

A COMPOSIÇÃO CLOWNESCA EM GARDI HUTTER

Philippe Goudard (Université Paul Valéry Montpellier, RIRRA21); Renato Ferracini (IA/UNICAMP); Marisa Ribeiro Soares (Pós-graduação Université Paul Valéry Montpellier, RIRRA21/IA – UNICAMP)

Resumo:

Dado o estado do papel do palhaço, um traço em forma de corpo começa a se desenhar como um vetor (Pavis, 1996) para que o espectador possa ali deixar todas as suas leituras. Essa abertura torna possível o desenvolvimento da investigação com relação aos repertórios e as técnicas de representação da figura clownesca criada por Gardi Hutter. Como leitura e recepção de um material cênico, esta análise busca “nunca reduzir uma coisa ao estado de signo abstrato e inflexível” (PAVIS, 1996, p. 20)¹⁶, a considerar toda a materialidade exposta aos olhares dos espectadores sem reduzi-la num “conjunto de peças”¹⁷ de um todo espetacular performático.

Palavras-chave: Palhaço; Vetor; Performance;

Abstract:

The article starts with the state of the clown’s role, as a trait in body shape that begins to emerge as a vector (Pavis, 1996) so that the viewer can then leave all your readings. This openness makes possible the development of a research regarding the repertoires and representation techniques of the clown’s figure created by Gardi Hutter. As a read and receipt of a scenic material, this analysis seeks to “never reduce one thing to state abstract and inflexible sign” (PAVIS, 1996, p. 20), to consider all the materiality exposed to the viewers without reducing it in “set pieces” of a performative spectacular whole.

Keywords: Clown; Vetor; Performer; Palhaço;

16 Tradução nossa para: “jamais réduire une chose à l’état de signe abstrait et figé» (PAVIS, 1996, p. 20).

17 Tradução nossa para: «mise en pièces» (PAVIS, 1996, p. 10).

A prática clownesca de Gardi Hutter

Escolhemos como exemplo o trabalho Gardi Hutter¹⁸, especificamente a construção da palhaça *Jeanne* do espetáculo “*Jeanne D’ArPpo*”. Essa artista seguiu sua formação na Academia de Artes Dramáticas de Zurich (Suíça) e teve a oportunidade de conhecer algumas figuras renomadas como, por exemplo, o palhaço italiano Nani Colombaioni, herdeiro e procedente de uma das mais antigas famílias italianas de tradição na *Commedia dell’arte* e por extensão circense.

Em colaboração com diferentes colegas e por meio de suas criações artísticas, Gardi Hutter foi capaz de projetar suas representações cômicas para o teatro. Essa palhaça atravessa então a cena e encontra situações que colocam em evidência sua presença feminina. Sem pertencer especificamente à uma herança cômica, “nenhuma sombra de um ancestral cômico na sua árvore genealógica” (RACINE, 2010, s/p)¹⁹, Gardi Hutter possui uma liberdade de criação e uma distância em relação a tradição clownesca. É assim que a artista pôde desenvolver seu trabalho artístico através de um olhar mais contemporâneo sobre o universo da palhaça.

Assim, antes de adentrar aos detalhes dos métodos corporais explorados por essa artista, as indicações sobre as qualidades gerais dos seus espetáculos e dos personagens aí presentes serão apresentados. As trajetórias espetaculares são então percorridas por uma ideia principal centrada na arte do encontro e baseada no universo do palhaço e todas as suas possibilidades. Além desses suportes, outras ferramentas e lógicas reforçam as criações desenvolvidas, como: a exploração do caráter universal do palhaço, a utilização do nariz vermelho como a menor máscara do mundo, a abordagem artística interdisciplinar, o aprofundamento das técnicas de expressão corporal e a construção dos jogos, sobretudo clownescos.

Portanto, esses elementos de articulação e de descoberta de uma figura cômica podem participar de um conjunto criativo que permite uma grande liberdade de jogo e um alcance de um prazer comum graças à cumplicidade entre os artistas e os espectadores. Tal convivência é resultado da relação particular estabelecida pelo olhar e pela troca constante entre cena e sala. Esse último elemento poderia ser a chave para abrir diversas portas e realizar a arte do encontro, a tal ponto que o palhaço se tornaria uma figura reconhecida por suas habilidades físicas, seu otimismo e sua simplicidade em relação à vida.

Gardi Hutter apoia-se no jogo da máscara, no qual há um ponto de contato real instalado através da utilização do nariz vermelho, pois o nariz é uma linguagem em si: a máscara despersonaliza seu portador e cria uma ligação de identificação com o público.

18 Gardi Hutter é uma das referências de palhaça na Europa e também no Brasil, onde já apresentou o espetáculo “*Jeanne D’ArPpo*” em diversos festivais internacionais de teatro. “Em 2009 e 2010 realizou no país a turnê do espetáculo ‘O ponto’ nos Espaços Culturais da Caixa de Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo, onde teve uma ótima recepção do público e da imprensa com destaques publicados na Revista Bravo, Correio Brasiliense, Folha de São Paulo, dentre outros.” (HUTTER, 2016, s/p) Recentemente, a artista veio apresentar o espetáculo “A Costureira” em vários teatros brasileiros.

19 Tradução nossa para: “**Pas l’ombre d’un ancêtre comique dans son arbre généalogique**” (RACINE, 2010, s/p).

Esse acessório é então adicionado, um pouco como um valor, para significar, designar, estigmatizar, mascarar, invocar. E trabalhar. Uma massa flexível que pode ser modelada sobre o apêndice verdadeiro e que ilumina pela sua cor geralmente brilhante o rosto do (...) augusto. (PAVIS, 1996, p. 20)²⁰.

Há também a utilização de saberes complementares como o teatro, a *Commedia dell'arte*, o teatro de objeto e a música. Eles enriquecem o processo artístico em questão, evoluindo sua linguagem, seu jogo e seu caráter cômico. Dessa forma, o trabalho de Gardi Hutter propõe criar e desenvolver a figura do *clown* a partir de algumas composições físicas.

Para melhor descrever essa expressividade de maneira empírica, “a pragmática do jogo corporal” (Bernard *apud* PAVIS, 1996, p. 62)²¹ será utilizada como base de desenvolvimento da análise proposta. Essa fonte teórica, apresentada no livro “A análise dos espetáculos”²², oferece cognições em relação às forças de construção de sentido, os **vetores**. Além desse suporte, outros dados sobre essa manifestação clownesca serão explorados, como vídeos, entrevistas e espetáculos. Assim sendo, a linha de descrição a respeito da dimensão e da multiplicidade “do campo de visibilidade corporal” (Bernard *apud* PAVIS, 1996, p. 62)²³ permite traçar as primeiras características da figura clownesca construída por Gardi Hutter.

Em primeiro lugar, há um corpo por trás desse personagem e, no estatuto de *performer*²⁴, a artista possui uma grande agilidade explorando suas habilidades físicas para mudar de postura e estruturar as relações de comunicação com o público dentro de uma situação cômica. Esse aspecto é ainda consolidado pelo emprego do “*Grommelot*”, já que essa técnica se focaliza na ausência de um texto falado.

Grommelots é um termo de origem francesa, inventado por atores da *Commedia dell'arte*, e a própria palavra é desprovida de significado. Refere-se ao *ga zouillis* que consegue dar sentido à um discurso, articulado sem ritmo ou razão, mas capaz de transmitir através de gestos, ritmos e barulhos particulares, todo um discurso. (TOURNIER, 2003, p. 242).²⁵

20 Tradução nossa para: “Cet accessoire est donc ajouté, un peu comme une valeur, pour signifier, emblématiser, stigmatiser, masquer, évoquer. Et travailler. Une pâte souple que l'on modèle sur l'appendice véritable et qui illumine par sa couleur généralement flamboyante le visage de (...) l'auguste” (PAVIS, 1996, p. 20).

21 Tradução nossa para: “la pragmatique du jeu corporel” (Bernard *apud* PAVIS, 1996, p. 62).

22 Tradução nossa para: “l'Analyse des spectacles” (Bernard *apud* PAVIS, 1996, p. 62).

23 Tradução nossa para: “du champ de la visibilité corporelle” (Bernard *apud* PAVIS, 1996, p. 62).

24 O termo *performer* foi utilizado, pois considera-se que o palhaço vai um pouco além do personagem teatral e dos códigos semióticos nele contido. “Termo inglês usado às vezes para marcar a diferença em relação à palavra ator, considerada muito limitada ao intérprete do teatro falado. O *performer*, ao contrário, é também cantor, bailarino, mímico, em suma, tudo o que o artista [] é capaz de realizar (to perform) num palco de espetáculo” (PAVIS, 1947, p. 284).

25 Tradução nossa para: “Grommelots est un terme d'origine française, inventé par des joueurs de Commedia dell'arte, et le mot lui-même est exempt de signification. Il se rapporte à un *ga zouillis* qui parvient à donner le sens à un discours, articulé sans rime ou raison, mais capable de transmettre à l'aide de gestes, de rythmes et des bruits particuliers, un discours entier” (TOURNIER, 2003, p. 242).

A escolha de ir além do significado das palavras construindo um jogo antes da fala, intensifica a expressão corporal, pois toda a manifestação do palhaço reside nessa matéria e o corpo trona-se “um corpo à escrever” seu texto em cena. Assim, esse dispositivo evolui como suporte para compor a figura clownesca, como uma folha branca, pronta para receber desenhos, escritas ou rabiscos.

Em sua composição, Gardi Hutter serve-se de uma peruca loira descabelada, um nariz vermelho, um falso ventre para parecer mais robusta, um vestido marrom, uma calça bege e botas marrom.

Fig. 1: Imagem do espetáculo “Jeanne D’ArPpo” – Fotografia de Adriano Heitmann (HUTTER, 2010, s/p).

Segundo a artista, essa forma redonda do nariz e do personagem provoca uma simpatia e nessas condições acumula várias percepções, pois a máscara não se reduz somente ao nariz, mas ultrapassa esse limite e engloba um conjunto na construção de significações. Há, então, um tipo de metamorfose que permite a identificação e o reconhecimento dessa figura. Apesar da mesma figura atravessar diferentes espetáculos, essa palhaça pode viver várias histórias em papéis diferentes incentivando uma mudança de comportamento.

Entretanto, essa pequena máscara carrega tanto sentido quanto influência no trabalho da *performer*, já que através do nariz ela pode indicar, mostrar, desenvolver uma linguagem própria de tipo cômica mudando de posição e de postura no espaço a partir desse ponto de referência: “é um signo, o nariz vermelho” (HUTTER, 2011, s/p)²⁶.

É por isso que esse dispositivo, tal como uma bússola, pode definir e mesmo guiar as linhas de direção no espaço cênico. De maneira que a máscara indica, focaliza e fortifica os deslocamentos, as situações e os objetos. Tal elemento pode ser observado, revelando uma identidade, sob o “nível pré-expressivo” (BARBA E SAVARESE, 2008, p. 198)²⁷, pois esse material teatral demanda a produção de uma linguagem e de uma lógica específicas. Ademais, esse objeto torna possível a criação de uma expressão particular com a ajuda de técnicas do jogo de máscaras e do corpo, colocando em evidência a presença da *performer* e de suas ações.

Por exemplo, durante o espetáculo “*Jeanne D’ArPpo*”, Gardi Hutter se refere freqüentemente ao público se posicionando em sua frente. Essa orientação deriva do suporte exigido pela máscara, assim o nariz favoriza a conexão entre os elementos cênicos e a partir desse ponto vermelho no rosto, uma relação entre a história e os espectadores pode ser construída.

Além dessa disposição espacial, “a máscara deforma favoravelmente a fisionomia humana, desenha uma caricatura e renova totalmente a face [...] ela não é mais, atualmente, limitada à uma única face” (PAVIS, 2002, p. 198)²⁸. De modo que uma configuração geral contendo a totalidade da figura estruturada emerge. Como uma associação de todas as

26 Tradução nossa para: “c’est un signe, le nez rouge” (HUTTER, 2011, s/p). Entrevista fornecida por Gardi Hutter e realizada pela estudante Marisa Ribeiro Soares, em 4 de dezembro de 2011, antes do espetáculo “A Costureira”, no Teatro Vidy-Lausanne, Suíça.

27 Tradução nossa para: “niveau pré-expressif”. (BARBA E SAVARESE, 2008, p. 198).

28 Tradução nossa para: “le masque déforme volontiers la physionomie humaine, dessine une caricature et refond totalement le visage. [...] Il n’est plus, aujourd’hui, limité au seul visage” (PAVIS, 2002, p. 198).

ferramentas e acessórios, o clown *Jeanne* se apresenta com uma postura influenciada tanto pelo figurino, pelas próteses e pelos objetos quanto por uma construção “**extra cotidiana**” levando a expressividade além dos limites do comportamento cotidiano e convencional.

A este respeito, a *performer* escolhe algumas maneiras particulares do corpo que privilegiam a provocação do riso. Por exemplo, a palhaça Jeanne se posiciona ao lado de uma montanha de roupas tentando imitá-la:

Fig. 2: Imagem do espetáculo “Jeanne D’ArPpo” – Fotografia de Adriano Heitmann (HUTTER, 2010, s/p).

Em geral, o modo de inserção no solo se faz na vertical, por vezes no alto e por vezes em baixo. Dessa forma, quando a artista quebra essa verticalidade, a situação cômica surge e provoca ações inesperadas. Em relação às posturas, Gardi Hutter utiliza uma linha de trabalho na composição de sua figura clownesca e de seus espetáculos: as profissões. Então, a lavadeira, a costureira, a secretária, todos esses ofícios envolvem a criação de um universo repleto de metáforas e de atitudes bem precisas, como costurar, cortar, lavar, fiar, etc.

Em consequência, esses atos inspiram e conduzem, de certa forma, a trama dos espetáculos obtendo ainda a identificação do público, pois “as pessoas os conhecem, em torno de cada profissão existem muitas histórias” (HUTTER, 2011, s/p)²⁹. Por um lado, essa configuração ajuda a estabelecer uma base teatral que permite que uma situação simples se multiplique construindo várias possibilidades de jogo. Por outro lado, o rosto e o corpo do clown destacam-se de maneira visual, já que o nariz do palhaço, no lugar de esconder, mostra os movimentos faciais e anuncia uma forma, uma anatomia clownesca. Nessa lógica, a face e o corpo transcendem o quadro habitual e arquitetam uma nova faceta de uma máscara viva.

Toda essa composição adapta-se e submete-se à trama, à dramaturgia e à história contada. Por isso, se a ação cênica requisita palavras, um gesto preciso, uma dança ou uma música, a *performer* busca realizá-los. Isso de tal maneira que, em determinados momentos, a linha predominante da criação artística é alterada para favorecer a comicidade e o jogo, seja pela utilização de falas ou frases, seja por uma atitude diferente: um exemplo disso pode ser visto no espetáculo “O ponto”³⁰, onde a *performer* retira seu falso ventre para favorecer a construção de sentido, pois essa decisão significa uma possibilidade de jogo que se desenvolve no desenlace de uma intriga:

Fig. 3: Imagem do espetáculo “La souffleuse” – Fotografia de Adriano Heitmann (HUTTER, 2010, s/p).

Uma vez que a escolha de privilegiar a trama e suas direções foi apresentada, a maior parte dos barulhos e efeitos sonoros seguem a mesma linha, criando assim uma atmosfera própria e pertinente ao universo proposto: em “*Jeanne D’ArPpo*”, *Jeanne* acentua

29 Tradução nossa para: “les gens les connaissent, autour de chaque métier il y a plein d’histoires” HUTTER, 2011, s/p).

30 Tradução nossa para o nome do espetáculo “La souffleuse” (BICHSEL E BISENZ, 2003, s/p).

a ação de combate e de manipulação de uma espada imaginários através de um tipo de assobio, produzido por sua boca, que tenta imitar o barulho desses movimentos. O espectador é convidado a entrar e a descobrir esse mundo completamente novo e repleto de possibilidades, de alegorias e metamorfoses. Trata-se de um acordo entre aqueles que assistem e recebem e aquele que oferece suas proposições e expressões ao tentar contar tudo o que se passa em cena. Nesse diálogo, os efeitos do corpo, as percepções gerais, bem como as respostas e as interrogações representam um papel fundamental na situação comunicativa teatral.

O aprofundamento desses aspectos, no sentido empírico, pode ser encontrado na representação de “*Jeanne D’ArPpo*”. Esse espetáculo conta as aventuras de uma lavadeira que se perde entre roupas sujas, um sabão e seu tanque de lavar. Tudo, por causa de um livro sobre os feitos heróicos que estimulam *Jeanne* a transformar “sua lavanderia em um campo de batalha” (HUTTER, 2010, s/p)³¹ e a partir desse conflito, gerar uma sucessão de eventos fictícios.

A performance desenvolve-se e torna possíveis várias combinações de signos e de **vectores** percebidos pelos participantes do fenômeno teatral. Uma dessas associações pode ser distinguida na evolução da seguinte ação: *Jeanne*, inspirada pelo seu livro “*Jeanne D’Arc*”, se mostra ansiosa para interpretar a protagonista da história. Ao tentar imitar suas posturas, seu rosto e seu comportamento, a *performer* desenvolve suas atitudes através da troca de roupas e de fantasias. No livro, *Jeanne D’arc* disfarça-se de cavaleiro para alcançar seu objetivo, mas a *Jeanne* do espetáculo em questão somente consegue vestir uma calça xadrez e um casaco, conjunto digno de um palhaço.

Fig. 4: Imagem do espetáculo “*Jeanne D’ArPpo*” – Fotografia de Adriano Heitmann (HUTTER, 2010, s/p).

Com essa imagem, o espectador pode acompanhar a performance e graças ao seu conhecimento histórico, pois ele pode reconhecer a fonte de inspiração e aderir a interpretação da figura escolhida pela *performer* para comunicar e transferir esse significado. Portanto, existem duas trajetórias, dois caminhos em direção ao público: o da referência à heroína clássica e outro de uma leitura da construção de um sujeito enunciador (Charaudeau, 2008), no nível ficcional, que representa a projeção de diversos papéis imaginados pela *performer* no espaço teatral.

Essa regra de comunicação mantém a coerência, pois o personagem e os espectadores penetram no enunciado e elaboram um ambiente particular e uma maneira de pensar adequada a esse universo. A partir dessa conexão entre proposição e impressões, outras combinações de sentido aparecem, por exemplo, na cena onde *Jeanne*, no lugar de combater um cavaleiro, ataca a montanha de roupas sujas. Nesse caso, a referência se faz dentro contexto e do universo da lavadeira devido à enorme quantidade de trabalho transformar-se no seu adversário. Por outro lado, o jogo clownesco apresenta uma grande liberdade de criação de um mundo imaginário, já que nessa esfera fantástica e lúdica os objetos e as ações se distanciam de sua qualidade cotidiana e comum para permitir a extrapolação.

31 Tradução nossa para: “Sa buanderie en un champ de bataille” (HUTTER, 2010, s/p).

Com relação à cenografia, o espaço teatral criado contribui com o texto espetacular porque todos os equipamentos incorporados configuram um conjunto que propicia tanto um desenvolvimento narrativo das ações, quanto um prolongamento do corpo do *performer* através de seu personagem. Na representação “*Jeanne D’ArPpo*”, por exemplo, há uma multiplicidade de objetos, acessórios e cenografias cuja combinação dá origem a um universo simbólico colocando a trama, o tema, as atitudes do clown, suas reações e emoções em evidência.

O material cenográfico, na representação, como já foi dito anteriormente, é composto por elementos próprios ao universo de uma lavadeira: o sabão, o tanque de lavar, uma montanha de roupas sujas, tábuas, esfregões, bacias de metal e tudo que pode ser ligado à essa função. Dessa forma, cada instrumento torna-se um aliado na grande batalha contra os inimigos imaginários: a bacia se transforma numa balsa improvisada, uma panela é utilizada como elmo e os utensílios viram armas de guerra.

A partir dessa estrutura teatral, cada objeto e cada elemento cenográfico ganha vida, transcendendo sua natureza usual e corriqueira. A tal ponto que a estética do espaço de jogo oferece um apoio à *performer* para que ela possa saltar, como num trampolim que a projetaria para o alto. Essa comunicação possibilita a transformação da qualidade espacial: do real para o imaginário.

Essas direções de sentido formam a arquitetura de um jogo cômico colocado em cena através da *performer*. Essa estrutura propicia uma “legibilidade” ao espectador e facilita a coerência da trama. Como recepção, a obra teatral em análise torna possível uma identificação das percepções de mundo e dos projetos artísticos. Além disso, o reconhecimento das influências na construção de uma linguagem é concebível graças à utilização de um vocabulário já existente e à referência aos repertórios próprios do jogo clownesco. Assim sendo, o público se encontra diante de uma variação, uma gama de novas significações resultantes de várias operações, que oferecem um lado inexplorado e inusitado colocando à sua disposição situações cômicas que tocam o universo feminino.

Do ponto de vista técnico, alguns pontos de referência e modos de expressão burlesca constituem a base de trabalho gestual de Gardi Hutter, uma vez que há relação com as “*gags*”, “*pantomimas*” e repertórios. Primeiramente, a paródia dos ofícios interpretada nos circos pode ser reconhecida. Essa tradição busca mostrar múltiplas caricaturas criando, nesse sentido, uma cena cômica. O que leva a pensar que tudo evoca a aparição dos palhaços entre os números do espetáculo circense. Trata-se de uma “*entrada*” (Remy, 1982) na qual o objetivo está concentrado no fazer rir e as características de um sujeito atrapalhado e sorrateiro preenchem essa figura de humor e graça.

A respeito das outras maneiras de alcançar esses aspectos burlescos, a sátira aparece como elemento fundamental para construir cenas e figuras. Assim, explorar as falhas humanas para rir de si mesmo e mostrar suas fragilidades de uma maneira exagerada, constitui um suporte técnico dessa arte. A utilização cômica dos acessórios reforça ainda a arte da palhaçaria, pois os objetos não respondem mais às suas funções originais, se personificam e agem como atores do jogo cênico.

Essas práticas são transmitidas de geração em geração. Gardi Hutter se apropria

e desenvolve essa tradição nas diversas expressões: como a paródia das profissões e a transformação dos objetos em personagens. Além disso, sua maneira característica de explorar o corpo em cena revela o uso de efeitos burlescos e de pantomimas próprias da tradição circense e da *commedia dell'arte*. Alguns exemplos podem ser observados: *Jeanne*, a lavadeira, face às dificuldades provocadas pelas situações inusitadas, utiliza quedas que provocam o fracasso das ações para resolvê-las.

Então, o *canevas* é enriquecido por atitudes que complicam a vida da figura clownesca. Como no caso onde *Jeanne* fica com o pé preso em uma pequena panela:

Fig. 5: Imagem do espetáculo “Jeanne D’ArPpo” – Fotografia de Adriano Heitmann (HUTTER, 2010, s/p).

Assim, na tentativa de se soltar ela cai em uma bacia:

Fig. 6: Imagem do espetáculo “Jeanne D’ArPpo” – Fotografia de Adriano Heitmann (HUTTER, 2010, s/p).

Fig. 7: Imagem do espetáculo “Jeanne D’ArPpo” – Fotografia de Adriano Heitmann (HUTTER, 2010, s/p).

Outra cena desse tipo é no momento em que *Jeanne* tenta encontrar o sabão no fundo de seu tanque, mas ela acaba caindo dentro dele.

Fig. 8: Imagem do espetáculo “Jeanne D’ArPpo” – Fotografia de Adriano Heitmann (HUTTER, 2010, s/p).

Fig. 9: Imagem do espetáculo “Jeanne D’ArPpo” – Fotografia de Adriano Heitmann (HUTTER, 2010, s/p).

Por isso, Gardi Hutter tornou possível a associação de performances consagradas e reconhecidas com um estilo que revela novos sentidos ligados ao gênero e à esfera feminina. Além disso, a arquitetura clownesca organizada por Gardi Hutter proporciona a oportunidade de tocar o indivíduo através do riso e seu potencial de transformação. Assim, Gardi realiza uma arte rica de possibilidades e um espetáculo que abre as portas para um mundo fantástico convidando o público à embarcar numa viagem, para depois retornar à vida cotidiana com um olhar renovado e transformado.

Referências

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **L'énergie qui danse**. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale. Paris: Editions l'Entretemps, 2008.

BICHSEL, U.; BISENZ, F. (Audiovisual) **La Soufleuse**. DVD do espetáculo interpretado e escrito por Gardi Hutter, diretores: Ueli Bichsel et Fritzi Bisenz, 2003. (Mimeo).

CHARAUDEAU, P. **Linguagem e discurso**: modos de organização. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **Fundamentos e dimensões da análise do discurso**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

Diário do Pará. Você. **Site do journal Diário do Pará**. Disponível em: <http://diariodopara.diarioonline.com.br/N-35146-NO+CENTUR++A+ARTE+DO+RISO+QUE+ULTRAPASSA+FRONTEIRAS.html>, Acesso em: 3 mai. de 2011.

HUTTER, Gardi. **Site oficial**. Disponível em: <http://www.gardihutter.com/> Acesso em: 4 dez. de 2010.

_____. **Entrevista com Gardi Hutter**: realizada por Marisa Ribeiro Soares – 4 de dezembro de 2011, antes do espetáculo “La Couturière”, no Teatro Vidy-Lausanne, na Suíça. Arquivo pessoal: 2011.

JACOB, Pascal. **Le Cirque**. Du théâtre équestre aux arts de la piste. Paris: Larousse, 2002.

JACOB, Pascal; DE LAGE, Christophe Raynaud. **Les Clowns**. Paris: Magellan & Cie, 2011.

LEVY, Pierre Robert. **Les clowns et la tradition clownesque**. Sorvilier: Editions de la Gardine, 1991.

PAVIS, Patrice. **L'Analyse des spectacles**. Paris: Éditions Nathan Université, 1996.

_____. **Dictionnaire du théâtre**. Paris: A. Colin, 2002.

RACINE, Ariane. **Rencontre avec Gardi Hutter, Clownesse**. Disponível em: <http://arianeracine.ch/2011/08/16/gardi-hutter/> Acesso em: 15 dez de 2010.

RÉMY, Tristan. **Les Clowns**. Préface de Bernard de Fallois, Paris: Bernard Grasset, 1945 pour le texte, 2002 pour la préface.

_____. **Entrées Clownesques**. Paris: L'Arche, 1982.

TOURNIER, Christophe. **Manuel d'improvisation théâtrale**. Saint Martin-Bellevue: Éditions de l'eau vive, 2003.

MARISA RIBEIRO SOARES

Palhaça, atriz e professora. Doutoranda no segundo ano na Université Paul-Valéry

Montpellier em cotutela com a Unicamp em artes cênicas. Concluiu o mestrado na Université Paris 8 e Université Libre de Bruxelles em artes cênicas com a bolsa de estudos europeia Erasmus Mundus/2010-2012. Graduação em Letras Formação Complementar em Artes Cênicas / 2008, pela UFMG. Além de formação técnica em atriz pela Fundação Clóvis Salgado/ Palácio das Artes, 2004 e participação no Oficina do Galpão 2005.

Formação permanente em clown pelo Centre National des Arts du Cirque (CNAC) em Châlons en Champagne /França. Realizou um estágio na Academie Fratellini/ França. Participação no curso internacional de Commedia dell'arte com Carlo Boso pela Académie Internationale des Arts du Spectacle (AIDAS) em Versailles/ França.