

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

A criança como modelo na pedagogia do *Clown*: em Jacques Copeau, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier

Rodrigo Scalari

Para citar este artigo:

SCALARI, Rodrigo. A criança como modelo na pedagogia do *Clown*: em Jacques Copeau, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 47, jul. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102472023e0104>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



A criança como modelo na pedagogia do *Clown*: em Jacques Copeau, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier¹

Rodrigo Scalari²

Resumo

O artigo é oriundo de minha pesquisa de doutorado sobre a criança como modelo na pedagogia teatral. Evidenciam-se relações tácitas entre a criança e o *clown* no pensamento de Jacques Copeau e a maneira pela qual a criança se torna um modelo para a aprendizagem da linguagem *clownesca* nas pedagogias de Jacques Lecoq e de Philippe Gaulier. Objetiva-se a problematização de lugares comuns sobre a relação *criança-clown* a partir de um diálogo com diferentes disciplinas (antropologia, psicanálise, psicologia, *performance studies*), em busca de uma compreensão expandida de noções como inocência, autenticidade, singularidade e criatividade na formação do clown dentro da tradição teatral francesa de Copeau-Lecoq-Gaulier.

Palavras-chave: Criança. *Clown*. Pedagogia Teatral. Teatro francês. Atuação.

The child as a model in clown pedagogy: in Jacques Copeau, Jacques Lecoq and Philippe Gaulier

Abstract

The article stems from my PhD research on the child as a model in theatre pedagogy. It reveals tacit relations between the child and the clown in Jacques Copeau's thinking and the way in which the child becomes a model for learning clown language in Jacques Lecoq's and Philippe Gaulier's pedagogies. The aim is to problematize commonplaces about the child-clown relationship from a dialogue with different disciplines (anthropology, psychoanalysis, psychology, performance studies), in search of an expanded understanding of notions such as innocence, authenticity, singularity and creativity in the clown's training within the French theatrical tradition of Copeau-Lecoq-Gaulier.

Keywords: Child. Clown. Theatrical Pedagogy. French Theatre. Acting.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Rodrigo Monteiro. Mestre em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2011). Licenciado em Letras - Português/Inglês pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2007). Bacharel em Comunicação Social - Habilitação Realização Audiovisual, com Especialização em Roteiro e em Direção de Arte pela mesma universidade (2008).

 <http://lattes.cnpq.br/7379695337614127>

² Doutor em Estudos Teatrais pela Université Sorbonne Nouvelle - Paris III (FR), com suporte da Bolsa de Doutorado Pleno no Exterior da CAPES. Mestre em Teatro pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP/Brasil), com suporte da Bolsa de Mestrado FAPESP. Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/Brasil). Ator, pesquisador e professor de teatro.

 rscalari@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/3449140497011229>  <https://orcid.org/0000-0001-6163-1744>



El niño como modelo en la pedagogía del clown: en Jacques Copeau, Jacques Lecoq y Philippe Gaulier

Resumen

El artículo proviene de mi investigación doctoral sobre el niño como modelo en la pedagogía teatral. Destaca las relaciones tácitas entre el niño y el payaso en el pensamiento de Jacques Copeau y la forma por la que el niño se convierte en modelo de aprendizaje del lenguaje del payaso en las pedagogías de Jacques Lecoq y Philippe Gaulier. El objetivo es problematizar los lugares comunes sobre la relación niño-payaso a partir de un diálogo con diferentes disciplinas (antropología, psicoanálisis, psicología, estudios de performance), en busca de una comprensión ampliada de nociones como inocencia, autenticidad, singularidad y creatividad en la formación del payaso dentro de la tradición teatral francesa de Copeau-Lecoq-Gaulier.

Palabras clave: Niño. Payaso. Pedagogía teatral. Teatro francés. Actuación.

L'enfant comme modèle dans la pédagogie du clown : chez Jacques Copeau, Jacques Lecoq et Philippe Gaulier

Résumé

L'article est issu de ma recherche doctorale sur l'enfant comme modèle dans la pédagogie théâtrale. Il met en évidence les relations tacites entre l'enfant et le clown dans la pensée de Jacques Copeau et la manière dont l'enfant devient un modèle pour l'apprentissage du langage clownesque dans les pédagogies de Jacques Lecoq et de Philippe Gaulier. L'objectif est de problématiser les lieux communs sur la relation enfant-clown à partir d'un dialogue avec différentes disciplines (anthropologie, psychanalyse, psychologie, études de la performance), à la recherche d'une compréhension élargie de notions telles que l'innocence, l'authenticité, la singularité et la créativité dans la formation du clown au sein de la tradition théâtrale française de Copeau-Lecoq-Gaulier.

Mots-clés : Enfant. Clown. Pédagogie théâtrale. Théâtre français. Jeu d'acteur.



Introdução

Se, por um lado, a criança encarna o espectador ideal da performance clownesca, por outro, a figura da criança é muitas vezes evocada durante o processo de construção do próprio clown pelo ator. É, nesse segundo sentido, que desenvolverei o presente texto: com o objetivo de demonstrar as maneiras pelas quais a figura da criança influenciou o entendimento da linguagem clownesca em Jacques Copeau bem como o ensino do clown em Jacques Lecoq e Philippe Gaulier, três pedagogos teatrais franceses pertencentes a uma mesma corrente de pesquisas sobre o trabalho do ator e influentes no Brasil e no mundo.

Este texto exhibe parte dos resultados de minha tese de doutorado, intitulada *A criança como modelo na pedagogia teatral. Nas abordagens de Jacques Copeau, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier*³ (Scalari, 2021a), defendida em janeiro de 2021 na Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, sob orientação de Josette Féral, contando com financiamento da Bolsa de Doutorado Pleno no Exterior da CAPES. Na pesquisa de doutorado, investiguei a forma pela qual a criança foi um modelo a partir do qual Jacques Copeau, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier repensam a atuação e formulam novas questões em relação à formação do ator. A pesquisa teve um recorte etnográfico, com uma ida a campo a partir da formação prática do autor na École Philippe Gaulier, beneficiando igualmente de uma larga pesquisa documental efetuada em material inédito preservado no *Fonds Copeau da Bibliothèque Nationale de France*, de pesquisa bibliográfica extensa e de entrevistas com personalidades envolvidas com os trabalhos dos três pedagogos teatrais presentes no corpus da investigação⁴.

³ L'enfant comme modèle dans la pédagogie théâtrale. Dans les approches de Jacques Copeau, Jacques Lecoq et Philippe Gaulier. (Tradução nossa)

⁴ Figuram, no presente artigo, trechos de entrevistas efetuadas por mim com Guy Freixe, Guy Langford, Nicole Kehrberger e Pascale Lecoq. As versões integrais das entrevistas encontram-se nos anexos de minha tese de doutorado presente na lista de referências no fim deste artigo.



Jacques Copeau e a descoberta da natureza intacta dos *clowns*: os exemplos de Chaplin e dos Irmãos Fratellini

Gostaria de acrescentar que, em minha opinião, talvez seja a grande virtude do cinema fazer a arte dramática voltar à sua infância e assim recuperar seus princípios (Copeau, 1995, p. 27).⁵

No trecho acima, Jacques Copeau se refere menos ao cinema do que a um de seus maiores realizadores do século XX, Charlie Chaplin. Por intermédio do escritor Waldo Frank, Copeau encontra Chaplin em 1928, quando esse último vem à França para o lançamento de “O Circo”, e os dois passam uma noite juntos quando conversam, andam pelas ruas da capital e Copeau leva Chaplin ao *Cirque Médrano* para mostrar-lhe o trabalho dos *Irmãos Fratellini*. Ao gênio criativo de Chaplin, Copeau dedica *Réflexions sur un comédien*⁶, texto no qual o vagabundo de Chaplin se torna o exemplo corporificado daqueles personagens com os quais Copeau sonhava em atualizar o espírito da *Commedia dell'arte*, através da criação de sua *Nouvelle Comédie Improvisée*⁷. Em seu texto, Jacques Copeau se interroga sobre as razões da popularidade de Chaplin. Sua hipótese: “É que Charlie é um personagem. Ele criou um personagem. Esse personagem vive nele e ele vive neste personagem. [...] ele vive, ele pensa, ele age, ele sofre em benefício dos personagens que ele alimenta todos os dias com sua própria substância e a de sua arte” (Copeau, 1995, p. 27)⁸.

No mesmo texto, Copeau não poupa palavras de exaltação à arte de Chaplin, da qual ele é claramente um admirador. No entanto, o que mais o surpreende é a personalidade moderada e a natureza intocada de um ator que, mesmo quando idolatrado pelas multidões, não cai na tentação da extravagância.

⁵ J'ajoute que, selon moi, ce sera peut-être la grande vertu du cinéma de faire retourner l'art dramatique à son enfance et de lui faire retrouver ainsi ses principes. (Tradução nossa)

⁶ Reflexões sobre um ator.

⁷ Nova Comédia Improvisada.

⁸ C'est que Charlie est un personnage. Il a créé un personnage. Ce personnage vit en lui et il vit en ce personnage. [...] il vit, il pense, il agit, il souffre au profit de personnages qu'il nourrit chaque jour de sa propre substance et de celle de son art. (Tradução nossa)



Para escapar das ovações, ele teve que chamar um táxi. Mais tarde percebi que a multidão o assustava. E eu fiz esta simples reflexão, que a princípio não me vinha à mente, que este ídolo da multidão nunca está em contato com ela, que ele lhe dá sua imagem, mas não sua pessoa ou seus nervos. Seu trabalho é um trabalho de ateliê, sempre realizado em recolhimento. Isto seria suficiente para explicar por que Charlie, à medida que amadurece, não só não se deforma, mas sempre se afirma com mais medida, estilo e distinção: “Eu nunca poderia - ele me explicou - atuar no palco... A única coisa que eu gosto de fazer é jogar charadas com alguns amigos”. Eu o vi, uma noite, divertindo-se com uma criança, fazendo graciosas caretas com ela, que ele sabia colocar ao seu alcance e que eram muito menos o trabalho de um ator profissional do que de um improvisador delicado (Copeau, 1995, p. 26).⁹

A natureza preservada de deformações egocêntricas oriundas do sucesso é o que Jacques Copeau vê também em outros cômicos, notadamente nos *Irmãos Fratellini*. Sobre a família de *clowns*, Copeau expressa sua admiração por seu estilo e sua gentileza e enfatiza a importância do apoio que os três irmãos dão um ao outro quando atuam juntos, um tripé perfeitamente equilibrado que Copeau deseja não ver corroído por vaidades e frivolidades.

Sempre, com sua modéstia, mantenham esta emoção no trabalho. Nunca deixem que o sucesso os distraia de sua verdadeira beleza. Permaneçam sempre juntos, todos os três. É sua trindade que é soberana. Três grandes atores, sabendo interpretar bem juntos, podem representar sozinhos todo o drama do universo. [...] Vocês sempre se distinguirão por duas características inimitáveis: *sua pureza de estilo e sua gentileza*. Eu chamo de “pureza de estilo” a perfeição técnica e em particular a perfeição muscular a serviço de um sentimento espontâneo e sincero. E eu chamo de “gentileza” em tudo que vocês fazem, o sorriso de sua natureza intacta (Copeau, 2012, p.217).¹⁰

⁹ Pour se soustraire aux ovations, il fallut héler un taxi. J’ai compris plus tard que la foule lui faisait peur. Et je fis cette réflexion, bien simple, mais qui ne vient pas tout d’abord à l’esprit, que cette idole de la foule n’est jamais en contact avec elle, qu’il lui livre son image, mais point sa personne ni ses nerfs. Son travail est un travail d’atelier, exécuté toujours dans le recueillement. Cela suffirait à expliquer que Charlie, à mesure qu’il mûrit, non seulement ne se déforme pas, mais qu’il s’affirme toujours avec plus de mesure, de style et de distinction : « Jamais – m’expliquait-il – je n’aurais pu jouer sur la scène... La seule chose que j’aime à faire c’est de jouer des charades avec quelques amis ». Je l’ai vu, tout un soir, s’amuser avec un enfant, faire avec lui de gracieuses grimaces qu’il savait mettre à sa portée et qui étaient bien moins d’un acteur de métier que d’un improvisateur plein de tact. (Tradução nossa)

¹⁰ Gardez toujours, avec votre modestie, cette émotion dans le travail. Ne vous laissez jamais détourner par le succès de votre vraie beauté. Demeurez toujours ensemble, tous les trois. C’est votre trinité qui est souveraine. Trois grands acteurs, sachant bien jouer ensemble, peuvent représenter à eux seuls le drame entier de l’Univers. [...] On vous distinguera toujours à deux traits inimitables; *votre pureté de style et votre gentillesse*. J’appelle chez vous « pureté de style » la perfection technique et notamment la perfection musculaire au service d’un sentiment spontané et sincère. Et j’appelle « gentillesse » dans tout ce que vous faites, le sourire de votre nature intacte. (Tradução nossa)



O que Jacques Copeau admira nos clowns são precisamente os mesmos atributos que ele sempre admitiu reconhecer em crianças. Como as crianças, para Copeau, os *clowns* resguardam a inocência e a sinceridade de sua natureza: “Os clowns não têm o pedantismo dos atores. Eles são sinceros e ingênuos. Eles fazem um trabalho difícil e modesto” (Copeau, 1999, p. 178)¹¹. Portanto, não é à revelia de seus interesses teatrais que Copeau se aproxima dos *clowns*, pois, como no caso das crianças em seus jogos¹², os clowns lhe pareceram apontar na direção certa para renovar o ator. De fato, a ambição de Copeau era transformar seus atores em improvisadores que fossem tão bons em reagir ao momento presente quanto os clowns o são.

No entanto, Copeau não conseguiu realizar pesquisas pedagógicas sistemáticas sobre a arte do clown dentro de sua companhia ou de sua escola de teatro. Isto só aconteceria muito mais tarde, no trabalho de Jacques Lecoq, que definitivamente introduziu a busca de seu próprio *clown* no universo de práticas relativas à formação de atores.

Jacques Lecoq e a busca do seu próprio *clown*: encontro com a criança que cresceu em nós

Segundo Lecoq, os clowns apareceram em sua escola nos anos 60, quando ele se perguntava sobre a relação entre a *commedia dell'arte* e os *clowns* de circo. Homem da prática, Lecoq não poderia ter formulado uma pergunta mais concisa e galvanizadora para desencadear uma abordagem experimental em torno do *clown*: “o clown faz você rir. Mas como?” (Lecoq, 2010, p. 213)¹³. Ao se concentrar no “como” e não no “o quê”, Jacques Lecoq imediatamente empurra seus alunos

¹¹ Les clowns n'ont pas le pédantisme des comédiens. Ils sont sincères, naïfs. Ils font un métier difficile et modeste. (Tradução nossa)

¹² A infância e o jogo infantil foram objetos de observação e experimentação na pesquisa de uma nova pedagogia do ator em Jacques Copeau. Para mais informações, recomendo a leitura de outros quatro artigos de minha autoria: Quand le théâtre rejoint l'enfance: Apports de la Children's School à la pédagogie de l'acteur au sein de l'École du Vieux-Colombier (Scalari, 2021b); Copeau e os laboratórios da infância: as brincadeiras de seus filhos, ou, melhor dizendo, le tout rond (Scalari, 2022a); Jacques Copeau e o instinto dramático da criança (Scalari, 2022b); Laboratórios da Infância de Copeau e Bing: um grupo de crianças, embrião da École du Vieux Colombier (Scalari, 2023).

¹³ le clown fait rire. Mais comment ? (Tradução nossa)



para a prática, sem qualquer preocupação com a reconstrução histórica da figura do *clown*, mas com vistas à sua descoberta. Lecoq permitiu assim o surgimento de uma nova linguagem clownesca, a teatral, ao mesmo tempo em que inventava uma pedagogia para ela.

É, através do corpo do ator e da improvisação, que seguindo uma abordagem prática, Jacques Lecoq inicia suas pesquisas sobre o clown. Uma de suas primeiras constatações é a de que o *clown* envolve a subjetividade do ator de uma forma até então inédita em sua escola, mais do que em qualquer outro território dramático estudado por ele anteriormente.

Vou lhes falar agora sobre outro setor. [...] Que é a busca do próprio clown. Mas isto não deve ser entendido no sentido do clown tradicional do circo [...] Mas no sentido da busca de nós mesmos através de nosso clown. Porque há uma criança que cresceu em nós e que não podemos mais expressar nas relações sociais. Estava conosco quando éramos pequenos, mas não é a criança em nós, é a criança que cresceu em nós, com seus próprios gestos, com sua própria voz. E estes são extremamente pessoais para nós. [...] E é isto, trazê-lo à tona, que dará ao clown representado um valor humano, sensível. Então percebemos que nosso próprio clown somos nós (Jacques Lecoq apud Patrick Lecoq, 2016, 0'27").¹⁴

Colocado no final das formações nas escolas de Lecoq e Gaulier, o *clown* toma o caminho oposto ao da máscara neutra, técnica presente no início da formação em ambas as escolas. Se, na máscara neutra, o trabalho consiste em deixar-se impregnar pelo mundo fenomenológico externo, pela experiência do que está fora, das coisas, dos elementos da natureza, na busca do próprio *clown*, o ator expõe aos outros o que há de íntimo e pessoal nele, em muitos casos suas próprias fragilidades. Na máscara neutra, é necessário se abrir para deixar que o mundo imprima suas marcas em nós. No *clown*, o ator também se abre, mas para buscar em si sua singularidade, mostrá-la ao público e assim deixar sua marca pessoal no mundo.

¹⁴ Je vais vous parler maintenant d'un autre secteur. [...] Qui est la recherche de son propre clown. Mais il ne faut pas l'entendre dans le sens du clown traditionnel du cirque [...] Mais de la recherche de nous-mêmes par son clown. Car il y a un enfant qui a grandi en nous et qu'on ne peut plus exprimer dans les rapports sociaux. Il était avec nous quand on était petit, mais ce n'est pas l'enfant qui est en nous, c'est l'enfant qui a grandi en nous, avec ses gestes propres, avec sa voix propre. Et qui nous sont extrêmement personnels. [...] Et c'est ça, à le faire ressortir, ce qui va donner au clown représenté, une valeur humaine, sensible. Alors, on s'aperçoit que notre propre clown c'est nous. (Tradução nossa)



Buscar sua criança, mas fugir ao infantilismo

Desde já, sobre o ensino do *clown* em Jacques Lecoq e Philippe Gaulier, podemos partir da seguinte premissa: o modelo da criança é extremamente importante na prática pedagógica do clown, e sua aplicação não representa, de forma alguma, a queda do ator no que poderíamos chamar de *infantilismo*.

A marca que deixamos como *clowns* é a revelação de algo pessoal que, para Gaulier e Lecoq, tem a ver com a infância de cada aluno e não com a exteriorização de um comportamento pretensamente infantil. Embora o *clown* pertença ao universo da máscara teatral, a máscara do *clown*, como “menor máscara do mundo, sublinha Lecoq, ilumina os olhos com ingenuidade e amplia o rosto privando-o de toda a defesa” (Lecoq, 1987b, p. 117)¹⁵. No mesmo sentido, Gaulier afirma: “Como professor, gosto de trabalhar com o nariz vermelho porque, quando um aluno está com um, vejo melhor como ele era quando era criança” (Gaulier, 2016a)¹⁶. Portanto, pior do que não encontrar a “criança reprimida que cresceu em você”, é assumir, de forma voluntariosa, uma atitude imatura pretensamente infantil.

Philippe Gaulier e a ingenuidade/inocência infantis no clown

Nicole Kehrberger, ex-professora da *École Philippe Gaulier*, nos conta sobre seu desconforto quando se dedicou a uma formação de clown em outra escola, antes de chegar à escola de Gaulier como aluna.

Aprendi muito sobre a falsa atuação. Eu chamo de falsa atuação. Um sorriso falso... Mesmo na oficina de clowns, era sobre gags, mas eu não via nenhuma humanidade e não sabia como abordar para mudar isso, para fazer isso de maneira diferente. Aprendi a ser eficaz no palco ao fazer uma gag e a sorrir para as pessoas de maneira falsa, a ser engraçada o suficiente... E na minha opinião, o público que ia [...] eles aceitavam e gostavam. Talvez porque não conhecessem melhor. Talvez porque é

¹⁵ le plus petit masque du monde [...] éclaire les yeux de naïveté et agrandit le visage en le privant de toute défense. (Tradução nossa)

¹⁶ As a teacher, I like to work with a red nose because, when a student puts one on, I see better how he was when he was a child. (Tradução nossa)



disso que eles gostavam. Não sei, mas eu odiava isso. Eu me sentia mal em minha pele. [...] o que quero dizer com essa falsificação, é que você coloca uma careta no rosto, você coloca uma máscara, não uma máscara verdadeira, mas é como se as pessoas tivessem uma máscara no rosto que não me permitisse ver a alma delas. Não posso ver o ser humano. E ver o ser humano é o que torna a vida bonita, porque todos são tão diferentes. Provavelmente fui até Philippe, entre outras coisas, [...] mas provavelmente um dos pontos era que eu estava procurando outra coisa. Estava procurando um professor, uma escola ou qualquer coisa que pudesse me ajudar a sair desta prisão (Kehrberger apud Scalari, 2021a, p.662).¹⁷

O testemunho de Kehrberger pode ser relacionado com processos de formação de *clowns* nos quais uma conexão entre a figura cômica e uma visão excessivamente romantizada da criança é utilizada por um pedagogo supostamente para ajudar um ator a descobrir seu *clown*. O comportamento ao qual Nicole se refere pelo termo falsa atuação, que ela afirma ter se tornado uma prisão para si mesma, está relacionado à ideia de uma “ingenuidade infantil” de um tipo que é severamente criticada por Gaulier.

O público admira o prazer, a estratégia, a fantasia usada pelo clown para convencê-lo de alguma coisa. O público não está preocupado em saber se o negócio é verdadeiro ou falso. O que ele admira é a ingenuidade, definida pelo dicionário como simplicidade, uma graça natural advinda da confiança e da sinceridade. A ingenuidade de que estou falando não tem nada a ver com aquela desprezível falsa ingenuidade com a qual os artistas de rua se enfeitam quando desfilam seus personagzinhos bonzinhos, assexuados, puros, bestinhas que ficam pedindo um trocado. Essa ingenuidade é feia. Ela transforma o artista numa coisinha de nada. A verdadeira ingenuidade é algo livre como o vento (Gaulier, 2016b, p. 211-212).

Relato de um dia do curso de clown na *École Philippe Gaulier*:

¹⁷ I learned a lot about fake acting. I call it fake acting. A fake smile... Even in the clown workshop, it was about gags, but I did not see any humanity and I did not know myself how to approach to change that, to make it differently. I learned to be effective on stage on doing a gag and to smile at people in a fake way, to be funny enough... And for me, the audience who used to go [...] they accepted it and they liked it. Maybe because they don't know it better. Maybe because that's what they like. I don't know, but I hated it. I felt bad in my skin. [...] what I mean with this fake, it's you put a grimace on your face, you put a mask, not a real mask, but it's like people that have a mask on their face, and I cannot see their soul. I cannot see the human being, which makes life beautiful because everybody is so different. Probably I went to Philippe, amongst other things, [...] but probably one of the points was that I was looking for something else. I was looking for a teacher or a school or anything that could help me out of this prison. (Tradução nossa)



Quarta-feira, 27 de novembro de 2013, por volta das 18h30min, École Philippe Gaulier, Étampes, França

Estamos nas últimas semanas do curso de clowns. Este é o curso de clown do segundo ano da escola, que dura um total de dez semanas. Juan¹⁸ é um ator argentino que veio especialmente para o curso de clown. Esta é uma ocorrência comum na escola, pois é internacionalmente conhecida por seu treinamento de clowns. Juan teve muitas dificuldades até agora, mas, nos últimos dias, ele tem feito progressos notáveis. Neste ponto do curso, além dos exercícios de improvisação que Philippe propõe para a aula, podemos apresentar números de clowns, individualmente, em pares, em grupos, da maneira que quisermos, a fim de tentar encontrar um lugar para nossos números na mostra final do curso. Juan tem uma proposta a fazer hoje.

Juan chega com um ar de cavalheirismo latino. Uma canção começa a tocar; Juan expressa surpresa em seus olhos. Como se ele não soubesse o que iria acontecer; ele continua a nos olhar com uma cara estranha até que, assim que a letra da música começa, descobrimos que é Júlio Iglesias em uma de suas canções românticas. Juan puxa um microfone com um cabo do bolso, que não está conectado a nenhuma fonte de energia, e começa a dublar a canção. Philippe o interrompe alguns segundos depois. Então, como sempre, ele pergunta a um dos alunos da plateia se ele achou o ato de Juan engraçado ou se teria sido melhor não ter assistido. O estudante responde dizendo que teria preferido não assistir. Isto é o que chamamos de Flop, um sentimento de fracasso acentuado pelas palavras de Philippe. Após deixar o ator neste estado de fracasso, Philippe diz: “Você pode ver que o cabo de seu microfone não está conectado em nenhum lugar. Não o vemos jogando o clown que quer que acreditemos que ele é Julio Iglesias.”

¹⁸ Nome fictício atribuído visando respeitar a privacidade do ator mencionado.

Esta é uma regra básica do ensino do clown na abordagem de Gaulier: o clown, em todos os seus atos, quer fazer o público acreditar que ele é algo que não é.



Samuel Gaulier fantasiado de D'Artagnan. Foto no programa comemorativo de 25 anos da escola, 2005.

Philippe lembra-se então de uma situação vivenciada por seu filho, Samuel, quando ele tinha seis anos de idade. Preparando-se para comemorar seu 6º aniversário no dia seguinte, Samuel estava determinado a se vestir como D'Artagnan. Mas ele fez um pedido muito importante: Pai, eu tenho que me vestir em um lugar escondido, porque se as pessoas olharem para mim enquanto me visto, ninguém vai acreditar que sou realmente D'Artagnan. Philippe volta para Juan: “Talvez se víssemos que seu microfone só estava desconectado no final, poderia ser engraçado. Também dependeria muito do ator. Agora é um desastre.”

Ser ingênuo, inocente, refere-se à incapacidade do clown de se adaptar às convenções do mundo comum dentro do qual ele se apresenta como um estranho. A ideia do clown como uma pequena borboleta caminhando por um jardim de lindas e delicadas flores não tem nada a ver, pelo menos na pedagogia de Philippe Gaulier, com o sentido de ingenuidade ou inocência do clown. De uma perspectiva completamente diferente daquela da inocência idealizada, o ator e pesquisador Guy Freixe¹⁹, testemunha de uma personalidade anarquista revelada pelo clown do próprio Gaulier, este desta vez como ator e em cena.

A infância, em Gaulier, estava em seu clown. A criança suja, aquela que não consegue se expressar, a criança transgressora... Há todos os tipos de clowns. Há caras feias, há carrancas, há diabinhos ou mesmo clowns cujas origens são desconhecidas. O clown de Gaulier é muito rude, muito anarquista, deve vir de uma parte da infância que na idade adulta não

¹⁹ Ator, diretor e professor, Guy Freixe é também professor universitário de teoria e prática teatral na Université de Franche-Comté. Formou-se na École Jacques Lecoq e foi ator no Théâtre du Soleil de 1981 a 1986.



aparece mais, e que, de repente, reaparece através do clown (Freixe apud Scalari, 2021a, p. 598).²⁰

Se, no território do *clown*, como propõe Lecoq, se trata de nos relacionarmos com a criança que cresceu dentro de nós, nada impede que a descoberta do próprio clown revele uma criança com características contrárias à delicadeza e à cortesia. É bem possível que a abordagem do próprio *clown* revele a criança como narcisista, brutal, rude. E tudo isto sem perder sua inocência.

Outra situação que ocorreu em nossa pesquisa de campo na *École Philippe Gaulier* complexifica a ideia do tipo de inocência presente no *clown*.

Quarta-feira, 13 de novembro de 2013, por volta das 18h30min, École Philippe Gaulier, Étampes, França

Quando dois clowns estavam prestes a nos fazer perder o interesse em sua improvisação, Alice²¹, estudante suíça, não hesitou em olhar para a plateia e com uma séria expressão de indignação em seus olhos, perguntou: “You fuck my wife?” Se trata de uma clássica sentença de Robert De Niro em uma cena do filme “Taxi Driver”. Sua intervenção foi tão incomum que nos surpreendeu e fez a plateia rir alto. Estimulada pelo riso do público, vendo sua estratégia de “salvar o show”²² funcionando, Alice repete: “You fuck my wife?” Mais uma vez, começamos a rir, Alice era como uma criança que brincava com seus pais e provocava gargalhadas neles. O fato de Alice continuar repetindo a frase nos fez rir e quanto mais ela a repetia, mais nós ríamos. A partir daquele dia, a frase tornou-se uma estratégia graças à qual, em todas as improvisações seguintes, quando a atenção do público diminuía, Alice era capaz de salvar sua improvisação. Tudo o que ela tinha que

²⁰ L'enfance, chez Gaulier, était dans son clown. Le sale enfant, celui qui ne peut pas s'exprimer, l'enfant transgressif... Des clowns, il y en a de toutes sortes. Il y a des sales gueules, il y des teigneux, des petits diables ou même des clowns dont on ne sait pas d'où ils viennent. Le clown de Gaulier est très mal poli, très anarchiste, cela doit venir d'une part de l'enfance qui à l'âge adulte n'apparaît plus, et qui, tout d'un coup, réapparaît par le clown. (Tradução nossa)

²¹ Nome fictício atribuído visando respeitar a privacidade da atriz mencionada.

²² Este é um dos princípios que aprendemos no curso de clowns de Gaulier. Como uma criança que quer reter nossa atenção, ao jogarmos clown temos que manter a atenção e o amor do público a todo custo, sem os quais temos que sair do palco. Como a ambição do clown é nunca sair do palco, temos que fazer qualquer coisa para “salvar o show”.



fazer era olhar seriamente para nós e nos perguntar: “*You fuck my wife?*”

O que era interessante na estratégia de Alice não era a frase em si, mas a maneira como ela a dizia, um brilho nos olhos aparecia quando ela reparava que o que ela havia dito havia provocado o riso frenético da plateia. Tínhamos a impressão de que de fato este clown nem sabia o significado do que estava dizendo, uma impressão reforçada pelo fato de que a atriz em questão tinha o francês como língua materna, e que ela, na grande maioria dos casos, tinha improvisado em francês. Em elogio à estratégia de Alice, Gaulier comentou: “Foi bom! É como uma criança que viu o filme e gostou desta frase sem entender o que significa. E que só reteve esta frase daquilo que viu”.

Como aponta Pascale Lecoq sobre o *clown*, “ele está ligado a um estado de enorme disponibilidade [...] um estado de abertura. Assim como uma criança está disponível para o mundo [...] Ser inocente, ver as coisas sem julgamento”²³ (Pascale Lecoq apud Scalari, 2021a, p. 616). Desta forma, o clown pode proferir uma frase atrevida como “*You fuck my wife?*” esvaziando-a de sua conotação sexual, porque, sem entender o que significa, o clown só quer que acreditemos que ele é o personagem de Robert De Niro nesta cena do *Taxi Driver*. Ser ingênuo no clown significa não se conformar à norma por não a entender, uma característica que dá ao clown um certo grau de estupidez, bastante humana, mas que, na vida ordinária, tentamos frequentemente esconder. Nesse sentido, Guy Langford, ex-professor da *École Philippe Gaulier*, estabelece um paralelo entre a ingenuidade da criança e do *clown*.

Há algo sobre a ingenuidade de uma criança que é o mesmo que há em um clown. [...] esta ingenuidade é ótima, porque significa que um clown não [...] sabe realmente o que um médico faz. Assim, quando ele é chamado para ser médico, ele tem uma ideia muito simplista e é muito charmoso de assistir. [...] É engraçado porque, quando vemos uma criança fingindo ser um médico, não é realmente como um médico, mas é realmente encantador ver o que a criança pensa que o médico é (Langford apud Scalari, 2021a, p.702).²⁴

²³ Il est lié à un état de disponibilité énorme [...] un état d’ouverture. Comme l’enfant est disponible au monde [...] Être innocent, regarder les choses sans jugement.(Tradução nossa)

²⁴ There is something about the naivety of a child that is the same as a clown. [...] that naivety is great because it means that a clown doesn’t [...] really know what a doctor does. So, when it’s asked to be a doctor, he does a very simplistic idea of a doctor and then it’s very kind of charming to watch. [...] It’s funny because we see a child pretending to be a doctor, it’s not really like a doctor, but it’s really lovely to see what the child thinks the doctor is. (Tradução nossa)



A fim de tornar mais concreto o tipo de ideia simplista que, como o clown, a criança pode ter de qualquer atividade, não poderíamos recorrer a um exemplo melhor do que aquele dado por Nicole Kehrberger falando sobre sua neta.

Eu tenho uma lembrança de minha neta. Ela é uma criança muito magra. Sua mãe é magra e ela é pequena. [...] é realmente uma pessoa minúscula esta garota. E ela já viu seu pai se exercitar, seu pai é completamente louco por esporte e meu outro filho também, ambos os filhos. Então, eles se exercitam. Eles fazem flexões e [...] colocam música techno para se motivarem. E o engraçado é que [...] especialmente meu filho mais novo, ele sempre tira a camisa. Então ele se exercita com seu corpo nu e eu sempre rio disso. Mas ele adora. E ele adora provavelmente porque consegue ver melhor seus músculos. [...] E minha neta ficava observando como os grandes homens faziam seus exercícios. E ela conhece a palavra exercício, porque pergunta frequentemente: “O que você está fazendo?” E Milan, meu filho mais novo, diz “eu estou fazendo exercícios, estou me exercitando”. E um dia eu a vi, ela estava sozinha na sala, ela me pediu para colocar alguma música techno. Esta música de Milan, ela pediu. Então coloquei a música e a deixei sozinha e, quando voltei, ela estava sem camisa, sem calças. E ela estava fazendo isso (Nicole faz movimentos retos com os braços) (risos) E eu perguntei: o que você está fazendo? Era totalmente ridículo o que ela estava fazendo, seus movimentos, e eu disse: “O que você está fazendo?” E ela disse: “Estou fazendo exercícios.” Então ela entendeu que você tem que estar sem camisa para se exercitar e que você tem que fazer movimentos retos. Ela não sabe o significado do movimento, ela não entende do que se trata. Mas ela entendeu que tem que fazer assim e assim, sem camisa, entende? Para mim, ela é a clown perfeita. [...] Portanto, provavelmente se ela tiver um bom professor e quiser fazer este tipo de trabalho, então talvez ela seja uma super-heroína em seu figurino. Eu não sei. Mas isso a faz parecer totalmente ridícula. Especialmente com um corpo feminino tão fino, era absolutamente ridículo (Kehrberger apud Scalari, 2021a, p. 666).²⁵

²⁵ I just have a remembering on my grandchild. She's a child really thin. Her mum is tight and she's small. [...] she's a really tiny person this girl. And she saw her father exercising, her father is totally mad about sports and my other son as well, both sons. So, they exercise. So, they do push-ups, and they pull, and they put [...] techno music to push themselves. And, and the funny thing is [...] especially my youngest son, he always takes out his shirt. So, he does it with the body naked and I always laugh about it. But he loves it. And he does like this probably because he sees his muscles better. [...] And my grandchild observed how the big man, they do exercise. And she knows the word exercise, because often she asks: “what are you doing?” And Milan, my youngest son, he says I'm doing exercises, I'm exercising. And one day I discovered her, she was alone in the room, she asked me to put techno music for her. This music from Milan, she asked. So, I put the music and I left her alone and I came back, and she was without t-shirt, trousers. And she did. (Nicole fait des mouvements d'étirement musculaire) (rires) And I said: what are you doing? It was totally ridiculous what she did, her movements, you know, and I said, “what are you doing?” And she says, I'm doing exercise. So, she understood you have to have no t-shirt to exercise, to do straight movements. She doesn't know the meaning of the movement; she doesn't understand what it is about. But she understood she has to do like this and like this and no t-shirt on, you know? For me this is the perfect clown. It's the perfect clown. So probably if she has a good teacher and she wants to do this kind profession, then maybe she will be a superhero in her costume. I don't know. Because that makes it totally ridiculous. Especially being such a fine female body, you know, it was absolutely ridiculous. (Tradução nossa)



O *clown*, a criança e a problemática do “eu autêntico”

Segundo Jacques Lecoq, “É necessário ser uma criança para expressar seus sentimentos diretamente” (Lecoq, 1987a, p. 24)²⁶. Para exemplificar, Lecoq imagina o potencial constrangimento que ele causaria se resolvesse, tal como algumas crianças, mostrar sua língua para outro adulto do qual não gostasse, o que, se efetuado por uma criança, ainda que gerasse algum constrangimento, seria facilmente perdoável pois tal comportamento é visto por nós como algo inerente à condição infantil: “Oh! Está tudo bem, é uma criança!” (Lecoq, 1987a, p. 24)²⁷. Todavia, para Lecoq, os processos de educação e socialização fazem com que a criança aos poucos perca a espontaneidade gestual que ela manifesta antes de incorporar códigos sociais de comportamento.

Mostrar os próprios sentimentos não é polido. A sociedade, com suas regras de conduta, corrigirá mais tarde esta espontaneidade. A sociedade luta contra os gestos instintivos da natureza que se revelam como vulgares (Lecoq, 1987a, p. 24).²⁸

A luta evocada acima não se dá sem consequências sobre a corporalidade do ser humano educado para viver em sociedade. Para Lecoq, cria-se uma espécie de cisão entre o estado natural do corpo, onde as motivações internas estariam em conformidade com suas expressões externas, e um estado do corpo “achatado” pela cultura, um estado que se torna uma *segunda natureza*.

Muitos de nossos movimentos são completamente involuntários e, na maioria das vezes, expressamos nossos sentimentos interiores através de gestos instintivos: eu cerro os punhos ou bato o pé porque estou com raiva, porque me oponho a algo ou porque o detesto. Observando os efeitos desses gestos descontrolados sobre os outros, tomamos consciência deles e passamos a usá-los deliberadamente a fim de obter as reações desejadas. [...] À medida que nos acostumamos com eles, acabamos assimilando-os à nossa própria natureza e os utilizamos sem nos darmos conta disso. Eles se tornaram uma segunda natureza.

²⁶ Il faut être enfant pour manifester directement ses sentiments. (Tradução nossa)

²⁷ Oh ! Ce n'est pas grave, c'est un enfant ! (Tradução nossa)

²⁸ Montrer ses sentiments n'est pas bien élevé. La société, en apportant ses règles de conduite, corrigera par la suite cette spontanéité. La société lutte contre les gestes instinctifs de la nature qui se dévoilent comme vulgaires. (Tradução nossa)



Sorrimos - quase todos nós - de forma mecânica sem realmente querer, quando alguém é apresentado a nós pela primeira vez. É a polidez da acolhida. Está longe da reação da criança que chora diante de uma senhora que ela não conhece e de quem tem medo. O sorriso tornou-se uma linguagem estruturada (Lecoq, 1987a, p. 19).²⁹

Em ampla medida, as diferentes técnicas aplicadas na escola de Lecoq - análise de movimento, máscara neutra, identificações com elementos e matérias - contribuem na desconstrução desta linguagem corporal estruturada para fins de convívio social e visam fazer com que o aluno experimente novas corporeidades (novos comportamentos e novos estados corporais), diversas daquelas com as quais ele está acostumado. A diferença aqui é que, se a aplicação das técnicas mencionadas provoca o ator a efetuar uma desconstrução corporal a partir de seu encontro com uma técnica exterior, isto é, “de fora pra dentro”, no clown um dos primeiros objetivos do trabalho é precisamente o despertar dos gestos que foram reprimidos durante a infância do ator, trazer tais gestos “de dentro pra fora”, uma vez que, quando reprimidos, para Lecoq, tais gestos desaparecem só exteriormente, mas permanecem no fundo do corpo da criança de outrora e do ator no aqui e agora.

Um trabalho técnico é conduzido com relação aos gestos proibidos, aqueles que o ator nunca pôde expressar na vida social. “Ande corretamente!” “Fique reto!” “Pare de mexer no cabelo!” Tantas injunções que fazem com que alguns gestos fiquem no fundo do corpo da criança sem nunca poderem ser expressos. Esse trabalho, bem psicológico, dá ao ator uma maior liberdade de jogo. É útil que os alunos tenham essa experiência de liberdade, que se encontrem sem defesas naquilo a que chamo *o primeiro clown* (Lecoq, 2010, p. 218).

Podemos constatar a influência do pensamento do antropólogo do gesto Marcel Jousse no trabalho de Lecoq. Por sua vez, Jousse não poupou críticas à castração gestual à qual a criança é submetida quando começa a ser mais

²⁹ Nombre de nos mouvements sont totalement involontaires et nous exprimons le plus souvent nos sentiments intimes par des gestes instinctifs : je serre les poings, je tape du pied parce que je suis en colère, parce que je refuse ou parce que je déteste. En observant les faits produits sur les autres par ces gestes incontrôlés, nous en prenons conscience et en venons à les employer sciemment en vue d’obtenir les réactions souhaitées. Peu à peu ces gestes se précisent. L’habitude aidant, nous finissons par les assimiler à notre propre nature et par les utiliser sans nous en apercevoir. Ils sont devenus une seconde nature. Nous sourions – tous ou presque – de façon mécanique sans en avoir vraiment envie, lorsque quelqu’un nous est présenté pour la première fois. C’est la politesse de l’accueil. On est loin de la réaction de l’enfant qui pleure devant la dame qu’il ne connaît pas et dont il a peur. Le sourire est devenu un langage structuré. (Tradução nossa)



diretamente educada, se tornando objeto de uma socialização que, em sua opinião, frequentemente se dá de forma prematura.

Mas o homem, por força das circunstâncias, tornou-se não apenas um animal mimante, como temos estudado, mas um animal social. [...] A Criança não é social no início. A Criança é o ser mais egoísta que existe. Ela está certa, porque ela absorve em si toda a riqueza do mundo. A Criança joga as coisas à sua maneira sem se preocupar com o que é dito ou feito. Mas chegamos com nossas fórmulas, com o peso de nossa autoridade e dizemos que a criança não nos entende. Não, foi você quem se impôs à criança, de fora, quem infligiu seus gestos à criança, como você quer impô-los socialmente ao seu vizinho (Jousse, 1935, p. 5).³⁰

Assim, no trabalho de Lecoq, a primeira tarefa do clown é libertar o aluno dos limites gestuais estabelecidos por seu “animal social”, livrá-lo dos códigos corporais que privilegiam, por exemplo, a polidez em detrimento da espontaneidade, para que o aluno possa trazer à tona a “criança indisciplinada” outrora reprimida.

Esta busca por seu próprio clown reside na liberdade de poder ser você mesmo e de fazer os outros rirem disso, de aceitar a verdade de si mesmo. Há uma criança em nós que cresceu e que a sociedade não permite que seja vista; podemos mostrá-la melhor no palco do que na vida (Lecoq, 1987b, p. 117).³¹

Podemos verificar que, para Lecoq, o *clown* como linguagem e o palco como quadro são condições ideais para que esta criança recalcada, que constitui, como dito acima, “a verdade de si mesmo”, possa ser revelada. Chegamos então à ideia da criança como o eu autêntico.

Homem da primeira metade do século XX, o discurso de Jacques Lecoq sobre o “verdadeiro eu” traz a marca das concepções teatrais modernas de sua época,

³⁰ Mais l'Homme par le concours des circonstances s'est fait, non seulement animal mimeur comme nous l'avons étudié, mais *animal social*. Or si la société a besoin essentiellement d'une chose, c'est l'intercommunication. Et de là pourquoi on a laissé s'établir une sorte de contrat social qui facilite les rapports entre les individus. L'Enfant n'est pas social au début. L'Enfant est l'être le plus égoïste qui soit. Il a raison, car il monte en lui toute la richesse du monde. L'Enfant joue les choses à sa manière sans se préoccuper de ce qui se dit, de ce qui se fait. Mais nous arrivons avec nos formules, avec la lourdeur de notre emprise et nous disons que l'enfant ne nous comprend pas. Non, c'est vous qui vous êtes infligé à l'enfant, par le dehors, qui avez infligé vos gestes à l'enfant, comme vous voulez les infliger socialement à votre voisin. (Tradução nossa)

³¹ Cette recherche de son propre clown réside dans la liberté de pouvoir être soi-même et d'en faire rire les autres, d'accepter sa vérité. Un enfant est en nous qui a grandi et que la société ne permet pas de montrer; la scène est là qui le permettra mieux que dans la vie. (Tradução nossa)



ideias essencialistas que atravessam abordagens de muitos outros grandes pedagogos e diretores de teatro pertencentes à geração de Lecoq ou a gerações anteriores a ele, conforme identifica Auslander.

A problemática do eu é, evidentemente, central para a teoria da performance. Teóricos tão diversos como Stanislavski, Brecht e Grotowski designam implicitamente o eu do ator como o “logos” da performance; todos assumem que o eu do ator precede e fundamenta sua performance e que é a presença desse eu na performance que dá ao público acesso às verdades humanas (Auslander, 1997, p. 30).³²

O *clown*, em particular, é possivelmente a linguagem na qual essa exigência de autêntica exposição do eu é mais evidente, e, frequentemente, pesquisadores e praticantes sustentam que o *clown* não é um personagem, pois é sempre o próprio ator expondo seu próprio ridículo e sua subjetividade: “O que é o palhaço ou a palhaça? É você ampliado, não é um personagem, trata das suas questões, com uma lente de aumento, é uma técnica que gira muito em torno disso” (Concá apud Brum, 2018, p. 466) ou ainda “O clown precisa se despir; o ator precisa se vestir” (Sperber apud Ferracini, 2006, p.327).

Neste sentido, na pedagogia do clown, usa-se a menor máscara do mundo para se tentar chegar ao ponto em que a máscara social desaparece em favor da exposição de características que se tenta esconder na vida social cotidiana, porque são consideradas ridículas ou sinais de fraqueza. Estamos aqui na contracorrente do aforismo sartreano segundo o qual “a existência precede a essência”, pois, de certa forma, o trabalho do clown é considerado como a tomada de um caminho subjetivo cheio de obstáculos para que o ator possa desvendar certa autenticidade recalcada na infância diante do público. Toda esta mística em torno da figura do clown, através da qual o ator deve “ser ele mesmo”, é marcada por considerações metafísicas e essencialistas típicas do que Philip Auslander chama de “teóricos modernistas da performance”.

O problema não é que os teóricos modernistas da performance,

³² The problematic of self is, of course, central to performance theory. Theorists as diverse as Stanislavski, Brecht, and Grotowski all implicitly designate the actor’s self as the logos of performance; all assume that the actor’s self-precedes and grounds her performance and that it is the presence of this self in performance that provides the audience with access to human truths (Tradução nossa)



especialmente Grotowski, não reconheçam que o corpo é codificado por discursos sociais, mas sim que sugerem que esses códigos são apenas uma sobreposição do corpo, que há um corpo essencial que pode provocar um curto-circuito nos discursos sociais. Esse corpo essencial é um conceito metafísico até mesmo místico (Auslander, 1997, p. 91-92).³³

Lecoq certamente não porta o mesmo interesse no *eu do ator* que portam Stanislavski e Grotowski. No entanto, sob o prisma da subjetividade, o território do clown em específico aproxima Lecoq dos outros dois pesquisadores. Das teorias dos pedagogos e diretores classificados pela Auslander como “modernos”, bem como da “liberdade de poder ser você mesmo” (Lecoq, 1987b, p. 117)³⁴ proposta por Lecoq no *Clown*, decorre a dificuldade de responder à pergunta: “o que significa ser você mesmo?” Essa é uma pergunta dificilmente respondida por qualquer um dos mestres modernos. Talvez porque a prática seja mais eficaz do que a teoria quando se trata de apresentar respostas para questões como esta, isto é, aquilo que muitas vezes escapa ao discurso não raro se impõe em cena como evidência irrefutável de afetação e contato entre o ator e a plateia, entre o clown e o público.

Permitamo-nos, no entanto, uma breve aproximação teórica ao desafio imposto pela temerária questão: o que é ser você mesmo? No que se refere à Lecoq, é interessante levarmos em consideração o que Marcel Jousse propõe sobre o assunto, tendo em vista a forte influência do antropólogo sobre o homem de teatro. Em sua antropologia do gesto³⁵, o mais próximo que Jousse chega de uma definição do que significa “ser você mesmo” é quando se refere à experimentação presente na brincadeira na criança.

³³ The problem is not that modernist performance theorists, especially Grotowski, fail to acknowledge that the body is encoded by social discourses, but rather that they suggest that these codes are only an overlay on the body, that there is an essential body that can short-circuit social discourses. This essential body is a metaphysical, even a mystical, concept... (Tradução nossa)

³⁴ Cette recherche de son propre clown réside dans la liberté de pouvoir être soi-même et d'en faire rire les autres, d'accepter sa vérité. Un enfant est en nous qui a grandi et que la société ne permet pas de montrer ; la scène est là qui le permettra mieux que dans la vie. (Tradução nossa)

³⁵ Antropologia do Gesto e do Ritmo, ou Antropologia do mimismo, é um campo de estudos criado pelo padre e antropólogo francês Marcel Jousse na primeira metade do século XX. Para Jousse, o homem é um “animal interativamente mimante”. Em poucas palavras, o homem elabora o mundo no qual vive na medida em que ele “mima” (“imita”) o mesmo, consciente e inconscientemente. Crítico à educação formal livresca, Jousse será um defensor da aprendizagem da criança em contato com a natureza e através de suas brincadeiras, com o mínimo possível de intervenção dos adultos.



Brincar, despertar, compreender-se, orientar-se com os próprios mecanismos, porque se trata de uma riqueza de “poder infinito”: conhecer-se a si mesmo porque sabemos que somos muito ricos... Mas tenhamos cuidado! Este jogo precisa de solidão. Este jogo precisa de pureza. Este jogo precisa de espontaneidade. É na criança que reside o segredo da busca de si mesmo (Jousse, 1937, p. 20).³⁶

Para Jousse, essa autenticidade pode ser desenvolvida através da brincadeira, graças à qual a criança, impulsionada pela força do mimismo, conhece o mundo através de si e de seus mecanismos receptores, ao mesmo tempo que forja a si mesma através da resignificação das impressões mais fortes que o cosmos deixou nela. Desse modo, “ser você mesmo” tem menos a ver com revelar uma suposta essência imutável do ser do que com produzir uma interação criativa com um mundo cujo sentido e as regras de funcionamento não se encontram todos dados a priori. E aqui também podemos nos referir a Donald Winnicott, para quem é somente na brincadeira e na interação criativa com o mundo que uma pessoa pode se descobrir: “É na brincadeira, e somente na brincadeira, que o indivíduo, seja criança ou adulto, é capaz de ser criativo e de usar toda sua personalidade. É somente sendo criativo que o indivíduo descobre a si mesmo” (Winnicott, 1975, p. 110)³⁷. Assim, as figuras da criança e do clown se encontram através de uma atividade em comum, a brincadeira. A subversão desajeitada da realidade efetuada pelo clown é anárquica e representa o extremo de sua “não-adaptação” às regras preexistentes, condição para toda experiência criativa para Winnicott. Retomaremos.

O *clown* ou a existência teatral da criança: subjetividade, singularidade, estilização, improvisação, retomada do mesmo jogo, criatividade

Lecoq foi, antes de tudo, um homem da prática e não é possível medir a

³⁶ Se jouer soi-même, s'éveiller, se comprendre, s'orienter avec ses propres mécanismes, parce que nous avons affaire à une richesse « d'une puissance infinie » : se connaître parce qu'on se sait soi-même très riche... Mais faisons bien attention! Ce jeu a besoin de la solitude. Ce jeu a besoin de la pureté. Ce Jeu a besoin de la Spontanéité. C'est dans l'enfant que réside tout le secret de la recherche de soi-même. (Tradução nossa)

³⁷ C'est en jouant, et seulement en jouant, que l'individu, enfant ou adulte, est capable d'être créatif et d'utiliser sa personnalité tout entière. C'est seulement en étant créatif que l'individu découvre le soi. (Tradução nossa)



potência de seu trabalho limitando-nos ao que ele dizia ou escrevia. O aprendizado do clown em Lecoq, e também em Gaulier, é mais uma questão de prática intensa de jogo do que de discursos teóricos sobre a figura do clown. Estamos aqui longe do psicodrama, visto que não basta deixar “sua criança interior sair”, mas, como propõe Guy Freixe, é necessário que a “*criança-clown*” exista através de seu relacionamento e de seu jogo com o público.

Do ponto de vista psicológico, isto é muito forte, pois com o clown há tanto a estilização do teatro como, ao mesmo tempo, um apelo muito profundo à subjetividade de cada indivíduo, que foi posta de lado, por assim dizer, no primeiro ano de formação. Ao final da formação, finalmente aparece algo que não se parece com o fundo poético comum da máscara neutra, mas que é singular para cada indivíduo. É aqui que a grande viagem da escola chega: em um ponto no qual nossa própria criança escondida possa usar a força da transposição teatral para aparecer. Com um pouco de cor aqui. Essa é a grande criação de Lecoq. Esse caminho pedagógico não existia em Copeau. Aí reside toda a força da pedagogia de Lecoq: levar o aluno através de toda esta jornada, em direção a esta zona onde a criança possa existir teatralmente em completa conexão com o público. Porque o clown só existe através dos olhos do público. Não é uma criança egocêntrica. É a força da criança que é vista no palco. (Freixe apud Scalari, 2021a, p. 598-599).³⁸

A riqueza de elementos contidos na citação acima nos obriga a desdobrar três linhas fundamentais de pensamento.

A primeira diz respeito à *estrutura técnica que permitirá o florescimento da subjetividade do ator numa dimensão teatral*, evitando que ele caia em uma abordagem psicologizante ou orientada para si mesmo. Se o *clown* invoca a subjetividade do ator, deve-se levar em conta que o fato de o trabalho do *clown* ser estrategicamente colocado ao final de dois anos de formação permite que essa subjetividade emerja no bojo de uma técnica teatral que o ator construiu

³⁸ D'un point de vue psychologique, cela est très fort, car avec le clown il y a à la fois la stylisation du théâtre et, en même temps, un appel très profond à la subjectivité de chacun, qui était mise de côté, en quelque sorte, dans la première année de formation. À la fin de la formation, quelque chose apparaît enfin qui n'est pas similaire au fond poétique commun du masque neutre, mais qui est singulier à chacun. C'est là où le grand voyage de l'école arrive : à ce que notre propre enfant caché puisse utiliser la force de la transposition théâtrale pour apparaître. Avec un petit bout de couleur là. Cela est la grande création de Lecoq. Ce cheminement pédagogique n'était pas chez Copeau. Là il y a toute la force de la pédagogie Lecoquienne : amener l'élève à travers tout ce voyage, vers cette zone où l'enfant se trouve propulsé vers une zone où il existe théâtralement en lien complet avec le public. Parce qu'il n'existe que par le regard du public. Ce n'est pas un enfant qui serait autocentré. C'est la force de l'enfant qui se donne à voir sur la piste. (Tradução nossa)



desde que entrou na escola de Lecoq ou de Gaulier³⁹. Essa técnica favorece a teatralidade de um corpo mímico que se dedicou durante dois anos a transpor elementos da vida cotidiana para a esfera artística através de ferramentas e de explorações diversas: máscaras neutra/larvária/dell'arte, mascaramento do corpo no bufão, pesquisa sobre o coro trágico etc. Além disso, nesta fase da formação, espera-se que o estudante tenha um domínio mínimo de elementos teatrais como a administração do tempo e do ritmo em cena, o uso do espaço, a precisão e a clareza de suas próprias ações físicas. De certa forma, é assegurada por essa técnica, que a “criança do ator”, entendida como elemento subjetivo, é convidada a mostrar-se, limitada por uma série de princípios concretos e objetivos. Essa estrutura técnica organiza então uma subjetividade que, se invocada de outra forma, poderia levar a experiências egocêntricas de natureza mais terapêutica do que teatral.

Entretanto, por encontrar-se ao final das formações propostas tanto por Lecoq quanto por Gaulier, a pedagogia do *clown* sugere que o domínio da técnica não vale por si. Assim, nossa segunda linha de pensamento diz respeito à *promoção da singularidade do ator* através do *clown*. O trabalho sobre essa criança, crescida dentro do aluno e trazida para fora através do clown, parece ser o convite de Lecoq ao aluno para que, em posse da bagagem técnica e poética aprendida, ele possa sair da escola carregado por um impulso criativo pessoal e singular, sem se deixar limitar pelo treinamento obtido, evitando o risco de fazer espetáculos dedicados a exibir sua técnica. Trabalhando com a bagagem técnica adquirida, o aluno a utiliza como suporte para os desejos artísticos que lhe são pessoais e que ele será capaz de encontrar observando cuidadosamente o eco do mundo exterior em si mesmo. Assim, é através do riso e da comédia que Lecoq convida o aluno a expressar, ao sair da escola, sua singularidade no teatro.

A terceira linha de pensamento é aquela para a qual todos os elementos da primeira contribuem e que será explorada em particular dentro do território do *clown* - *a qualidade do contato que ele estabelece com o público*: “O poder do imaginário do *clown*, ao contrário da criança que brinca na solidão e para si

³⁹ No entanto, é importante ressaltar que, diferente do que acontece na escola de Lecoq, na escola de Gaulier, um estudante pode, se quiser, efetuar qualquer um dos workshops, não importando se do primeiro ou do segundo ano pedagógico, de forma avulsa.



mesma, vem do fato de que o clown só existe em relação ao público” (Freixe apud Scalari, 2021a, p. 599)⁴⁰. Assim, a “criança do ator” é convidada a mostrar-se para que - embora ciente da transposição teatral que ele ou ela deve fazer para escapar de um jogo autocentrado, para que o jogo possa divertir o próprio ator, mas também seu público, compromisso que a criança não tem - o aluno possa redescobrir o frescor do jogo na infância para que seu jogo seja perpetuamente renovado.

É aqui que ele [Lecoq] entra em contato com a outra grande intuição de Copeau: seu fascínio pelos clowns Fratellini. Em outras palavras, o presente da improvisação total, improvisar um número de uma forma diferente a cada noite. Copeau era fascinado com os clowns Fratellini, ia vê-los todas as noites por um período de tempo e pensava, “meu Deus! Eles conseguem improvisar de acordo com o riso do público, o riso de tal senhora”... Em outras palavras, tomar cada momento realmente como um momento em que você tem que reagir. E isto nos traz de volta à grande força da criança. A criança pode jogar o mesmo jogo duas vezes, mas cada vez ela o jogará de forma diferente. (Freixe apud Scalari, 2021a, p. 599).⁴¹

E aqui tocamos em outro aspecto da infância trabalhado pelo ator em todos os territórios dramáticos, mas focado no clown de maneira particularmente especial: a criatividade. Podemos nos amparar na noção de criatividade proposta por Donald Winnicott como qualidade inerente à natureza humana e reconhecível em qualquer criança cujo “ambiente tenha sido suficientemente bom” (Winnicott, 1988, p. 56) para que, durante sua vida, ela não se limite a submeter-se às regras de um mundo que a precede. Sobre a noção de criatividade, Winnicott declara:

É sobretudo um modo de percepção criativo que dá ao indivíduo a sensação de que vale a pena viver; o que se opõe a tal modo de percepção é uma relação submissa de complacência com a realidade externa: o mundo e todos os seus elementos são então reconhecidos, mas apenas como aquilo ao qual se deve ajustar e se adaptar. (Winnicott,

⁴⁰ La puissance de l’imaginaire du clown, à la différence de l’enfant qui joue dans la solitude et pour lui-même, vient de ce que le clown n’existe que dans la relation au public. (Tradução nossa)

⁴¹ C’est là où il rejoint l’autre grande intuition de Copeau : sa fascination pour les clowns Fratellini. C’est-à-dire, un présent de l’improvisation totale, improviser tous les soirs un numéro de façon différente. Copeau était fasciné par les clowns Fratellini, il allait les voir tous les soirs pendant une période et il se disait « mon Dieu ! Ils arrivent à improviser en fonction du rire de la salle, du rire d’une telle dame »... Autrement dit, prendre vraiment chaque moment comme un moment où il faut réagir. Et cela nous renvoie à la grande force de l’enfant. L’enfant a beau reprendre deux fois le même jeu, à chaque fois il va le rejouer différemment. (Tradução nossa)



1975, p. 127).⁴²

E ainda:

Por vida criativa quero dizer não ser morto ou aniquilado continuamente pela submissão ou reação ao mundo invasor; quero dizer olhar para as coisas de uma nova maneira (Winnicott, 1988, p. 57).⁴³

Um exemplo do olhar renovado pode ser encontrado na criança que pede para cantarmos uma canção repetidamente, para ouvir a mesma história uma décima vez, para jogar o mesmo jogo por horas se possível. Esse é um comportamento natural para as crianças, pois sua fruição da vida mesma é completamente nova. Mais difícil para os adultos, esse estado é atualmente procurado através de práticas de meditação, *mindfulness* e yoga. O Budismo Zen japonês, por exemplo, usa a palavra *shoshin* (Suzuki, 1977, p. 29) para se referir à “mente de principiante”, estado de espírito vazio, pronto para aceitar, para duvidar, mas, principalmente, estar igualmente aberto ao desconhecido e ao que julgamos já conhecer: “A mente de principiante contém muitas possibilidades; a mente de especialista contém poucas” (Suzuki, 1977, p. 30).⁴⁴

Retomemos a frase de Winnicott “quero dizer o fato de olhar as coisas de uma nova maneira” (Winnicott, 1988, p. 57) ⁴⁵. Como a criança, o clown é um exemplo desta nova e curiosa maneira de olhar o mundo, na qual, por incompreensão, ele ou ela se relaciona com as coisas com sua desastrada forma de ser. Assim, se a lâmpada no teto da sala queimar, pode ocorrer que ele peça uma escada, suba de mãos vazias e tente, pelos mais variados meios, baixar o teto para colocar a nova lâmpada que ele deixou no pé da escada. É, neste ponto preciso, que, como a “criança de uma mãe suficientemente boa”, o *clown* não se submete à lógica ordinária de uma realidade que precede sua própria presença.

⁴² Il s’agit avant tout d’un mode créatif de perception qui donne à l’individu le sentiment que la vie vaut la peine d’être vécue ; ce qui s’oppose à un tel mode de perception, c’est une relation de complaisance soumise envers la réalité extérieure : le monde et tous ses éléments sont alors reconnus, mais seulement comme étant ce à quoi il faut s’ajuster et s’adapter. (Tradução nossa)

⁴³ Par vie créatrice, j’entends le fait de ne pas être tué ou annihilé continuellement par soumission ou par réaction au monde qui empiète sur nous ; j’entends le fait de porter sur les choses un regard toujours neuf. (Tradução nossa)

⁴⁴ L’esprit du débutant contient beaucoup de possibilités ; l’esprit de l’expert en contient peu. (Tradução nossa)

⁴⁵ j’entends le fait de porter sur les choses un regard toujours neuf. (Tradução nossa)



Ele se torna um criador quando extrai as coisas de sua lógica ordinária e instaura o caos com o qual ele imprime seu mundo sobre o nosso: “Criatividade, então, significa reter ao longo da vida algo que é, propriamente dito, parte da experiência da primeira infância: a capacidade de criar o mundo” (Winnicott, 1988, p. 55)⁴⁶.

Sede de amor, nascimento do humor no *clown* e na criança

Uma noite, meu filho Samuel viu doze segundos de O lago dos cisnes numa péssima transmissão de TV, pois o televisor tinha uma antena que nunca funcionava. Desde então, quando ele não queria ir dormir, para enrolar e ganhar tempo, ele dançava o lago e os cisnes. E, não contente, ele juntava ali uns elefantes. Ele mexia as pernas, os braços, o torso, saltava, caía, torcia os pés de um jeito tão complicado que alguém que não conhecesse a família, passado o susto, perguntaria que raios aquilo tudo significava. Ele dançava até o momento em que eu dizia: — Tudo bem! Vou te dar mais dez minutos. Depois, cama! E ele ficava feliz, conseguia ganhar mais um tempinho. O que a gente gostava de ver no Samuel eram os gestos inventados, as atitudes ridículas e complicadas, tudo nele pedindo para ser amado, sua esperança de ficar mais um pouquinho com os “adultos” (Gaulier, 2016b, p. 200).

Presente em seu livro, Gaulier também usa o relato acima no curso de clowns para exemplificar a necessidade de amor do público que motiva o *clown* a fazer qualquer coisa para permanecer no palco. Esta relação entre a criança e o clown que Gaulier detecta em seu filho levanta uma questão interessante para nossa reflexão: existe uma relação entre a criança e o *clown* em termos de humor em si?

Poderíamos pensar que um limite intransponível entre a criança e o clown é a própria ideia de humor, ou seja, o fato de o clown, ao contrário da criança, brincar e fazer coisas bobas para que a outra pessoa possa rir, enquanto, normalmente, na criança não encontramos necessariamente esta relação de intencionalidade. Entretanto, a relação entre a criança e o *clown* parece ser mais complexa do ponto de vista da intencionalidade da criança quando ela faz seu interlocutor rir, especialmente se nos aproximamos da situação engraçada não através do texto de seu ato, mas através do contexto de sua resposta.

⁴⁶ La créativité, c'est donc conserver tout au long de la vie une chose qui, à proprement parler, fait partie de l'expérience de la première enfance : la capacité de créer le monde. (Tradução nossa)



Um estudo da psicóloga indiana Vasudevi Reddy identifica comportamentos *clownescos* em crianças desde muito cedo. Reddy aponta que os estudos sobre o humor em crianças até o momento são frequentemente limitados ao domínio do humor verbal, ignorando participantes não-verbais, tais como bebês. De acordo com a pesquisadora, o relato moderno do desenvolvimento cognitivo concorda amplamente que a percepção do humor não emerge antes de 18 meses. No entanto, em um estudo sobre o desenvolvimento do humor em crianças, especificamente no primeiro ano de vida, Reddy conclui, a partir da observação e entrevistas com pais de crianças de 7-11 meses de idade, que a maioria das crianças é capaz de provocar gargalhadas, reproduzindo deliberadamente as palhaçadas a fim de sustentar o riso em outras pessoas.

A prevalência e a natureza de atos clownescos. Os pais tiveram pouca dificuldade em identificar quando seus filhos estavam fazendo coisas intencionalmente para provocar gargalhadas. Dos pais que deram respostas claras à pergunta, 87% dos pais de bebês de 8 meses de idade, 87% dos pais de bebês de 11 meses de idade (e 100% dos pais de bebês de 14 meses de idade) relataram pelo menos um caso, com detalhes, de palhaçada clara, sem diferenças significativas de idade na presença de palhaçada. Alguns dos pais, aos 8 meses da criança, relataram apenas atos simples, como respingos e batidas, que aumentavam em frequência e intensidade quando outros estavam rindo. Outros pais, mesmo aos 8 meses, relataram atos mais complexos e idiossincráticos [...]. Constatamos um aumento com a idade na evidência de tentativas de provocar novamente risos (Reddy, 2001, p. 250).⁴⁷

Neste caso, não é a criança que aparece no *clown*, mas o *clown* que se apresenta através de atitudes intencionalmente feitas pela criança para não somente provocar o riso no adulto, mas também a sua repetição.

As ações mais frequentemente relatadas foram ações de cabeça e rosto, principalmente sacolejos da cabeça, balançando a cabeça, e fazendo caretas com o rosto. As ações dos bebês [...] eram todas ações que nós adultos reconheceríamos como engraçadas, e se encaixavam confortavelmente nas categorias de ações derivadas da palhaçada adulta. [...] foi sempre a sensibilidade e o interesse das crianças pelo riso e pelas

⁴⁷ The prevalence and nature of clowning acts. Parents had little difficulty in identifying instances when their infants did things intentionally to elicit laughter from them. Of the parents who gave clear responses to the question, 87% of 8 month olds, 87% of 11 month-olds (and 100% of 14 month-olds)—were reported to have shown at least one instance, with details, of clear clowning with no significant age differences in the presence of clowning. Some of the parents at 8 months reported only simple acts such as splashing and banging, which increased in frequency and intensity when others laughed. Other parents, even at 8 months, reported more complex and idiosyncratic acts [...]. There were increases with age in the obviousness of the attempts to re- elicit laughter. (Tradução nossa)



reações emocionais dos outros que permitiram que esses atos se repetissem como palhaçadas (Reddy, 2001, p. 252).⁴⁸

Em uma direção contrária à nossa, Vasudevi Reddy abre caminhos para pensar não no que o clown pode ter da criança, mas para pensar no que a criança desde tenra idade possui de *clown* em seu comportamento. Para essa pesquisadora, “A palhaçada como uma atividade sensível ao riso dos outros e que brinca com este mesmo riso parece estar presente na segunda metade do primeiro ano da infância humana” (Reddy, 2001, 254)⁴⁹. Assim, como com os clowns adultos, para as crianças, “o jogo com as reações dos outros é a chave emocional crucial para tais engajamentos” (Reddy, 2001, 254)⁵⁰. Extremamente estimulante, ainda que o estudo de Vasudevi Reddy não seja explorado em profundidade aqui, ele abre uma perspectiva totalmente nova para questionamentos futuros e nos assegura da riqueza que a atenção à criança, esse ser humano cheio de possibilidades, apresenta para a pesquisa teatral, e, mais especificamente, para a pesquisa sobre o clown. Uma riqueza que outros antes de nós também foram capazes de realçar, o que tentamos demonstrar aqui.

Referências

AUSLANDER, Philip. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1997.

BRUM, D. C. S. R. Mulheres palhaças e a política uterina de expansão: Entrevista com Karla Concá. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 455-468, 2018. DOI: 10.5965/1414573103332018455. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018455>. Acesso em: 11 jan. 2023.

COPEAU, Jacques. *Anthologie inachevée à l'usage des jeunes générations*. Paris: Gallimard, 2012.

⁴⁸ The most frequently reported acts were actions of the head and face, mainly head shaking, nodding or wobbling, and screwed up faces. The infant actions shown in Table 1 were all ones which we as adults would recognise as being funny, and fall without difficulty into categories of actions derived from adult clowning. [...] the infants' sensitivity to and interest in the laughter and emotional reactions of others that then allowed these acts to be repeated as clowning. (Tradução nossa)

⁴⁹ Clowning as an activity which is sensitive to and plays upon others' laughter appears to be present in the second half of the first year of human infancy. (Tradução nossa)

⁵⁰ the play with others' reactions is the crucial emotional key to such engagements. (Tradução nossa)



COPEAU, Jacques. Réflexions sur un comédien. Copeau l'éveilleur, textes réunis par Patrice Pavis et Jean-Marie Thomasseau, *Bouffonneries*. n° 34, p. 25-29, 1995.

COPEAU, Jacques. *Registres VI, L'École du Vieux-Colombier*. Paris: Gallimard, 1999(Registres / Jacques Copeau., 6; Pratique du théâtre).

FERRACINI, Renato. *Café com Queijo. Corpos em Criação*. São Paulo: Hucitec, 2006.

GAULIER, Philippe. "A clown is innocent": Philippe Gaulier tips a bucket of water over creepy craze. *The Guardian*, sect. Stage, 4 nov. 2016a. Disponível em: <http://www.theguardian.com/stage/2016/nov/04/creepy-clown-craze-philippe-gaulier>. Acesso em: 29 set. 2020.

GAULIER, Philippe. O Atormentador. Minhas Ideias Sobre Teatro. São Paulo, Brasil: Sesc, 2016b.

JOUSSE, Marcel. « Le premier éveil du mimisme », 1ère Conférence - 4 novembre 1935, 4ème année, 1935-1936. École d'Anthropologie Jousse In: *Les cours de Marcel Jousse*. [S. l.]: Association Marcel Jousse, [s. d.]. Disponível [para compra] em: <https://www.marceljousse.com/les-cours-de-marcel-jousse-disponibles-en-telechargement/>. Acesso em: 10 out. 2019.

JOUSSE, Marcel. « L'anthropologie et le jeu humain », curso de 8 de novembro de 1937 na École d'Anthropologie Jousse In: *Les cours de Marcel Jousse*. [S. l.]: Association Marcel Jousse, [s. d.]. Disponível [para compra] em: <https://www.marceljousse.com/les-cours-de-marcel-jousse-disponibles-en-telechargement/>. Acesso em: 10 out. 2019.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Trad.: Marcelo Gomes. São Paulo: SENAC São Paulo; SESC SP, 2010.

LECOQ, Jacques. Les gestes de la vie. In: *Le théâtre du geste: mimes et acteurs*. Collection Bordas spectacles, ISSN 0244-1780. Paris, France: Bordas, 1987a. p. 18-30.

LECOQ, Jacques; PERRET, Jean. L'explosion du mime. La pédagogie du mouvement. Entretien avec Jacques Lecoq. Par Jean Perret. In: *Le théâtre du geste: mimes et acteurs*. Collection Bordas spectacles, ISSN 0244-1780. Paris, France: Bordas, 1987b. p. 106-121.

LECOQ, Patrick (images et montages). *Autour de Jacques Lecoq*. Actes Sud Éditions, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RrzNKu_VU2o. Acesso em: 6 out. 2019.

REDDY, Vasudevi. *Infant clowns: The interpersonal creation of humour in infancy*. *Enfance* 2001/3. Éditeur: Presses Universitaires de France, vol. (Vol. 53), p. 247-256, <https://doi.org/10.3917/enf.533.0247>.



SCALARI, Rodrigo. *L'enfant comme modèle dans la pédagogie théâtrale. Dans les approches de Jacques Copeau, Jacques Lecoq et Philippe Gaulier*. Thèse (Doctorat en Études théâtrales) – Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris, 2021a. Acesso em 15 dez. 2022. Disponível em: <https://theses.hal.science/tel-03564918>

SCALARI, Rodrigo. Quand le théâtre rejoint l'enfance : Apports de la Children's School à la pédagogie de l'acteur au sein de l'École du Vieux-Colombier. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 11, n. 23, p. 159-174, 13 dez. 2021b. Acesso em 15/12/2022. DOI: <https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.32946>

SCALARI, Rodrigo Cardoso. Copeau e os laboratórios da infância: as brincadeiras de seus filhos, ou, melhor dizendo, le tout rond. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022a. Acesso em 15/12/2022. DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573102442022e0210>

SCALARI, Rodrigo. Jacques Copeau e o instinto dramático da criança. *Sala Preta*, São Paulo, 21(2), 49-65, 2022b. Acesso em 27/12/2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v21i2p49-65>

SCALARI, Rodrigo Cardoso. Laboratórios da Infância de Copeau e Bing: um grupo de crianças, embrião da École du Vieux Colombier. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 13, n. 1, e123673, 2023. Acesso em 15/01/2023. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-2660123673vs01>

SUZUKI, Shunryū. *Esprit zen, esprit neuf*. Trad. par Sylvie Carteron. Paris: Éditions du Seuil, 1977(Points, 8).

WINNICOTT, Donald Woods. *Conversations ordinaires*. Trad. Brigitte Bost. Paris: Gallimard, 1988 (Connaissance de l'inconscient).

WINNICOTT, Donald Woods. *Jeu et réalité: l'espace potentiel*. Trad. Claude Monod. Paris: Gallimard /Folio, 1975(Folio essais).

Recebido em: 11/01/2023

Aprovado em: 15/04/2023