações no século XX: com um estilo de atuação voltado para o circo e o teatro de variedades, a busca por um intérprete flexível tornou-se a máxima desse período. Encenadores como Jacques Coupeau¹⁸, por exemplo, buscavam nesses artistas aquilo que não conseguiam formar em suas escolas. Esses artistas possuíam recursos como “adestramento corporal impiedoso, presteza de inventar na hora e público difícil de satisfazer sem outros recursos”, ou seja, dispunham apenas de si mesmos (Aslan, 2003, p. 134).

18 Teatrólogo francês que inovou ao reduzir o cenário ao essencial para a ação, eliminando tudo que pudesse criar uma barreira entre atores e público.

CAPÍTULO 4

TRAJETÓRIAS E RELATOS DE EXPERIÊNCIAS



“O riso é uma coisa muito poderosa, provoca muitas coisas. Com o riso parece que respiram alguns lugares que estavam duros.”

Ricardo Puccetti

Ao iniciar minhas experiências no território do *clown*, não tinha consciência do envolvimento que práticas dessa amplitude demandavam. Hoje, entendo que isso parece natural devido à inferioridade com que criações relacionadas à dilatação do ridículo são vistas por aqueles que não vivenciam e/ou não percebem o cerne de uma criação verdadeiramente desprendida daquilo que já foi estabelecido outrora.

Como já especifiquei na Introdução desta pesquisa, minhas experiências em *clown* baseiam-se em algumas oficinas e, posteriormente, em espetáculos criados por mim e pela minha parceira de *clown*, Herica Veryano.

Nossa primeira oficina foi com o argentino Fernando Perri, que nos inseriu em um universo até então inexplorado para nós. A oficina inicia-se com a ideia de um laboratório, ou seja, parte da experiência real de cada participante, de suas expectativas e da manipulação de uma energia de superexposição.

Nesse primeiro contato, conversamos sobre o rompimento do *clown* com uma estrutura social, sua subversão da proibição de ser ridículo no cotidiano, sua lógica própria, seu contato com o público e sua percepção, que extravasa

o interior e o exterior, em total conexão com o espaço e com o outro.

Perri atribui nomenclaturas a qualidades inerentes ao *clown*, como *stop*, ponto fixo, *gag* e presença, sempre buscando esse momento de atenção ao espaço e ao espectador. Em algumas anotações diárias que fiz após alguns dos exercícios realizados nesse laboratório, percebo que demonstrava grande timidez nas exposições propostas. No entanto, eu conseguia demonstrar um lado naturalmente divertido, que era sempre ressaltado pelos colegas nas improvisações. Perri sempre me dizia para buscar meu lado inseguro, pois a inteligência pode permitir disfarces, mas o *clown* não é tão inteligente: ele busca seus defeitos, e isso só se descobre diante de um público, não em ensaio. Lembro-me de um exercício de improvisação em idiomas, uma espécie de “blablação”, cujo objetivo era contar a história em uma língua previamente estabelecida – no meu caso, o chinês. Nesse exercício, especificamente, recebi retornos muito positivos a respeito da minha segurança e da minha sinceridade em cena.

Para Perri, o nariz indica para onde o público deve olhar, organizando os pontos fixos da sensibilidade aguçada do *clown*. Para divertir o outro, é preciso, antes, se divertir. Lembro-me, sobretudo, da ênfase que Perri dava ao fato de os sul-americanos terem referências bastante distintas das europeias e, por isso, as características de um *clown*

americano subverterem a rigidez do *clown* branco e do augusto. Estão mais relacionadas ao convencimento das bobagens que se levam à cena. Sejam elas quais forem, há sempre o momento de triangular. Nessa primeira experiência, de modo geral, recorro-me da dificuldade que tinha em aceitar o parceiro e a triangulação, o que ocasionava a anulação de muitas propostas do outro. Mesmo com a cumplicidade do público, é necessário irracionalizar mais o momento de exposição; trata-se quase de rir de si mesmo. Não racionalizar foi, sem dúvida, um dos maiores desafios que enfrentei nessa iniciação ao *clown*: atribuir dificuldade a um tema, não me sentir à vontade em determinado estado e colocar o fazer acima do pensar.

Ao final da oficina, no último dia, tivemos que criar uma cena de *clown* e compartilhá-la com os colegas, de um dia para o outro. Propus-me a abstrair muitas das questões levantadas a meu respeito, como a racionalidade, por exemplo. Eis que surge *Lady Murphy*, meu *clown*, com suas características desastrosas, desiludidas e dúbias, explicitadas nessa cena, permeada pela dublagem da música *Wuthering Heights*, de Kate Bush.

Em “O ator performer”, apesar de não se tratar de uma oficina específica sobre o universo do *clown*, tangencia-se um campo que abrange qualquer linguagem cênica que se proponha à energia verdadeira do ator – algo intrínseco a um *performer*, seja ele um *clown* ou não.

As propostas realizadas por Silvana Abreu estão sempre voltadas para um trabalho efetivo de organização e criação a partir de uma dramaturgia do corpo, algo que, para ela, não pode, de forma alguma, estar dissociado. Minhas anotações sobre a experiência dessa oficina foram mais pontuais, além do manifesto já citado; no entanto, recordo-me de quanto era ressaltado o atrelamento da energia à técnica, em uma linha descendente, e de como eram dispensáveis os meandros dos adereços, em um comprometimento total com cada gesto.

Todavia, considero importante destacar que atribuo meu maior amadurecimento no fazer *clown* às experiências vivenciadas nas oficinas ministradas por Ricardo Puccetti, em duas ocasiões: a primeira, em outubro de 2008, em Campinas/SP; e a segunda, em outubro de 2009, em Curitiba/PR.

Os elementos mais salientados por Puccetti, desde o início do curso, são foco e público, os quais são explorados em diversos exercícios ao longo da oficina – exercícios que, muitas vezes, têm como base a presentificação do corpo, deixando pouco espaço para as ideias e sem medo de errar. Há diversas variantes de exercícios que estimulam a tríade entrada-ação-saída, cuja concretização sempre dependia de alguns verbos frequentemente proferidos pelo Ricardo: “*tem que acontecer*”, “*tem que acreditar*”, “*tem que se*

divertir". Para isso, tudo dependia dos impulsos, da estupidez e do extracotidiano: "um natural teatralizado".

Criamos o hábito, enquanto grupo participante da oficina, de ir ao LUME pela manhã para assistir a alguns vídeos indicados pelo Ricardo, às vezes até com a presença dele, já que a oficina acontecia todas as tardes. Em alguns desses vídeos, Ricardo nos orientava a observar a gradação do riso provocado pelos números de certos *clowns*: por vezes, um riso nervoso; outras, um riso ansioso, característico de cenas clássicas que contribuem significativamente para o tempo e a fisicalidade. "*É importante passar por essa experiência*", dizia Ricardo.

Uma das questões também destacadas pelo Ricardo em diversos momentos, era o uso dos aliados – aquelas pessoas do público que estão contigo e que te ajudam a atingir o foco. Em alguns exercícios desse segmento, eu era orientado a não ficar "no meio do caminho", a exagerar naquilo que não é meu, mas que abre margem para o surgimento de impulsos recorrentes, aqueles picos que não são apartados e que podem auxiliar o público a "estar contigo". Historicamente, o palhaço realizava os *intermezzos* como forma de proporcionar ao público um certo alívio; Ricardo afirma que, se esse alívio não se concretiza, é como se o público permanecesse afogado. Por isso, o *clown* tem mesmo é que "chutar o balde". Um exercício bastante interessante, nesse aspecto, é o chamado "vale tudo", em que três participantes,

distribuídos em raias imaginárias, devem chamar a atenção do público da forma que quiserem, fazendo jus ao nome da proposta – “vale tudo”.

O termômetro que indica se você tem o foco ou não é o público, que diz o nome daquele que mais lhe chama a atenção naquele momento. À medida que o foco vai se perdendo, o participante precisa modificar sua ação para reconquistá-lo, em uma espécie de gangorra que oscila o tempo todo – um jogo constante de triangulação. As recomendações de Ricardo, para mim, nesse jogo, eram tentar deixar o jogo um pouco de lado, buscar me divertir mais, experimentar e transformar as situações.

Outra terminologia muito utilizada em vários dos exercícios experimentados na oficina foi “*reação*”. O jogo da queimada, o “futebol” em nível baixo com as mãos, em que o time perdedor ia para a parede e precisava reagir quando a bola batesse nela; a dança de passar a bola, em que aquele que permanecia com ela ao término da música precisava fazer algo genial – tudo isso sem se preocupar com a bola em si, mas com a diversão, em uma sintonia total, numa experimentação de várias possibilidades.

O *clown* não é uma coisa só. Ele não pode depender apenas do público: ele tem domínio e, ao escolher algo, vai até o fim. Trata-se de realizar – e é a ação que evidencia se é verdadeiro ou não.

Porém, é indubitável: não há certo ou errado, há possibilidades. O fio não pode se romper – ele se estica.

Se você propõe algo, o público quer ver. (...) 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. (...) 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, 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 (...). (Kasper, 2004, p. 334-335)

O depoimento acima, excerto de entrevista de Ricardo Puccetti concedida a Kátia Kasper, em 2002, evidencia claramente o risco constante ao qual o *clown* se expõe ao entrar em cena. Como tudo já foi feito, o novo é aquilo que é novo para si mesmo – sejam as menores coisas, não as ideias, mas o impulso, mesmo que venha do desespero. Mas a coisa só acontece se estiver no corpo, e não na cabeça: tem que fazer. Sejam provocações do público aceitas ou dinâmicas criadas pela qualidade do movimento – exagerado ou não –, as coisas maravilhosas só acontecem “porque você foi lá e fez”, como dizia o Ricardo.

Um exercício específico de *controle e descontrole*, embora também trabalhasse a reação, era a corrida diagonal. Seu objetivo era correr – de olhos fechados – em direção ao canto da parede oposta, confiando que seria segurado pelo Ricardo. Eram momentos de instabilidade: era preciso tornar a corrida crível do início à chegada, aprender a lidar com controle e descontrole e manter o estado.

No penúltimo dia da oficina, experimentamos possibilidades de caracterização e a exploração de ações no espaço, como subir e descer uma escada, fugir em uma espécie de desenho animado ou não fazer nada. No plano do risco, aconteça o que acontecer, se houver conexão com o público, algum retorno existirá. No jogo do baile, em que todos os palhaços, caracterizados, deveriam se relacionar ao longo das danças, sempre surgiam cenas embrionárias, cheias de possibilidades, permitindo que as coisas acontecessem. Uma variante do baile, a dança da cadeira, era um exercício que também propunha o risco divertido: o participante que permanecesse em pé deveria propor um novo Tarzan. Este é sempre um dos exercícios nos quais apresento maior dificuldade, devido à ansiedade que me é característica quando envolve competição. Quando fiquei em pé, lembro-me de ter criado uma espécie de “Tarzana”, cujo boá rosa – adereço integrante do meu figurino – transformou-se em um cipó dando início a uma história sobre a floresta.

Alguns *feedbacks* do Ricardo situaram-se nas seguintes questões: a vaidade do meu *clown* é uma possibilidade de ridículo muito interessante. Por exemplo, quando eu puxava a camiseta apertada para cobrir parte da barriga que ficava de fora – originalmente, meu figurino de *clown* sempre foi um pouco apertado (fui apelidado de Flamboyão) – surgia um momento interessante de aparição do ator, e esses momentos deveriam acontecer mais. Foi comentado também que tenho uma tendência ao dramático, algo que posso explorar, assim como o boá, entendido como um elemento coringa muito interessante, de acordo com o Ricardo.

De todos os exercícios da oficina, o que mais chama a atenção por sua capacidade de reunir risco e diversão simultaneamente é o da *banana* – exercício que guardo, em detalhes, como uma experiência orgânica. A proposta consistia em entrar atrás de um biombo, esconder uma banana em si mesmo e, em seguida, entrar em cena. Como fui um dos últimos a entrar em cena, além de ter poucas possibilidades de experimentar um lugar inusitado para esconder a banana, as bananas que restaram estavam – definitivamente – intragáveis. Amarrei a banana ao boá, que estava no meu pescoço, e entrei em cena.

A entrada já foi interessante, pois todos riram do lugar em que estava “escondida” a banana: até então, tudo bem. Quando fiz que percebi que que a encontrado, ao pegá-la, de tão mole, ela se partiu ao meio, caindo a outra metade

caiu no chão. Comer a banana foi horrível: comecei, tive ânsia e percebi que os impulsos me levavam a fazer algo extraordinário para conquistar o público. Terminei de amassar bem a banana e comecei a jogá-la de uma mão para a outra, como se fosse uma bolinha. Então veio a vontade de levar a ação a um nível mais alto, como quando jogamos uma pipoca para cair na boca. Fiquei muito surpreso quando ela realmente caiu na minha boca: o público foi ao delírio.

Segundo o Ricardo, acontecesse o que acontecesse – a banana caísse na minha testa, no chão ou grudasse no teto –, a reação do público seria a mesma, devido o impulso levado até as últimas consequências, aos bons tempos de pausa e ao *gran finale* proporcionado na cena.

No último dia do encontro, fomos à rua, na Praça do Coco, uma praça popular em Barão Geraldo. O objetivo era apenas perceber as possibilidades que a rua oferece, aquilo que está à disposição: apenas isso.

Como o Ricardo teve sua iniciação no *clown* a partir de suas experiências na rua, ele investe na relação com o prazer daquilo que se faz, na conquista do público. A rua oferece esse público que está ali – um público que pode ser generoso ou pode te derrubar –; por isso, o ritmo deve ser leve, sem querer fazer graça logo de cara. Isso torna a rua um caminho interessante: perceber o que funciona. O orgânico é nítido quando está dentro da sua lógica, mesmo que seja a *gag* mais conhecida do mundo.

Em geral, o que o Ricardo propõe ao grupo – toda a sua condução – baseia-se em uma via positiva: na vontade de enxergar no trabalho de cada um o que é bom. Seu método é de “tentativa e erro”, e alguma “coisinha” sempre pode ser aproveitada. O contexto de sua oficina é balizado pela disponibilidade: todos estão no mesmo barco, e o risco está sempre presente, sem saber exatamente o que vai acontecer.

De minhas experiências clownescas nas oficinas que realizei ao longo de minha trajetória de formação, surgiram impulsos de criar dois espetáculos de *clown*, ambos em parceria com minha companheira de *clown* Herica Veryano (a Palhaça Alinda).

Em nosso repertório, parte do que constituímos juntos no Coletivo Joaquina, estão o espetáculo infantil *Folclowns – uma visita às lendas do Paraná* – e o espetáculo adulto *A.A. Atormentados Anônimos*. Esses espetáculos já foram apresentados em espaços convencionais, alternativos, festivais, escolas e bibliotecas. É a partir de suas apresentações que constituímos nossa formação enquanto artistas do *clown*, como experiência e “aplicação” de muitas das abordagens que vivenciamos ao longo destes poucos anos nas oficinas em que participamos.

Desta forma, espero ter evidenciado que minha formação em *clown* não teve qualquer relação com vivências ocorridas no ambiente acadêmico – motivo, inclusive,

pelo qual escolhi o palhaço e suas tangentes como objeto desta pesquisa. Para refletir sobre a trajetória que venho percorrendo, recorro a uma passagem da obra de Josso, que me parece bastante eficaz na discussão de uma experiência formadora.

A recordação-referência pode ser qualificada de experiência formadora, porque o que foi aprendido (saber-fazer e conhecimentos) serve, daí para a frente (...) como ilustração numa história para descrever uma transformação, um estado de coisas, um complexo afetivo, uma ideia, como também uma situação, um acontecimento, uma atividade ou um encontro. (...) Se a aprendizagem experiencial é um meio poderoso de elaboração e de integração do saber-fazer e dos conhecimentos, o seu domínio pode tornar-se um suporte eficaz de transformações. (Josso, 2004, p. 40-41)

CONSIDERAÇÕES FINAIS



“Confessada ou inconfessadamente, consciente ou inconscientemente, o que o público procura fundamentalmente hoje nos crimes, nas drogas ou na insurreição é o estado poético, uma experiência transcendente da vida.”

Antonin Artaud

Diante das conexões que atravessam esta pesquisa, talvez seja preciso apenas inclinar o olhar, como quem abre uma fresta, oferecendo ao leitor não um método rígido, mas um gesto de condução — uma espécie de sopro inicial. Nos manuscritos de Antonin Artaud, vislumbra-se, ainda que em traços breves, a recusa em separar teatro e vida: ambos pulsam juntos, como matéria indissociável, conforme ecoa em seu Teatro da Crueldade.

Ser *clown* é aceitar o risco do desnudamento. É tomar para si o ridículo — não como queda, mas como revelação —, trazendo à superfície aquilo que, por tanto tempo, foi ocultado. Exige-se, nesse percurso, uma disposição para desfazer amarras, sobretudo aquelas que o Ocidente insistiu em fragmentar. Nos impulsos que emergem, a presença do outro deixa de ser acessória e passa a ser essencial: é no encontro que se constroem corpos vibráteis, vivos, atravessados, capazes de sustentar a delicadeza e a exposição da arte clownesca.

No campo da formação, entretanto, o que frequentemente se observa, sobretudo em ambientes acadêmicos

das artes cênicas, é um certo desvio do olhar — quase uma recusa — diante do que se aproxima do ridículo. Como se essa dimensão fosse menor, menos digna, relegada a um lugar de inferioridade estética. Posturas assim não apenas empobrecem a experiência artística, mas também fragilizam o próprio percurso formativo. Talvez fosse mais fecundo sustentar uma formação plural, aberta, livre de dogmas — onde o riso, o erro e a vulnerabilidade também possam ser reconhecidos como potência.

Retomo aqui uma ideia de Gilles Deleuze, sugerindo a importância de que uma aula permita colocar uma *matéria em movimento*. Ele também afirma a relevância de o aluno não ser forçado a aderir a uma “escola de pensamento”, para que esteja aberto a novos encontros.

Como afirma Pelbart (2005, p. 10): “*uma escola é todo o contrário de um movimento. Uma escola tem chefes, gerentes, administradores, juízes, tribunal, exclusões etc. Um movimento tem derivas, bifurcações, linhas de fuga*”.

Diante de uma síntese desta pesquisa – algo um tanto doloroso, como é a própria vivência do *clown* –, percebemos diversos agravantes no processo de valorização do *clown* na formação do artista cênico, principalmente no que diz respeito ao ambiente acadêmico. Existe um desconhecimento em relação à linguagem do *clown* em grande parte dos cursos acadêmicos de artes cênicas e artes do corpo. A pesquisa nessa área ainda é bastante recente,

havendo certa ignorância em relação às suas técnicas e experiências.

Ao mesmo tempo em que acredito na expansão das pesquisas no âmbito desta linguagem, ressalto a importância de que a arte clownesca seja abordada nos meios acadêmicos – como em quaisquer outros – por um corpo docente habilitado. É fundamental que esse corpo docente seja capacitado para desenvolver pesquisas nas instituições de ensino, buscando aprofundar estudos que valorizem a área e dissolvam superficialidades que, porventura, subvertam o próprio cerne dessa experiência.

Com esta pesquisa, espero ter contribuído para o processo de “quebra de barreiras” necessário para combater o preconceito que sempre rondou os cursos acadêmicos de artes cênicas. Sinto-me instigado a continuar nas pesquisas relevantes ao conhecimento do *clown*, assim como acredito, enquanto artista, na prática de um estado orgânico, de uma lógica própria e de uma relação com aquilo que nos cerca. Como afirma Deleuze, em outro contexto, “*não lhe importa a cultura, muito menos a erudição, mas estar à espreita dos encontros, com uma ideia, com uma obra, com uma cor*” (Pelbart, 2005, p. 10).

É mesmo possível, apenas com sua generosidade de estar exposto ao outro, fazer com que criaturas tão diferentes sejam compreendidas entre si e provoquem o riso? Ao que parece, esse ser, o palhaço, transforma-se essencial

apenas pelo fato de existir, pela sua longa jornada na história da humanidade e pelo seu resgate de capacidades humanas perdidas, ao longo tempo: brincar e se reinventar.

Ser palhaço é um privilégio tão puro quanto a possibilidade de se permitir respeitar a diversidade encontrada no mundo. Ser palhaço e fazer rir é sempre uma reinvenção de si mesmo: é ter a oportunidade de abrir muitos caminhos até então incógnitos.

REFERÊNCIAS



ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 2. ed. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ALBERTI, Verena. **O Riso e o Risível na História do Pensamento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à Comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ASLAN, Odette. **O Ator no Século XX**. Tradução de Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

BERGSON, Henri. **O Riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BROOK, Peter. **O Teatro e Seu Espaço**. Tradução de Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Vozes, 1970.

_____. **A Porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. 4. ed. Tradução de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BURNIER, Luis Otavio. **A Arte de Ator: da técnica a representação**. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2009.

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

COMTE-SPONVILLE, André. **Pequeno Tratado das Grandes Virtudes**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

D' ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. **O Cômico**. Tradução de Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: UFPR, 2007.

FERRACINI, Renato. **A Arte de Não Interpretar Como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas: Unicamp, 2003.

FUNES, Mariana. **O Poder do Riso: um antídoto contra a doença**. São Paulo: Ground, 2001.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ICLE, Gilberto. **O Ator Como Xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

JOUBERT, Laurent. **Traité du ris Suivi d'un Dialogue sur la Cacographie Française**. Genebra: Slaktine Reprints, 1973. [Versão reimpressa de 1579]

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de Vida e Formação**. Tradução de José Claudino e Júlia Ferreira. São Paulo: Cortez, 2004.

KASPER, Kátia Maria. **Experimentações Clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida**. 412 f. Tese

(Doutorado em Educação, Sociedade, Política e Cultura) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

_____. Experimentar, dever, contagiar: o que pode um corpo?. **Pro-Posições** [on-line], v. 20, n. 3, p. 119-213, 2009.

_____. Singularização, formação, ecosofia, biopotência: inventando-se entre o palhaço e o outro. **Educação – Teoria e Prática**, v. 18, n. 31, p. 103-116, 2008.

LAMBERT, Eduardo. **A Terapia do Riso: a cura pela alegria**. São Paulo: Pensamento, 1999.

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

LOPES, Elizabeth Pereira. **A Máscara e a Formação do Ator**. 368 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Arte, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990.

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

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2006.

OTTA, Emma. **O Sorriso e Seus Significados**. Petrópolis: Vozes, 1994.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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

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

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

REÑONES, Albor Vives. **O Riso Doído**: atualizando o mito, o rito e o teatro grego. São Paulo: Ágora, 2002.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. 2. ed. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

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

WEIL, Pierre. **O Corpo Fala**: a linguagem silenciosa da comunicação não-verbal. Petrópolis: Vozes, 1986.



Lady Murphy. A.A. *Atormentados Anônimos*. Curitiba, 2009.

Formato
10 x 15 cm

Tipologia
Baskerville, Anton e Calibri

Papel
Offset 75 g (miolo)
Royal 250 g (capa)