

SER CLOWN COM PUCCETTI E CASACA:

A EMERGÊNCIA DE SI

Miriam Sousa e Freitas, Universidade Nova de Lisboa e UFBA¹

RESUMO

A prática pedagógica na arte do clown tem sido aplicada ao redor do mundo e tem crescido imensamente nos últimos anos. Ensinar a ser palhaço/palhaça é um processo que direciona o aprendiz para uma autodescoberta de si. Decidi colocar duas práticas pedagógicas em diálogo no terreno do clown: Ricardo Puccetti do LUME Teatro e André Casaca do Teatro C'art, ambos artistas e mestres na arte clownesca. A busca pelo estado de clown e a descoberta dessa criatura do corpo cômico serão pensadas a partir de práticas realizadas em Portugal e Itália, respectivamente, Puccetti e Casaca. Ao investigar o estado do corpo cômico com os dois artistas percorre-se o caminho do corpo relacional e o campo das afecções: os vetores da receptividade. A comicidade sustenta-se fortemente na atmosfera da emergência e da vulnerabilidade ao convocar o corpo-criança a um engajamento do aqui e agora. O lugar do mestre também será um espaço de engajamento. Casaca e Puccetti ao atravessarem as experiências do corpo do aprendiz – convocando o terreno da emergência e vulnerabilidade – mergulham em estado de cumplicidade.

PALAVRAS-CHAVE

Afetos, Emergência, Clown, Público, Picadeiro

ABSTRACT

The pedagogical practice in clown art has been applied worldwide with an increased growth in recent years. Teaching how to be a clown is a process that leads the learner towards self-discovery. In the clown field, I decided to put two pedagogical practices in dialogue: Ricardo Puccetti from the LUME Teatro and André Casaca from the Teatro C'art, both artists and masters of clown art. The search for the clown state and the discovery of the creature of the comic body are based on practices carried out in Portugal and Italy, respectively, Puccetti and Casaca. By investigating the state of the

¹ Doutoranda em Ciências da Comunicação, com a especialidade Artes, doutoramento em regime de cotutela com a Universidade NOVA de Lisboa e a Universidade Federal da Bahia. Atriz-performer, produtora, cofundadora do L.A.P – Laboratório de Artes Performativas.

comic body with these artists, the path of the relational body and the field of affections are traversed: the vectors of receptivity. The comic is strongly supported in the atmosphere of emergence and vulnerability and by calling the child-body of the performer to engage in the here and now. The teacher's place is also a space of engagement. Casaca and Puccetti, when traversing the experiences of the apprentice's body – summoning the grounds of emergence and vulnerability – delve into a state of artistic ally.

KEY WORDS

Affections, Emergency, Clown, Audience, Circus arena

Um pesquisa em campo

Para dar conta de uma investigação pela prática, enquanto princípio metodológico, traço as próximas linhas para situar parte da minha pesquisa de doutoramento, que está a ser realizada em regime de cotutela com as universidades: Universidade NOVA de Lisboa e a Universidade Federal da Bahia, intitulada “Abrir o Corpo para o Processo Criativo – Práticas Incorporadas”. Parto da minha própria pessoa para vivenciar iniciações e experimentações clownescas e, por isso, o meu discurso em primeira pessoa, como investigadora participante no meu terreno de análise. Percorro um recorte das metodologias de André Casaca e Ricardo Puccetti a partir da experiência pessoal.

O doutoramento em questão pretende tratar do processo criativo na cena clownesca, uma atuação que não acontece independente da presença do público. O *clown* põe em jogo uma relação assumida entre o atuator e o espectador, neste caso, quem olha também tem responsabilidade pelo que vê. Puccetti ao tratar disso em sua dissertação de mestrado, reforça: “o contato com a plateia abre uma nova etapa de aprendizagem, na qual o público passa a ser o mestre e o parâmetro que vai nortear o crescimento do palhaço” (PUC CETTI, 2017, p. 19). Com o avanço das Ciências Cognitivas, todo o pensamento sobre atuação precisa ser rearticulado. A presença do público interfere. O olhar do observador modifica o observado. Entra aqui toda questão de copresença ou cocriação. Vale ressaltar que durante os processos de retiro e imersão no corpo do *clown*, o nosso público é constituído dos demais participantes do grupo, trabalha-se sempre individualmente ou em duplas, todo o restante assume o papel de espectador.

Elegi colocar em foco o recorte da triangulação² onde, no terreno da arte do *clown*, a dimensão relacional é condição *sine qua non*. O objetivo deste recorte é mesmo de restringir o campo de visão, ao fazer um zoom facilito destacar os elementos técnicos e tácitos da técnica. Por isso o interesse pelo espaço] entre [o palco e a plateia, onde há uma interferência relacional do público no estado de *clown* e vice-versa. Neste sentido, mesmo havendo uma via de mão dupla, só abordarei o que é produzido no corpo do *clown*.

Segundo Burnier, nenhuma iniciação ao *clown* é garantia de trazer pra fora essa figura. Isso tem inúmeras variantes e em especial o quanto estamos abertos a sair da concha das couraças e nos expormos. Trata-se de um processo árduo, contínuo, de desformar o estereótipo para formar uma criatura que está sempre em devir, que vive os problemas intensamente. Todos nós sabemos o quanto fugimos dos problemas, buscamos uma solução rapidamente para voltarmos a zona de conforto. Porém, os trabalhos voltados a construção do *clown* exigem uma permanência nesse terreno caótico das problemáticas mundanas. Eu me sinto invertida com o mundo em muitos casos, pelos humores que me habitam, pelo olhar desconfiado onde há certezas, pela piada que insiste em aparecer na cruel dor da vida. Entretanto, eu confesso ainda não reconhecer 100% na minha pele a figura cômica, pressinto que não emergiu em toda sua potencialidade, mas caminha tateando planícies e montanhas. Ao nos lançarmos desprotegidos e expostos no picadeiro algo acontece. Sempre acontece. Não se pode apressar o tempo. E isso faz parte do movimento de encontrar o estado de *clown*. Esse estado é fugidio, entretanto, é uma ilusão pensar que há um fim do processo, que encontrar a criatura do *clown* é o fim, e, portanto, um território de chegada.

Tenho feito a mim própria uma pergunta: qual é a textura do *clown*? A resposta parece estar na vulnerabilidade que o habita, na humanidade que se presentifica, numa fragilidade honesta constituinte da singularidade de cada um de nós. Melhor responder com a descrição de alguns exercícios que perseguem o habitat do aprendiz na arte do *clown*. A prática fala por si, aponta caminhos, revela sutilezas de um processo que se faz pela exposição.

² Triangulação: técnica utilizada no circo-*clown* (e também nos personagens da *Commedia Dell'Art*) em que o público se localiza numa das partes do triângulo, o *clown* noutra, e o parceiro (ou objeto) na outra. Momento em que se coloca o público sempre no centro da representação. Desierarquiza-se os espaços performer-plateia. O público é o vértice de maior peso no triângulo, muitas vezes, assumindo o papel de cúmplice. Ou seja, neste tipo de atuação cômica, o espectador não deve ser anulado.

No terreno da metodologia

A experiência na palhaçaria que vivenciei no retiro com Ricardo Puccetti (PT) e no módulo intensivo com André Casaca (IT) revela a proposta específica desta recensão, oriunda da minha apresentação no XII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas, ano de 2023. Alguns elementos das práticas vivenciadas serão abordados: as típicas entradas e saídas; picadeiro e competição na raia; a transformação no encontro e a corrida de olhos fechados; o figurino do *clown*; a postura do mestre na condução do gesto.

O retiro com Puccetti decorreu em formato imersivo durante um período de cinco dias, totalizando cerca de 60 horas de trabalhos. Este retiro foi realizado dentro das instalações do Teatro O Bando, em Portugal, e contou com nove participantes. Diferente dos retiros originais que o LUME organizava onde o espaço era reservado exclusivamente para o grupo de *clowns*, havia outras pessoas no local. As refeições eram feitas por uma cozinheira do espaço, havia ainda outro grupo em trabalho criativo, no horário de almoço convivíamos no mesmo espaço. Acordava-se perto de oito horas da manhã para tomar o café da manhã, a seguir ia-se para o local de trabalho. Havia uma pausa de duas horas para o almoço, a partir daí não estava definido o tempo para finalização. Criou-se um respiro para um café da tarde. Alguns dias excedemos às 22:00 horas, outros acabamos mais cedo. O espaço destinado ao trabalho foi alternado entre o palco, uma sala, um espaço aberto do jardim e o entorno, um terreno sinuoso cheio de mata, além de uma tenda mais afastada que tinha um chão de cimento. Fizemos encontros prolongados em uma sala onde havia uma cortina que ia desde o teto até o piso, pé direito alto, e que serviu para trabalharmos as “entradas” e “saídas” da palhaçaria. Neste mesmo local havia uma escada vazada que se transformou em nosso objeto poético, nela subia-se até o infinito, uma vez que não existia um lugar a chegar porque ela terminava bem no teto da sala.

Referente ao processo imersivo de Casaca soma-se 30 horas de atividades em torno de cinco dias, e este realizou-se no Teatro C’art na Itália, sendo o grupo composto por doze participantes. O espaço de trabalho era formado por uma sala com arquibancada para o público, uma sala com o chão de linóleo, apropriada para os trabalhos práticos. Existiam duas coxias, bem propício às apresentações e os exercícios de entradas e saídas tão fundamentais na arte do *clown*. O grupo era composto por níveis diversos de experiências no campo da atuação, embora fosse um curso dedicado aos palhaços

iniciantes, um novo mestre é sempre uma nova iniciação ou um novo jeito de olhar para o seu corpo cômico. Os trabalhos eram realizados parte antes do almoço, outra parte após o almoço. A pausa nunca era muito longa, não completava uma hora. Cada um trazia a sua refeição de casa e sentávamos juntos para almoçar.

Tanto Puccetti quanto Casaca almejam no aprendiz uma espécie de folha em branco, onde entramos sem construções à priori, fazendo com que as ações se deem sem uma racionalização prévia, mas construídas a partir da transformação desse olhar de quem observa: o público. O campo dos afetos é uma máxima de ambas as pedagogias. Sabemos que a nossa percepção é uma percepção que está ajustada a uma lógica antecipatória. Mas quando adentramos o campo dos afetos e nos deixamos guiar pelas sensações o que os mestres pretendem é inaugurar o gesto, abandonar todo e qualquer pensamento apriorístico para viver do ato da comoção, dessa simultaneidade afetiva que atravessa os corpos do performer-espectador. A ilusão do reconhecido binômio dentro/fora nos encontros com a alteridade precisa ser revista. Ao estabelecer contato com algum espectador, o estado de si mesmo do atuator é interrompido pela afecção do fora.

Entradas e saídas

O exercício é simples no aspecto operacional, complexo pelo vazio em que se é lançado. Representa uma máxima da pedagogia do *clown*, existe em ambas pedagogias, em Casaca e Puccetti. Aqui atua-se com o presente, não existe passado e nem futuro. “É um presente atrás do outro”³. As entradas e saídas funcionam como uma estrutura existencial do palhaço. É quando tudo acontece, você entra para um encontro, se deixa afetar, reage, troca, compartilha e sai. Não há a existência da quarta parede e também não há escapatória desse encontro, você fica como no picadeiro: deixando ser visto.

Para Puccetti a entrada é o primeiro contato, é quando o clown se conecta. Este momento tem a função de colocar o público junto de si mesmo. Ele pede para nos alimentarmos do público: “pega alguém que você sente que está te dando corda”, o olhar aqui é importante. O palhaço pesca com vara, não joga a rede! Isso é fundamental. A rede se constrói depois. Como sabemos hoje, a partir dos estudos das neurociências, o chamado

³ Transmissão oral do mestre André Casaca durante seu curso na Itália durante o mês de agosto de 2022.

neurônio espelho explica bem essa questão de olhar UM e representar o TODO. O corpo coletivo se engaja! Puccetti trabalha com as entradas e saídas pedindo para nos deixar ver. “Deixe ser visto, transforme a partir desse encontro”. A vulnerabilidade é um elemento de encontro com essa presença-público e transformar os estados afetivos é deixar ser afetado.

Casaca ao propor o exercício de entradas e saídas nos surpreendia pedindo para sair imediatamente ou inverter os lados. Como mencionei anteriormente, o espaço de trabalho na Itália possuía duas coxias, o que facilitava a operação. Entrar pela esquerda do palco e sair pela direita era a proposta ou ainda da direita para esquerda, entretanto, ao pisar na cena muitos foram surpreendidos para voltar pelo mesmo lado que entrou. Esse tipo de cena com Casaca era feito em caráter de urgência, o modo como o Monsier Loyal⁴ instaurava ordem afetava o comportamento, e, portanto, a corporeidade de quem estava nessa situação.

Em ambas experiências os mestres solicitam nunca deixar o palco vazio. Na pressa há que se organizar instintivamente quem entra. Esse tipo de urgência abrandava o racional que adora planejar tudo e emerge uma lógica advinda da memória do corpo em estado de sobrevivência. Estratégia como esta foi muito utilizada no decorrer das práticas com Casaca. Criar pressão e tensão como meio de capturar corporeidades e comportamentos muito singulares daquelas figuras em atuação.

As entradas aos poucos eram modificadas, já não entrar simplesmente no vazio, mas com um objeto que iríamos utilizar nesse primeiro contato com o público. Outras vezes o objeto já estava em cena e nos deparávamos com ele. Entradas em dupla surgiu como proposta de Casaca, na mesma atmosfera da emergência. Monsier Loyal encarnava em Casaca: “quero ver a apresentação da música que vocês prepararam, em uníssono”. Na realidade, Casaca estava solicitando que a música fosse inédita, criada naquele instante, com a mesma letra e melodia. Essa saia justa causava um *frisson*, mas era essa a provocativa proposta de desconforto que o Monsier Loyal queria causar.

⁴ Monsier Loyal é a autoridade máxima no circo. Representa o dono do circo no campo da pedagogia clownesca. É uma criatura que vai fazer par com o clown sempre causando constrangimento, suas palavras são lei e tem sempre a verdade como condição de existir. Ou seja, tudo nele é absoluto. Pretende-se com essa figura criar uma tensão no aprendiz para que este se desenvolva em situações extremas e esdrúxulas.

Puccetti pediu que encontrássemos um objeto para a cena, para a nossa entrada. Fomos à sala de adereços que existia por lá e escolhemos algo entre muitos objetos. No meu caso eu peguei dois grandes ossos de gesso e pus dentro de uma mala. A orientação era entrar, se relacionar com o objeto e sair. Partindo da diretriz do exercício, cada um irá dilatar ou ralentar o tempo conforme a escolha do que fazer com o objeto. A proposta é muito mais o quão você é honesto no ato, na cena, do que pela escolha do objeto. O quanto você pode revelar de si nesse momento. “O que” se faz tem menos importância do que “como” se faz.

Picadeiro e Competição na Raia

Ambos exercícios foram aplicados intencionando trabalhar a atenção e o foco do público. Criar o interesse e mantê-lo é um árduo e complexo procedimento para o corpo cômico. No caso do picadeiro, o Monsier Loyal é quem vai estimular de fora a evolução do *clown*. Já com o exercício da competição na raia é o público quem vai nortear a eficácia de cada proposta. No primeiro caso, joga-se individualmente. No segundo caso, cria-se uma raia de cinco *clowns* a competir pelo olhar do respeitável público.

Picadeiro. O dono do circo – Casaca – surge para provocar um desconforto, o estado de emergência se impõe. Ele vai tentar fazer você se sentir inadequado, mas o caráter de emergência sempre ganha relevo. Este enfrentamento ensina o aprendiz a aprender consigo mesmo. O que se passa neste tipo de exercício? Casaca vai agir como o dono do circo e a instrução que dá é que estamos atrás de um emprego e soubemos que o circo está contratando. A tudo que o Monsier Loyal perguntar temos que dizer um baita SIM! Ele assume que você está ali para tentar uma vaga aqui no seu circo e pergunta qual foi o número que você preparou. Ali é o terreno do tudo ou nada. Imediatamente, em tempo real, temos que dizer o que preparamos. Por vezes ele te surpreende e diz o que quer ver: “soube que você canta, e preparou uma canção coreana”. Casaca está sempre dentro da cena, ele fala e age do lado de dentro, incita com sua voz esse estado de emergência. Ele nunca age distanciado.

O fato do curso ser ministrado em italiano e eu falar uma mistura de português-italiano e não compreender a língua na sua totalidade, isso me deixava em saia justa. Casaca fazia propositadamente, fazia perguntas e insistia quando percebia que eu estava

desconfortável. Esse lugar em que somos colocados pode trazer pistas para o encontro com nosso estado de graça. Casaca trabalha muito esse lugar da emergência e vivia dizendo: NÃO PERCAM A URGÊNCIA.

Competição na Raia. Eu costumo dizer que aqui somos lançados à jaula dos leões. Temos que enfrentar a nossa própria fragilidade! Nas palavras de Puccetti a narrativa do exercício:

Cinco palhaços competem acirradamente e disputam a atenção (foco) do público. Dentro de uma faixa delimitada (como raias de uma piscina), cada um tenta conseguir o foco e mantê-lo o maior tempo possível. Vale tudo, qualquer tipo de estratégia para estabelecer e manter a relação (desde que respeite o espaço delimitado). Não há limites no uso do corpo, da voz e das situações que podem ser propostas. Sem filtros e julgamentos de “certo e errado” ou “isso pode ou não”. O público vai dizendo o nome do palhaço que mais consegue o foco. Ganha quem conseguir a maior preferência do público (PUCETTI, 2017, p. 117).

O objetivo é conseguir o foco do público. Claro que a questão do campo da emergência vem à tona, porém, enquanto compete-se. É fundamental que o palhaço saiba como conseguir a atenção da plateia. Nesse momento o desespero bate, vozes vão subindo o tom até chegar em um nível da gritaria com sons estridentes. Percebo que os participantes mais “senhores de si”, por vezes ganhavam o foco, pois respiravam, se destacavam justamente por fazer menos. Criavam uma posição distanciada dessa relação histórica. Algumas vezes, neste jogo, o vizinho de raia estimula o outro, a ideia do outro pode ser contagiada e quem copia ganhar destaque. Muitas vezes os participantes partem para retirar peças de roupa, uma vez que tudo vale, joga-se com essa estratégia. É uma exposição intensa e competitiva. Como aponta Burnier, “as pessoas ficam tensas e acabam apelando para fórmulas já prontas” (BURNIER, 2009, p. 218). Alguns tendem a abandonar, desistem em pleno jogo, falta esse espírito de competição. Para mim exige um esforço brutal, que muitas vezes mais me desincentiva, nesse sentido parto para o desespero e vou criar tempestade em copo d’água. Ricardo vai salientar que é preciso encontrar prazer no que faz e em estar jogando com o público. Nesta competição ao começar a ouvir outros nomes e nunca o seu, por vezes, surge um desapontamento.

Diferente da emergência provocada por Casaca, onde você está sozinho sendo confrontado na frente do público, na Raia você se dissolve um pouco e a emergência está

ali na exposição na jaula, mas você tem como escamotear porque os olhares podem perfeitamente estar com outros e você adentra a sua zona de conforto.

Transformação no encontro e a Corrida de olhos fechados

Transformação no encontro com Casaca. Um *clown* entra de um lado da cena e o outro do seu lado oposto. Ambos vão se encontrar no meio do caminho, no centro do palco. Cada um carrega um sentimento, de um lado entra a alegria, do outro lado a tristeza. O objetivo é ver a transformação, o campo da afecção que se cria no encontro das personas. Essa caminhada se dá olhando para a plateia, indo um na direção do outro, mas com olhar para plateia. Quando se encontram no meio do palco, ambos se olham, e contaminam-se um pelo olhar-emoção do outro. A proposta é simplesmente se deixar afetar, porque o corpo acompanha o estado. “O ato criativo se faz sempre a partir de um encontro, de algo que involuntariamente nos desloca e nos afeta, desestabilizando nossas próprias certezas” (IAFELICE, 2013, p. 20). Acredito que esse estado de transformação é criado a partir de uma porosidade que nos expulsa de nós mesmos, de qualquer fixação emocional e comportamental. Podemos perceber no decorrer da experiência sinais da revelação da influência das emoções nas expressões afetadas.

Primeiro sai o *clown* que se agarrou a emoção da alegria e depois, terminada a saída deste, o que fica triste está sozinho no palco e observou o alegre saindo, neste momento olha para o público triste e vai sai. Há muitas risadas na plateia porque a gente, do lado de cá, percebe o que aconteceu, entende imediatamente o código. As enunciações de Casaca para este exercício é de evitar fazer mímica, falar ou explicar. O corpo sabe o caminho e, “os afectos estão na raiz ou no fundamento de qualquer transformação – ou nos termos de Deleuze – de qualquer forma de desterritorialização, tanto singular como coletiva” (IAFELICE, 2013, p. 27).

A corrida de olhos fechados para Puccetti trabalha-se um elemento importante para que o aprendiz não apague o processo que foi construído voltando à estaca zero. A ideia é correr até o mestre, Puccetti fica em uma ponta da sala e o aprendiz na outra. Dada a largada corre-se na direção do mestre, 3, 2, 1, é contagem regressiva para iniciar a corrida. Vai haver alternância na proposição de Puccetti, correr de olhos abertos e de repente ele muda para olhos fechados, essa sugestão surge ao meio da corrida, algumas vezes logo no início da largada. Somos forçados a sair da estabilidade e da zona de

conforto, cria-se então uma zona de indeterminação, uma zona de contato sensível. E aqui nesse lugar, viramos imediatamente para plateia, deixamos ser vistos, mesmo nesse estado de fragilidade. Coloca-se em relevo aqui o contato com o outro e a transformação que advém daí. “Deixa o público ver o seu estado, não volta à estaca zero, não esvazia, vai daí” – nos diz Puccetti! Cuidar da manutenção desse estado é o desafio. Mas é importante não grudar numa linha única de estado/energia, prestar atenção quando ocorre a mudança. Transformar como sinônimo de estar recebendo de fora os afetos mobilizadores. Puccetti está sempre a nos lembrar que é uma atitude mais passiva de se deixar transformar. Temos muita necessidade de atividade. “Recebe! Deixa chegar!”

É uma escuta, uma abertura do corpo-mente para os afetos que nos compõem. Deleuze vai falar disso, e aqui me interessa imenso para pensar esta investigação. O devir-outro aqui está relacionado com o que acontece entre os afetos que circulam. O palhaço vive em devir, uma atualização de um porvir ininterrupto. Essa transformação ou afecção que tanto aparece em Puccetti como em Casaca, ela acontece nesse espaço entre, mas ela envolve a natureza de um corpo exterior afetante.

Encontrar o figurino do clown



Figura 1 Finalização do retiro com todos os participantes e Puccetti no Teatro O Bando⁵

Puccetti não busca necessariamente uma beleza estética, não é que tudo fica em desordem, destrambelhado. Há uma construção que não reconheço como um espaço

⁵ Foto: Juliana Pinho

festivo, como é o caso de Casaca, mas ele busca evidenciar as características próprias de cada corpo. Por exemplo, neste retiro, Puccetti queria que minha saia ficasse curta debaixo do longo casaco, era para dar mais visibilidade às batatas gordas da perna. Os “batatões” como ele apontou, deveriam ser salientados. Recorrendo a fala do mestre: “encontrar a lógica pessoal do figurino de cada palhaço também é buscar aquilo que revela o corpo e as particularidades de cada um. É encontrar elementos que vestem o palhaço, ao mesmo tempo em que o desnudam” (PUCCETTI, 2017, p. 46-47).

Em outra formação que tive com Puccetti, eu encontrei uma saia que tinha uma armação nas bordas dando efeito de uma saia rodada que nunca se desmanchava por causa do aro redondo fixo a ela. Foi a roupa me levou a descobrir uma corporeidade e que serviu de descoberta dessa criatura cômica. Neste retiro não aconteceu o mesmo, a roupa não proporcionou esse mesmo patamar disparador de ações. Noto que a nossa segunda pele, o figurino, deve estar alinhado com alguma dimensão do *clown* num sentido mais existencial da pessoa, a partir dele toda a sua postura e atitude se compõe em uma teatralidade e imaginário. Puccetti ainda aponta que é uma cilada e um mascaramento tentar se cobrir de muita roupa e adereços em busca do figurino.

O esboço da figura do palhaço, com sua roupa e elementos, usando o mínimo necessário, vem reafirmar a conexão com as descobertas de cada um durante o processo. Encontrar a teatralidade da figura do palhaço de modo a realçar a singularidade de cada um, a corporeidade própria e a lógica de relação com o mundo de fora, é um aprendizado de grande valia e um passo enorme rumo à construção do palhaço (PUCCETTI, 2017, p.47).



Figura 2 Finalização com os participantes da imersão com André Casaca no Teatro C'art⁶

Casaca almejava uma beleza ao compor o figurino do grupo, ele considera que o *clown* não deveria vestir roupas surradas, largas, de maneira a não combinar as peças. Criou para isso uma atmosfera de gala, de festa. Todos vestiram-se e aparentemente pareceu-me que se sentiam bem, muito adequados a uma grande gala. Casaca cuidava dos detalhes, florzinha no pescoço, sapatos, cabelos, um pequeno adereço que mostrava o cuidado do belo. As roupas foram todas utilizadas do guarda-roupa do Teatro C'art. O meu cabelo por se caracterizar de modo muito singular, com muito volume, impróprio para um cotidiano, mas próprio para uma cena espetacular, era requisitado e impunha a sua presença. Há um misto de grotesco, de assustador, de loucura nessa cabeleira que convém ao trabalho cômico. Por vezes eu pego a perguntar se é deste modo que me interessa construir a figura cômica.

O meu figurino impossibilitava alguns movimentos, o que para a construção do *clown* pode ser interessante, criar a partir de determinadas restrições. Fizemos uma experimentação a partir de dançar livremente ao som de três ritmos diferentes, primeiro

⁶ Foto: André Casaca

individualmente e depois em coletivo, como numa festa, e naquele momento não identifiquei a oportunidade de atuação presa pelo próprio traje. Ao me ver em uma saia justa onde os movimentos me impediam de agir livremente, pistas de criação disparam para que uma corporeidade cômica possa aparecer.

A postura do mestre na condução do gesto

Casaca media o processo praticamente imerso na figura do Monsier Loyal. Talvez por isso a sua constante interrupção do lado de dentro da cena. Um gesto forte nesse mestre está na triangulação com o espectador – que neste caso são os alunos que observam – e isto é incrível de se perceber porque ele fala/age em “estado” de dono do circo e triangula conosco o tempo inteiro. Por vezes percebe-se que ele busca uma cumplicidade na plateia. Então será que pela cumplicidade nós conseguimos coletivamente estimular de algum modo quem está em cena? O riso necessita de cumplicidade? Ao dirigir o olhar ao público percebe-se um crescimento no estado de Monsier Casaca, move-se o triângulo pelo lado de fora. Casaca olha para o clown e agencia com ele, chega no público e agencia novamente. Uma mediação quase orquestrada.

Puccetti não aparece quase como o Monsier Loyal, se ele faz uso dessa figura acaba sendo muito mais sutil. Talvez pelos próprios exercícios desenvolvidos nos encontros escamoteie a dimensão Monsier Loyal de Puccetti. Os exercícios de Casaca convocavam diretamente o Monsier Loyal em muitas situações. Puccetti provoca sem provocar. Ensina, quando revela a nós mesmos a nossa essência da brincadeira. As brincadeiras são parte desse universo, por isso, outra condição para atuar com Puccetti é divertir-se no jogo. Tanto Puccetti quanto Casaca colocam-se numa atitude de revelador de aprendiz que ajuda a colocar para fora as fraquezas e a ingenuidade do ser adormecido. Utilizando emprestado as palavras de Peter Brook, a relação com os mestres “é uma dança entre diretor e ator”, neste caso uma dança entre mestre e aprendiz (Cf. ROUBINE, pg. 89).

Emergência de si

A emergência de si convoca o «si» para fazer emergir o seu *clown*, emergir a criatura que se desveste perante os olhos do mundo. Emergência de si convoca o *clown* a atenuar o mental provocado pela emergência do fazer, deixando o corpo pensar por si.

Como o *clown* pensa a partir do corpo e com o pensamento do corpo, percebo que se buscou uma série de exercícios para abrandar os pensamentos, esvaziar a mente de um certo tipo de formigueiro mental e de inúmeros clichês. Todas as práticas exigem do atador, de certo modo, uma atenção física que vai impedir que ele atue muito no campo racional e de controle do intelecto. E quando perde-se ou diminui-se parte do controle, arriam-se nossas defesas da consciência, e o inconsciente do corpo passa a comandar. E isso acontece quando o sentimento e si é diminuído, aponta o filósofo português, José Gil (2018), aí consegue-se atingir um estágio pré-verbal, pré-pessoal.

Somos acostumados a lidar com o outro de forma distanciada e no *clown* perde-se distância. As aparições do atador nos jogos de entradas e saídas estão sempre conectando o *clown* a mais alguém, literalmente, no sentido encurtar distâncias.

O recalçamento a que nossos corpos são submetidos pelo modo como a sociedade impõe valores morais-éticos-políticos nos inibe certos atos de liberdade. Sendo o *clown* tido como aquele que inverte a ordem vigente do mundo, na verdade, ele está menos ocupado com as ordens do funcionamento do mundo e se permite enfrentar esse recalçamento com a sua liberdade de ser si mesmo. Emergência de si faz pensar a liberdade de ser como se é.

BIBLIOGRAFIA CITADA

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora Unicamp. 2009.

GIL, José. **Caos e Ritmo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores. 2018.

IAFELICE, Henrique. **Deleuze devorador de Spinoza – Teoria dos afectos e educação**. São Paulo: Educ Editora da PUC. 2015.

PUCETTI, Ricardo. **A Travessia do Palhaço: a busca de uma pedagogia**. 129 fls. Dissertação. (Mestrado em Artes da Cena na área de Teatro, Dança e Performance). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. 2017.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Arte do Ator**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar. 1985.