

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

De repente um *clown*: reflexões sobre gestos em uma experiência pessoal em Bogotá

Raylson Silva da Conceição
Michelle Nascimento Cabral Fonseca

Para citar este artigo:

CONCEIÇÃO, Raylson Silva da; FONSECA, Michelle Nascimento Cabral. De repente um *clown*: reflexões sobre gestos em uma experiência pessoal em Bogotá. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 47, jul. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102472023e0108>

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)



De repente um *clown*¹: reflexões sobre gestos em uma experiência pessoal em Bogotá²

Raylson Silva da Conceição³

Michelle Nascimento Cabral Fonseca⁴

Resumo

Este artigo é um relato de experiência que parte de uma vivência pessoal do autor em uma oficina de clown desenvolvida pela atriz colombiana Viviana Bernal em 2022 em Bogotá. A pesquisa se ocupa, por meio da interdisciplinaridade entre os estudos de teatro, dança e do *clown*, a analisar exemplos concretos que foram retirados dessa oficina para refletir sobre algumas questões: Como um gesto produz risada? Qual a relação da percepção do gesto com questões históricas e sociais? Depois de tais reflexões baseadas em teorias de Merleau-Ponty, Jorge Dubatti, Hubert Godard e outros, foi possível constatar a relevância desse estudo que consiste em dar importância ao processo de registro e reflexões da experiência empírica do ator sobre seus treinamentos corporais e do público sobre suas per(re)cepções como ferramenta para a investigação na arte e como posicionamento político.

Palavras-chave: *Clown*. Gesto. Dança. Teatro. Experiência.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Raquel Pereira dos Santos. Mestra em Letras pela Universidade de Santa Cruz do Sul (2015). Graduada em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (2005). [✉ santos.raquelpereira@gmail.com](mailto:santos.raquelpereira@gmail.com)

[🌐 http://lattes.cnpq.br/5795979063320485](http://lattes.cnpq.br/5795979063320485)

[🟢 ID https://orcid.org/0000-0002-3998-5623](https://orcid.org/0000-0002-3998-5623)

² Esse artigo tem o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por meio da bolsa de doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UNIRIO.

³ Doutorando da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre em Artes Cênicas, pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Especialização em Arte, Mídia e Educação pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA). Graduado em Teatro pela UFMA. Ator e palhaço.

[✉ contabilraylson@gmail.com](mailto:contabilraylson@gmail.com)

[🌐 http://lattes.cnpq.br/3682376794834169](http://lattes.cnpq.br/3682376794834169)

[🟢 ID https://orcid.org/0000-0002-1581-810X](https://orcid.org/0000-0002-1581-810X)

⁴ Doutora em Comunicação Social pela PUC/RS. Mestra em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bacharel em Artes Cênicas-Direção Teatral pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Docente do curso de Teatro Licenciatura do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Coordenadora do URBANITAS – Laboratório de Criação Cênica em Teatro, Circo e Cidade. Diretora teatral e palhaço.

[✉ michelle.ncf@ufma.br](mailto:michelle.ncf@ufma.br)

[🌐 http://lattes.cnpq.br/3682376794834169](http://lattes.cnpq.br/3682376794834169)

[🟢 ID https://orcid.org/0000-0002-1581-810X](https://orcid.org/0000-0002-1581-810X)



Suddenly a clown: Reflections about gestures in a personal experience in Bogotá

Abstract

This article is an experience report that starts from a personal experience lived in a clown workshop developed by the Colombian actress Viviana Bernal in 2022 in Bogotá. This work aimed, through the interdisciplinarity between theater, dance and clown studies, to analyze concrete examples that were taken from this workshop to reflect on some questions: How does a gesture produce laughter? What is the relationship between the perception of the gesture and the historical and social issues? After such reflections based on the theories developed by Merleau-Ponty, Jorge Dubatti, Hubert Godard and others, it was possible to verify the relevance of this study, which highlights the recording process and reflections of the actor's empirical experience on his body training and also of the audience about their perceptions/receptions as a tool for research in art and as a political positioning.

Keywords: Clown. Gesture. Dance. Theater. Experience.

De repente un clown: Reflexiones sobre los gestos en una experiencia personal en Bogotá

Resumen

Este artículo es un relato de experiencia que parte de una experiencia personal vivida en un taller de clown desarrollado por la actriz colombiana Viviana Bernal en el año 2022 en Bogotá. La pesquisa trata, a través de la interdisciplinaria entre los estudios de teatro, danza y clown, de analizar ejemplos concretos que fueron tomados de este taller para reflexionar sobre algunas cuestiones: ¿Cómo un gesto produce risa? ¿Cuál es la relación entre la percepción del gesto y las cuestiones históricas y sociales? Luego de dichas reflexiones basadas en teorías de Merleau-Ponty, Jorge Dubatti, Hubert Godard y otros, se pudo constatar la pertinencia de este estudio, que consiste en dar importancia al proceso de registro y reflexiones de la experiencia empírica del actor sobre su formación corporal y la del público sobre sus percepciones como herramienta de investigación en el arte y como posición política.

Palabras Clave: Clown. Gesto. Bailar. Teatro. Experiencia.



O teu corpo é teu laboratório. Investigue-se!

Antes de começar, tenho uma questão: você daria valor científico a uma experiência artística empírica vivida e narrada por você? Essa simples pergunta, embora polêmica, diz muito sobre o que esse artigo propõe refletir. Até que ponto vale a experimentação empírica de um artista para a área acadêmica? Quantas teses e dissertações têm o ator como sujeito da investigação?

No campo das artes visuais, a tese *La Experimentación artística como práctica formadora en el Grado de Ed. Primaria: Método de Conceptualización y Proceso de materialización de una idea* de Maria Dolores Medina Benítez tem como objeto de estudo a experimentação empírica como experiência formadora e implementação dos métodos que promovem a interação entre o intuitivo da arte e o controle dos resultados, através da exploração como aproximação à ciência, e como experiência formadora, para o desenvolvimento das capacidades mentais e condutas implícitas no desenvolvimento do potencial criativo.

Já no teatro, o ator brasileiro Renato Ferracini⁵, propõe a sala de treinamento de preparação do ator como seu laboratório, local onde faz suas reflexões, sendo outra forma de fazer investigações científicas. Para ele:

Nosso pensar está no suor da sala de trabalho, da sala de ensaio, nesse campo epistêmico da experiência prática, do corpo em ação física, na relação com outro em busca de construção poética de encontro. [...] É um outro campo epistêmico. São outros procedimentos de problematização, são outras caixas de ferramentas práticas e conceituais, são outros corpos coletivos criados e recriados (Ferracini; Feitosa, 2017, p. 112).

⁵ Ator-pesquisador do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, onde atua teórica e praticamente em todas as linhas de investigação do núcleo desde 1993. Foi presidente da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - na gestão 2019/2020/2021. É professor e orientador no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do IA-UNICAMP. Desenvolveu disciplinas em programas de pós-graduação como professor convidado na USP, UFPB (Especialização), FURB (Especialização), Escola Superior de Artes Célia Helena, Universidade de Évora (Portugal) e Universidade Nova de Lisboa (Portugal). Possui cinco livros publicados: *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator* (Editora da Unicamp e Fapesp - 2001), *Café com Queijo: Corpos em Criação* (Hucitec e Fapesp - 2006), *Corpos em Fuga, Corpos em Arte* (org.) (Hucitec e Fapesp - 2006), *Ensaio de Atuação* (Perspectiva e Fapesp - 2013) e *Práticas Teatrais* (Editora da Unicamp e Fapesp - 2020).



Ou como disse Gilles Deleuze:

O que me interessa são as relações entre as artes, a ciência e a filosofia. Não há nenhum privilégio de uma destas disciplinas em relação a outra. Cada uma delas é criadora. O verdadeiro objeto da ciência é criar funções, o verdadeiro objeto da arte é criar agregados sensíveis e o objeto da filosofia, criar conceitos (Deleuze, 1992, p. 154).

E Espinoza:

O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente – pode e o que não pode fazer [...] o corpo, por si só, em virtude exclusivamente das leis da natureza, é capaz de muitas coisas que surpreendem a sua própria mente (Spinoza, 2011, p. 101).

O que pode o meu corpo? Fui motivado pela disciplina de *Estudos do Gestos: Expressividade na Dança*, ministrada pela professora Joana Ribeiro, do curso de doutorado da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), a refletir sobre gestos corporais e suas múltiplas definições. Optei por focar em gestos mais presentes no meu cotidiano em Bogotá⁶, onde estou atualmente, especificamente os meus gestos utilizados na oficina de *clown* ministrada pela atriz colombiana Viviana Bernal⁷ no Teatro Estudio Quinta Porra⁸, localizado na rua 11, n. 2-78, através

⁶ Estou em Bogotá há cerca de sete meses. Quando realizei esta oficina, já tinha passado dois meses desde que cheguei na Colômbia. Antes desta oficina, participei de outras duas oficinas com temáticas diferentes: uma de atuação com o dramaturgo Manolo Orjuela e outra de voz com a atriz do grupo teatral La Candelaria, Nohra Gonzales.

⁷ Viviana Bernal é uma atriz profissional licenciada em Artes Cênicas pela Universidad Pedagógica Nacional, com interesse artístico no estudo e desenvolvimento da arte do *Clown*. Em 2011, foi ganhadora da bolsa "jóvenes talento", concedida pelo ICETEX, tendo a oportunidade de receber aulas com atores como Vannina Grossi, Hernán Gené, Hilary Chaplin, Gabriel Chamé, Jorge Costa, Claudia Quiroga, Metrayeta Clown e Chacovachi, na cidade de Buenos Aires, Argentina. Na Colômbia, realizou graduação em *Clown* na Universidade Pedagógica Nacional com a atriz Pepa Plana, e recebeu aulas de Mario Escobar, Milton Lopezarrubla e Johan Velandia, entre outros. Ela criou vários números de monólogos e trabalhou em obras como *El Espíritu Mágico* do grupo Sin Compañía, dirigida por Juan Carlos Yela, e *La Balada del Maniky*, dirigida por Fernando Rojas. É atriz e produtora da obra *Desmontando a Shakespeare* da Compañía Trágica de Payasos, dirigida por Mario Escobar. Também faz parte da dupla de palhaças Petiza e Lorenza em *La Obra Que Sale Mal* do Teatro Nacional, dirigida por Ricardo Berenz, e atuou em *El Burgués Gentilhombre* do Teatro Colón. É atriz e coescritora de *Wonder hasta aquí nos trajo el río* e *La Electus*, obras de Clown do grupo Sin Compañía. Além disso, trabalhou em diversas produções audiovisuais independentes, incluindo quatro longas-metragens: *Alma de Héroe* dirigida por Orlando Parra, *Decembrina*, *Santa María* e *Nigromante*, dirigidas por Edwin Díaz.

⁸ Em 2009, este centro cultural, hoje considerado patrimônio cultural da cidade de Bogotá, foi inaugurado por Omar Porras, ator e diretor colombiano-suíço, que decidiu comprar a casa para ali realizar apresentações de seu trabalho como dramaturgo. O espaço tem se transformado em um lugar cultural que recebe vários



do Programa Distrital de Salas Concertadas de Idartes⁹.

Portanto, este artigo utiliza algumas referências interdisciplinares, cruzando teorias do circo, dança e teatro com a minha experiência empírica como ponto de singularidade entre elas. Em vez de continuar alinhando propostas teóricas, mesmo sendo um jovem artista iniciante nas artes *clownescas*, acredito ter conhecimento suficiente sobre a importância de utilizar o corpo do ator como fonte de investigação. Sou ator teatral desde 2013, tendo atuado em grupos de teatro profissionais, assim como em grupos/laboratórios de pesquisa em teatro, onde o corpo do ator é o principal instrumento de criação e investigação da cena¹⁰. Na academia, também pude pesquisar sobre o fazer artístico e processos criativos de atores que protagonizam o corpo na cena contemporânea. Um exemplo disso é a pesquisa intitulada *O ENCONTRO: do acontecimento a um olhar atento – o espetáculo O Miolo*¹¹ da Estória (Conceição, 2021), realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, que destaca a importância do registro do ator para a construção e, posteriormente, análise nas artes cênicas. Portanto, vou iniciar nosso tema: "De repente um *clown*: reflexões sobre gestos em uma experiência pessoal em Bogotá".

É o gesto que produz o palhaço!

Logo no início da oficina, a primeira coisa que percebi foi que fazer *clown* é trabalhar com gestos. É interessante perceber que até mesmo os gestos mais

gêneros das artes cênicas, como contação de histórias, *stand up*, comédia, shows de dança, música e peças teatrais.

⁹ O Instituto Distrital de las Artes - Idartes é responsável pela gestão das práticas artísticas em Bogotá e comprometido em aumentar a confiança dos artistas e dos gestores e a cidadania no setor das artes em Bogotá, através de um esforço contínuo para melhorar sua gestão com critérios de eficiência, eficácia e efetividade.

¹⁰ Tais experiências foram realizadas no Brasil com grupos de teatro maranhenses como DRAO da (IN)constância de Ivaldo Faladelli, Grupo de Pesquisa e Extensão Cena Aberta de Luiz Pazzini e Teatro Improvado de Marcos Dominici. Atualmente, na Colômbia, destacam-se as experiências no Teatro Ditirambo de Rodrigo Rodríguez e o Teatro Estudio Quinta Porra de Fabiana Medina.

¹¹ Embora o desenvolvimento do estudo tenha sido prejudicado pelas restrições impostas pelas medidas sanitárias e pelo confinamento relacionados à pandemia da Covid-19, nesta pesquisa conseguimos investigar os procedimentos de criação do ator. Como resultado da análise do caderno de registro do ator, algumas cenas do espetáculo e entrevistas, constatou-se que alguns espetáculos maranhenses sofrem alterações estéticas e metodológicas oriundas da cultura local.

simples podem suscitar uma explosão de risadas no público. Vou contar um pouco sobre uma experiência¹² que vivenciei em setembro de 2022, no primeiro dia da oficina que se tornou o objeto empírico desse artigo.

Durante a oficina de clown, iniciamos com treinos intensos e pesados, que nos levaram à exaustão física. Enquanto isso, Viviane estava na plateia com um pandeiro nas mãos, guiando a classe para que toda energia dos nossos corpos não dissipasse, pois como ela dizia: “el payazo no puede tener una energía baja”. Depois de vários minutos de exercícios que combinavam resistência física, esgotamento e consciência corporal, passamos a trabalhar a imaginação, sempre tendo em mente as palavras de Viviane: “el cuerpo puede estar quieto, pero la energía debe estar contenida”.

Figura 01 - Teatro Estudio Quinta Porra, oficina de *Clown*, Programa Salas Concertadas de Idarte. Foto: Yohana Andrea¹³



Ao sermos conduzidos por frases ditas pela atriz Viviane, que mais pareciam provérbios dos palhaços, fomos provocados a experimentar nossos próprios erros,

¹² Esta foi minha segunda experiência com o *Clown*. A primeira foi no Maranhão – Brasil, por volta de 2014, com o ator brasileiro, João Miguel, realizada no Teatro Arthur Azevedo como parte integrante do seu trabalho. Miguel foi convidado a apresentar seu espetáculo e convidado para fazer uma oficina sobre *Clown*.

¹³ Exercício *La Cuerda* no primeiro dia de oficina.



motivados por frases como: “la estupidez es un regalo”; o “error se delata con el público y genera el efecto cómico” e “a vulnerabilidad es un detonante creativo”. Por isso, Viviane afirma que “el clown es el arte de la recepción”, pois a comicidade existe juntamente com o público. Se a comicidade não nascer com o público, não nascerá em lugar algum.

Hubert Godard (2002) afirma que a recepção acontece de forma global e dificilmente permite distinguir entre elementos e etapas, tanto para o público quanto para o ator. E foi exatamente isso que aconteceu comigo durante o primeiro dia de oficina: uma comicidade criada em grupo.

Cada indivíduo, cada grupo social, em ressonância com seu ambiente, cria e é submetido a mitologias do corpo em movimento que constroem quadros de referências variáveis da percepção. Conscientes ou não, esses quadros são sempre ativos (Godard, 2002, p. 11).

Maurice Merleau-Ponty (1999) também defende essa concepção de percepção, que se relaciona à própria existência do sujeito tal como a vê. Em outras palavras, perceber o mundo circundante exige a corporeidade e a imputação de sentidos. Com base nisso, ele estabelece uma teoria de conhecimento e percepção sobre o corpo humano, afirmando que ignorar essa vertente ontológica seria ignorar a verdadeira e exata concepção do mundo.

Na oficina de *clown*, nós nos encontrávamos em um contexto cômico que nos permitia rir dos nossos próprios erros. Apesar de estar inserido em uma cultura diferente, meus gestos foram compreendidos pelas pessoas presentes. Christine Roquet (2011, p.4) escreve sobre o gesto dançado e afirma que “apreender o gesto não é uma tarefa simples; o gesto dançado, percebido como um todo, é composto de micro-acontecimentos que ecoam uns aos outros, em sucessão ou simultaneidade”. De acordo com Roquet (2011), nossa percepção é modelada por questões sociais e históricas que podem nos impedir de compreender gestos que não estamos habituados a perceber. Durante minha experiência no workshop, um gesto em particular foi notado pelas pessoas presentes: meu erro no idioma, ou seja, minha dificuldade em me comunicar em outra língua.



Por não dominar a língua espanhola, falar nessa oficina se tornou minha *estupidez*. Minha tentativa de falar correto e de compreender o que as pessoas falavam, buscando ajuda de algumas pessoas próximas para traduzir-me, aos olhos dos colegas isso se converteu em cômico. A professora percebeu isso e fez uso da minha estupidez até o seu esgotamento. Percebi que esses erros linguísticos eram meus tesouros, principalmente para o *clown* que habita em mim. Minha matéria-prima. Mas qual relação esta experiência tem com o gesto?

Godard (2002) acredita que a dança é o lugar de excelência para produzir, controlar ou censurar novas expressões e impressões. Embora ele não fale sobre *clown*, creio que no *clown* essas novas expressões possam ter lugar, uma vez que também no *clown* “os gestos e sua captação visual se apoiam em fenômenos de infinita variedade que impedem toda esperança de reprodução idêntica” (Godard, 2002, p. 12).

Calma! Tenho consciência de que, assim como na dança, o *clown* também possui partituras, como um dançarino de balé. Embora possam ter figuras aparentemente iguais, como *arabesque*¹⁴ ou *rond de jambé*¹⁵, não produzem o mesmo sentido. Cada apresentação do *clown* está sujeita a mudanças, pois está constantemente produzindo sua poiesis junto com o público. Mas vamos com calma. Falaremos mais sobre isso depois.

Por possuir uma dificuldade com o idioma, qualquer gesto que eu fazia já provocava risadas nos colegas, os quais, posso, dentro deste contexto, compreendê-los como “público”. Um simples Yo, como início de uma apresentação pessoal, já fazia com que os colegas e a própria Viviane rissem muito. Por *WhatsApp*, perguntei dias posteriores sobre o ocorrido a Diego Alfonso, um dos participantes da oficina: *Por que minha postura corporal em forma de mesa foi engraçada?* Ele respondeu assim:

¹⁴ Trata-se de uma posição fundamental do *ballet* clássico em que o bailarino se equilibra em apenas uma perna, o braço correspondente estende-se para a frente, enquanto o outro braço e a outra perna se voltam para trás.

¹⁵ Esta é outra posição do *ballet* que consiste em realizar um movimento circular de uma das pernas, enquanto a outra segue erguida. Trata-se de um exercício de barra e de centro, mas geralmente este exercício se inicia na barra.



Devido à minha dificuldade com o idioma, qualquer gesto que eu fazia já provocava risadas nos colegas, os quais, dentro deste contexto, posso compreender como “público”. Um simples Yo, como início de uma apresentação pessoal, já fazia com que os colegas e a própria Viviane rissem muito. Por WhatsApp, perguntei alguns dias depois a Diego Alfonso, um dos participantes da oficina: *Por que minha postura corporal em forma de mesa foi engraçada?* Ele assim respondeu:

Cuando [el autor] actuaba de mesa, mezclaba dos elementos que mencionaba la profesora: el error hacía parte de la representación de mesa porque era una mesa que no sabía cómo expresarse en español y la mesa tenía muchos defectos que [el autor] explicaba de una forma natural. La comedia se encontraba en la naturalidad e inocencia del error (Alfonso, 2022).

Minha dificuldade com o idioma resultou em risos de Diego, mas ele encontrou mais um motivo para rir: minha dificuldade física em manter-me na forma de “ Ω ”. Durante um exercício proposto pela professora, cujo objetivo era produzir um trabalho corporal em equipe com sete ou oito pessoas, retratando uma comemoração de aniversário em uma fotografia familiar, eu pensei em imitar uma mesa enquanto os colegas interpretavam os convidados da festa. Como não tínhamos muito tempo para planejar, essa foi a ideia que me ocorreu.

Ao ser convidado pela professora Viviane para explicar o que estava fazendo, eu disse (ainda na posição de mesa - “ Ω ”) que representava a mesa da festa. Imediatamente, todos começaram a rir. Tentei continuar a explicação, dizendo que a mesa era feita de madeira da Amazônia, provavelmente de alguma fronteira com outro país. No entanto, não consegui manter a posição em “ Ω ” por muito tempo e acabei tocando meus joelhos no chão, como forma de descanso. Tentei justificar esse gesto explicando à professora que a mesa tinha a capacidade de dobrar em seus dois pés, tornando-a portátil.



A posição em forma de “ Ω ” é uma luta contra a gravidade, e minha tentativa frustrada de mantê-la, enquanto falava, provocou risos do público. Essa posição desafiava a gravidade e tirava completamente a posição vertical e confortável do meu corpo. Um dos participantes da oficina também comentou sobre isso:

Para mí fue muy llamativo e interesante el rol que adapto el compañero [el autor] en el ejercicio de representación durante el taller de clown del pasado sábado 17 de septiembre. En un ejercicio que consistía en representar la foto de una familia al estilo clown el compañero [el autor] hizo el rol de una mesa. Eso fue sumamente gracioso por lo ilógico que supone ver un ser humano representado el rol de un objeto. Además, en ese caso dicho objeto cobro vida convirtiéndose en un objeto que habla, valiéndose de un tono de ingenua suspicacia que lleva a lo contradictorio u lo sarcástico. Los extraños movimientos del compañero [el autor] mientras desempeñaba su rol de “objeto parlante” hicieron aún más graciosa y divertida su presentación (Rey, 2022).

Meus erros de linguagem e minha postura corporal fizeram muitas pessoas presentes rirem da minha apresentação, algo que não foi planejado, mas que aconteceu devido à necessidade que eu tinha de explicar o que estava fazendo e a dificuldade de manter aquela postura corporal. Em uma entrevista, a professora Viviane compartilhou sua percepção sobre meus erros/tesouros, dizendo:

Yo creo que, en particular en tu primero día de taller, justamente fue como ya te había dicho...esa imposibilidad de comunicarnos de manera fluida contigo. Entonces, tus gestos en no entender eran muy reales y ti ponía en una vulnerabilidad que era hermoso verte y, además, muy gracioso...e se convirtió en algo gracioso porque te veíamos en problemas. Particularmente con la mesa, ocurrió que el ejercicio tu pensaste que era una fotografía. Y si, era una fotografía, pero, logo la fotografía se alargó a ir buscando relaciones entre las personas que estaban allí. Entonces, evidentemente habías encontrado una mesa poco cotidiana y fácil de mantener. Entonces, te cansabas y era muy divertido verte cansado. Justamente, volvemos a lo mismo, porque, te vimos en problemas y ahí es donde apareció lo cómico porque te vemos en problemas de verdad. Pero, te vemos en problemas, pero, queriendo seguir con el objetivo que es hacer una mesa bien hecha. Entonces, estas dos mesas clásicas donde está demasiado particulares. Logo para resolver de manera muy inteligente, lo que haces es decir que la mesa se puede doblar y entonces, claro, lo haces, otro efecto cómico, y entre hacer efecto cómico tiene que ver con volver con que estábamos hablando, lo que te estaba diciendo era un principio y esta imposibilidad, digamos, de hablar lo mismo idioma...que no hablamos lo mismo idioma. Entonces, no contento en



tener problemas, físicos, con mantener la mesa, te metes en otro problema en explicar cómo funciona. Entonces, esos de meterte en uno problema a tras de otro. Que hace es que, pues nosotros se damos absolutamente felices con todo que te está pasando (Bernal, 2022).

Para solucionar minha postura incômoda, estabeleci, quase que instintivamente, que dois dos quatro pés da mesa poderiam dobrar, pois eu lutava contra a gravidade. Godard (2002) fala sobre a relação da gravidade com nosso sentido de expressividade, o que me faz pensar sobre minha postura em “ Ω ” como um desequilíbrio e jogo de pesos que podem ter contribuído para a comicidade desse momento. Segundo ele:

A relação ao peso, à gravidade, já contém um humor, um projeto sobre o mundo. É essa gestão do peso, específica e individual, que nos faz reconhecer, sem erro e apenas pelo ruído que produz, uma pessoa que nos é familiar subindo uma escada. Inversamente, como os astronautas nos mostram, em situações sem a ação da gravidade, a expressividade é radicalmente outra, já que a referência essencial que nos permite interpretar o sentido de um gesto foi profundamente modificada (Godard, 2002, p. 13).

Importante ressaltar que, para Godard (2002), este “humor” não é só comicidade, mas abraça um conjunto de sensações humanas como a dor, a tragédia, a felicidade, e tantas outras. Minha postura poderia significar muitas coisas, mas eu estabeleci seu significado quando disse o que era (uma mesa) e com isso seu humor, a comicidade. No entanto, somente ao mudar o corpo de posição, fui capaz de produzir o riso.

A professora compreende o *clown* como algo que ocorre no aqui e agora. Eu entendo essa afirmação dela como um ato de acontecimento. Embora ela não tenha falado diretamente do termo “acontecimento”, ela disse que compreende o clown como algo que possui partituras e técnicas que ocorrem no instante presente; mas, diferente das partituras dos músicos que seguem sua partitura à risca, a partitura do clown está aberta para construção com o público.

Figura 02 - Teatro Estudio Quinta Porra, Oficina de *Clown*, Programa Salas Concertadas de Idarte. Foto: Yohana Andrea¹⁶

Compreendo que o *clown* compõe o conceito de acontecimento, uma vez que está em convívio com o público no mesmo tempo cronológico e espaço físico; possui uma *poiésis* aberta, visto que o palhaço cria com o público; e gera expectativa por parte do público (Dubatti, 2016). Por isso, percebo o *clown* como um acontecimento, pois sua existência pressupõe a presença do palhaço e do público no mesmo lugar.

Acredito que o palhaço transita entre duas possibilidades: o ficcional e o real, ou o que Renato Ferracini e Charles Feitosa chamam de teatro e performance, respectivamente. Entendo que é ficcional quando o palhaço propõe sua própria questão/partitura poética, convidando o público a ver e viver com ele sua proposta em um espaço-tempo ilusório (ou teatro tradicional, como diz Charles Feitosa). Já o real é quando o palhaço comunga com o público, rompendo com a quarta parede ao estabelecer que a “relação entre o espectador e o objeto artístico se

¹⁶ Treinamento *Andando por el espacio* no terceiro dia de oficina de *Clown*.



desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação quase mística, onde se suspende o distanciamento psicológico” (Ferracini; Feitosa, 2017, p. 109).

Segundo a professora Viviana, para o palhaço, “todo es de vida o muerte” e “el objetivo debe resolverlo como sea”. Entretanto, o palhaço usa uma partitura, que se encontra em contínua transformação, uma vez que “el público hace parte de todo lo que pasa en la escena”, de acordo com a professora. Isso possibilita uma construção poética coletiva, pois o ato de acontecimento teatral se concretiza tanto com o palhaço quanto com o público (Dubatti, 2016). Essa poética coletiva é possível devido à relação estabelecida entre os corpos fisicamente presentes (e talvez também virtualmente).

Seria possível considerar o corpo como um acontecimento, se pensarmos, como Albert Jacquart, nas consequências de uma catástrofe ecológica, pois um evento é o resultado do todo. Não existem fatos isolados, mas sim uma conjuntura de consequências.

[...] um evento é geralmente o resultado de muitas circunstâncias interagindo, sem que nenhuma delas seja suficiente, ou seja, seja capaz por si só de realizar o evento independentemente das outras; é a ‘consequência’ do todo, e não deste ou daquele fator arbitrariamente isolado (Jacquart, 1983, p.43)¹⁷.

No teatro, Ferracini e Feitosa denominam de presença radical o efeito de inversão energética coletiva entre os corpos presentes, capaz de eliminar o protagonismo do ator.

A presença radical como um efeito de inventividade energética coletiva produzidos por uma porosidade relacional dos corpos, proporcionando um aumento de intensidade na qualidade do encontro com o outro; escuta de fora que inclui o outro, o espaço e o tempo para criar uma relação coletiva de jogo potente e poético (Ferracini; Feitosa, 2017, p. 117).

Suponho que no clown, a mesma ação seja possível. Primeiro, o palhaço está

¹⁷ [...] un événement est en général la résultante d'un grand nombre de circonstances en interaction, sans qu'aucune soit suffisante, c'est-à-dire puisse à elle seule entraîner l'événement indépendamment des autres; il est la 'conséquence' de l'ensemble, et non de tel ou tel facteur arbitrairement isolé. (Tradução nossa).



no espaço físico teatral, composto pelo convívio entre ele e o público, sua poiesis e a expectativa do público (Dubatti, 2016). Segundo, o palhaço rompe com a quarta parede e, junto com o público, desenvolve a poiesis que já não é mais só sua. No entanto, acredito que existam outros fatores que podem tirar o protagonismo do palhaço, mas ainda não consegui identificá-los.

Pensamentos finais

Até aqui, refletimos sobre alguns gestos do palhaço por meio da minha experiência pessoal, marcada por acontecimentos. Foi possível perceber que meus gestos são possibilidades de contato com o mundo e que a recepção desses gestos tem a chance de construir, junto com o público, uma poética coletiva a partir de sua própria percepção. Talvez alguém pergunte: “Por que aquele gesto me fez sorrir? Por que chamou minha atenção?” São perguntas como essas que fazem com que artigos assim surjam e que a experimentação prática do ator (e por que não também do espectador?) seja necessária, como propõe Christine Roquet quando diz que “apenas a passagem pela experiência nos permite captar a sutileza de conceitos que emergiram a partir da prática do gesto e de sua percepção” (Roquet, 2017, p. 16).

Não estou dizendo que devemos ser racionais o tempo todo, mas que algumas vezes é necessário levantar essas questões como ator e como espectador, durante ou depois de um espetáculo. Tratar desse assunto é uma questão de necessidade, pois a linguagem está dada à percepção das pessoas. Existem muitas produções teóricas e algumas experimentações artísticas estão sendo, aos poucos, inseridas no meio acadêmico, através (e não somente) de métodos como a pesquisa-criação e a autoetnografia.

Temos bastante material prático. Agora, cabe a nós, como artistas, refletir sobre elas e estabelecer nossa posição no campo acadêmico, enquanto artista-pesquisador e enquanto plateia. Isso é uma postura também política em ocupar esses espaços. Para isso, é necessário abordar nosso processo de criação, escrever e refletir sobre ele e sobre sua recepção. Somos seres conscientes, dotados de sentidos e cognição, de gestos e *poiésis*.



Referências

ALFONSO, Diego. Entrevista concedida ao autor. *Correio eletrônico*, 30 de setembro de 2022.

BENÍTEZ, María Dolores Medina. *La Experimentación artística como práctica formadora en el Grado de Ed. Primaria: Método de Conceptualización y Proceso de materialización de una idea*. Tese (Doctorado en Formación del Profesorado) - Universidad de las Palmas de Gran Canaria - España, Facultad de Ciencias de la Educación - Programa del doctorado de Formación del profesorado, 2014.

BERNAL, Viviane. Entrevista concedida ao autor. *Correio eletrônico*, 30 de setembro de 2022.

CONCEIÇÃO, Raylson Silva da. *O ENCONTRO: do acontecimento a um olhar atento - espetáculo o Miolo da Estória*. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2021.

DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

FERRACINI, Renato; FEITOSA, Charles. A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas. *Ouvir ou ver*. Uberlândia, v. 13, n. 1, p. 106-118, jan. 2017.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). *Lições de Dança*. 3. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2002. p. 11-35

JACQUART, Albert. *Moi et les autres*. Paris: Seuil, p.43, 1983.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

REY, Leonardo. Entrevista concedida ao autor. *Correio eletrônico*, 30 de setembro de 2022.

ROQUET, Christine. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. *O Percevejo online*. Dossiê Corpo Cênico: Linguagens e pedagogias. Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 01-15, 2011. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1784>. Acesso em: 03 dez 2022.



ROQUET, Christine. Ler o gesto, uma ferramenta para a pesquisa em dança. *Revista Cena*, Porto Alegre, p. 15-27, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/73754/0>. Acesso em: 03 dez 2022.

SPINOZA, Bento. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

Recebido em: 30/01/2023

Aprovado em: 28/04/2023