TCC/Unicamp
M325c
1402 FEF/103

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Faculdade de Educação Física

ROBERTA MARANGONI

CLOWN

CORPO RISÍVEL NA EDUCAÇÃO FÍSICA

CAMPINAS

2003

TCC/UNICAMP
M325c
1290001402

ROBERTA MARANGONI

CLOWN

CORPO RISÍVEL NA EDUCAÇÃO FÍSICA

Monografia apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Graduação ~ Licenciatura em Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas.

Orientadora: Profª. Ms. Ana Elvira Wuo

CAMPINAS

2003

Roberta Marangoni

CLOWN

CORPO RISÍVEL NA EDUCAÇÃO FÍSICA

Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas

25 de novembro de 2003

Banca Examinadora

_____

Profª. Ms. Ana Elvira Wuo

_____

Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Roberto e Iria, serei grata por toda a eternidade. Quantos domingos acenaram ao ver me ver partir da rodoviária? Por quantas manhãs acordaram mais cedo para que eu não me atrasasse? Quantos cafés-com-leite preparados para eu agüentasse a fome durante os 130km até Campinas? Obrigada pelo cuidado e carinho constantes. Pelos abraços recebidos ao chegar em casa. Amo vocês.

Agradeço minhas irmãs, Paula e Karin, pelas brigas. Foram durante nossos "arranca rabos" que aprendi a conhecer e desconhecê-las, respeitar e desrespeitá-las, odiar e amá-las e, principalmente saber quais são meus verdadeiros defeitos. Brincadeiras... Casinha, boneca, corda, gato e rato, cabaninha... Obrigado por brincarem e brigarem comigo. Por favor, não parem nunca.

À tia Luzia, agradeço por ser minha madrinha e mãe. Como é bom ter duas mães. Enquanto uma precisa almoçar fora, a outra ensina a como fazer um almoço; quando você apronta são duas broncas, mas quando se machuca são quatro mãos fazendo carinho. Tia, obrigada por fazer cafuné.

Agradeço a todos que me ajudaram no caminho percorrido até a universidade, principalmente amigos e professores do colégio. À professora Cida França, em especial, pois me apresentou à Guimarães Rosa, Fernando Pessoa, Clarice Lispector e outros dos quais me orgulho muito em conhecer, obrigada.

Não poderia esquecer dos meus amigos da turma 99 diurno. Trabalhos, festas, provas, churrascos, aulas... Belas lembranças. Milena, Felipe e Rodrigo obrigada por estarem sempre perto de mim. Aos LIGS, Marina, Carol S. e Alê, pelas idéias brotadas em inúmeras tardes e noites. Simone e Carolzinha, por compartilharem comigo as descobertas nos estágios e o amor pela escola. Obrigada a cada um de vocês.

Aos professores, Jocimar, João Freire e Lino, agradeço por me mostrarem uma Educação Física diferente da qual eu imaginava conhecer. Adilson, o primeiro a me fazer acreditar que poderia dançar livremente; obrigado por me ensinar o verdadeiro flutuar. Às minhas mestras, Nana e Carminha, que fizeram eu me apaixonar pela escola ainda mais.

Ana Elvira, minha professora e amiga, obrigada. Orientou esse trabalho de monografia e mostrou o caminho que deveria percorrer para encontrar, esse amigo especial, o clown.

Agradeço ainda, a todos os clowns pelos risos, choros e gargalhadas.

Enquanto eu tiver perguntas e

não houver respostas continuarei a escrever.

Como começar pelo início,

se as coisas acontecem antes de acontecer?

Clarice Lispector em *A Hora da Estrela*.

JUSTIFICATIVA

Esse trabalho de monografia tem como uma das justificativas a identificação desse tema com minhas experiências adquiridas nesse caminho até a vida acadêmica.

Ao escolher a Educação Física não sabia exatamente o que gostaria de descobrir, somente saber mais sobre as pessoas, seres humanos, que para mim, implicam em corpo, gesto, movimento, vida...

O clown surge num momento especial e de inúmeras descobertas. Ser, perceber e aceitar simplesmente ser você mesmo: admitir-se corpo risível e divertido.

Fazer estranhar esse corpo classificado e rotulado como não belo pela sociedade e pela mídia. Mostrar o corpo arte para uma parcela da Educação Física que ainda consegue ver apenas músculos, performance e rendimento esportivo.

Perceber que esse mesmo corpo que contrai músculos tem um porquê ou uma intenção, que nas artes corporais seria expressar emoções.

Acreditar na Educação Física como área de conhecimento específico e com conteúdos relevantes (dança, teatro, esporte, jogos, lutas e ginásticas); entender o ser humano como ser cultural, através dos quais gestos, movimentos e todas as formas de expressão encontram, no corpo, sua totalidade a ser estudada e compreendida na escola.

RESUMO

Este trabalho de monografia segue referencial teórico das Ciências Humanas e teve como objetivo refletir sobre o corpo risível do clown (palhaço) no contexto Educação Física, tratando assim da relação entre a comicidade e o corpo.

Compreender o riso como manifestação humana faz-nos questionar acerca da origem real do risível e a sua significação em diferentes culturas. Por que achamos engraçado quando alguém tropeça em algo e vai ao chão por simples distração? Do que ou de quem rimos?

Gestos, movimentos e expressões que nos fazem rir são apenas algumas das formas da arte clownesca. A liberdade do clown de ser quem realmente é, faz com que o homem assuma todas suas falhas e fraquezas, sendo assim ele mesmo: ser humano. O corpo ridículo, fora dos padrões de beleza, disforme, grotesco, um corpo-clown.

Coube ainda a este trabalho revelar o encontro da autora com a arte clownesca na vida acadêmica da Faculdade de Educação Física da UNICAMP.

SUMÁRIO

Memórias **01**

Re-conhecer **04**

Sobre o Riso **06**

Sobre o Clown **11**

Buscar **21**

Corpo Risível **31**

IMAGENS

Fig. 1 – Pieter Bruegel. *A Dança dos Camponeses*, 1567.

FONTE – ORENSTEIN, Nadine M. *Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Prints.* New York: Metropolitam Museum of Art, 2001, p. 249.

Fig. 2 - Pieter Bruegel. *O Combate do Carnaval e da Quaresma,* 1559.

FONTE – ORENSTEIN, Nadine M. *Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Prints.* New York: Metropolitam Museum of Art, 2001, p. 08.

Fig. 3 – Toulouse-Lautrec. *No Circo Fernando: A Amazonas,* 1888.

FONTE – GÖTZ, Adriani. *Toulouse-Lautrec: The complete Graphic works.* London: Thames and Hudson, 1988.

Fig. 4 – Pierre-Auguste Renoir. *O Clown no Circo*, 1868.

FONTE – BAILEY, Colin B. *Renoir's Portraits: Impressions of on age.* Ottawa: National Gallery of Canada, 1997.

Fig. 5 – Toulouse-Lautrec. *Mademoiselle Cha-u-Kao, Female Clown seated*, 1896.

FONTE - GÖTZ, Adriani. *Toulouse-Lautrec: The complete Graphic works.* London: Thames and Hudson, 1988, p. 226.

Fig. 6 – *Números em Dupla 1: Dom Teston e Sagu Sushina*, 2002.

FONTE – WUO, Ana Elvira. Acervo pessoal: Disciplina MH711 e 712 – Aprendiz de clown: brincadeiras no picadeiro, 1º Semestre 2002.

Fig. 7 - *Números em Dupla 2*, 2002.

FONTE – WUO, Ana Elvira. Acervo pessoal: Disciplina MH711 e 712 – Aprendiz de clown: brincadeiras no picadeiro, 1º Semestre 2002.

Fig. 8 - *Números em Dupla 3: Dom Teston e Sagu Sushina*, 2002.

FONTE – WUO, Ana Elvira. Acervo pessoal: Disciplina MH711 e 712 – Aprendiz de clown: brincadeiras no picadeiro, 1º Semestre 2002.

Fig. 9 - *Números em Dupla 4: Dom Teston e Sagu Sushina*, 2002.

FONTE – WUO, Ana Elvira. Acervo pessoal: Disciplina MH711 e 712 – Aprendiz de clown: brincadeiras no picadeiro, 1º Semestre 2002.

Fig. 10 – *Aprendizes de clown*, 2002.

FONTE – WUO, Ana Elvira. Acervo pessoal: Disciplina MH711 e 712 – Aprendiz de clown: brincadeiras no picadeiro, 1º Semestre 2002.

Fig. 11 - *Sagu Sushina 1*, 2002.

FONTE – WUO, Ana Elvira. Acervo pessoal: Disciplina MH711 e 712 – Aprendiz de clown: brincadeiras no picadeiro, 1º Semestre 2002.

Fig. 12 – *Aniversário da Paula (irmã caçula),* 1984.

FONTE – Fotos pessoais da Família Marangoni, set. 1984.

Fig.13 - *Sagu Sushina 2,* 2002.

FONTE – WUO, Ana Elvira. Acervo pessoal: Disciplina MH711 e 712 – Aprendiz de clown: brincadeiras no picadeiro, 1º Semestre 2002.

Fig. 1 – Pieter Bruegel. *O Combate do Carnaval e da Quaresma,* 1559.

Fig. 2 – Pieter Bruegel. *A Dança dos Camponeses,* Circa 1568.

Fig. 3 – Toulouse-Lautrec. *O Circo Fernando: A Amazonas*, 1888.

Fig. 4 – Pierre-Auguste Renoir. *O Clown no Circo,* 1868.

Fig. 5 – Toulouse-Lautrec.*Mademoiselle Cha-u-Kao, Female Clown seated,* 1896.

Fig. 6 – *Números em Dupla 1: Dom Teston e Sagu Sushina*, 2002.

Fig. 7 – *Números em Dupla 2*, 2002.

Fig. 8 – *Números em Dupla 3: Dom Teston e Sagu Sushina*, 2002.

Fig. 9 – *Números em Dupla 4*, 2002.

Fig. 10 – *Aprendizes de clown*, 2002.

Fig. 11 – *Sagu Sushina*, 2002.

Fig. 12 – *Aniversário da Paula (irmã caçula)*, set. 1984.

Fig. 13 – *Sagu Sushina 2*, 1º sem. 2002.

MEMÓRIAS

Segurando apenas uma pequena sacola de plástico, esforçava-me para alcançar e tocar a campainha, já ensaiando o movimento de ponta de pés da aula de balé. Ainda com os olhos um pouco serrados de sono, torcia para que minha avó abrisse o portão o quanto antes, pois isso renderia alguns sagrados minutos de cochilo naquele sofá de couro marrom.

O sol começava a iluminar a sala, projetando no chão as imagens daquelas flores enormes da cortina de renda e minhas pálpebras, já sabendo disso, negavam-se a abrirem, mesmo com o falar exaltado que vinha daquela cozinha de família italiana.

Cheiro de café fresco, pão com manteiga, bolo de fubá.

Dio lá Madonna, assim você vai se atrasar, Estregueta!!! Assim me chamavam carinhosamente: *Estregueta,* que significa mirradinha, magricelinha, pequenina.

Aqueles aromas, mesmo deliciosos, não me convenciam a comer, pois a ansiedade pela aula era maior. Sentada num banquinho, permanecia com a cabeça imóvel enquanto minha avó passava gel em meu cabelo, prendendo com grampos as mechas mais rebeldes e formando um coque, que se escondia debaixo da redinha preta, porém que não escondia as orelhas. A meia calça branca, o collant e a saia cor-de-rosa, colocados nessa ordem com muito cuidado

para não desmanchar o penteado, deixavam quase completa aquela *quase* bailarina.

Na mão esquerda, a pequena sacola com a indispensável sapatilha. Na mão direita, a grande e sedosa mão de minha avó, que me guiava pela rua daquele bairro antigo, de onde escutava apenas o cantar dos pássaros e o arrastar de minhas chinelas. Alguns passos e chegávamos ao salão. O acenar das mãos suscitava sentimentos diferentes: o medo de que minha avó não retornasse e a satisfação por estar naquela aula, onde a perfeição reinava.

Nariz empinado, barriga pra dentro, peito estufado, postura, elegância, leveza.

Olhava para a professora com admiração; exemplo de beleza traduzido naqueles movimentos exatos, minimamente detalhados, calculados e executados. Como era difícil seguir aqueles passos que iam além dos meus. Olhar a perfeição e saber que não fazia parte dela; confuso. Por mais que pais, avós, tios olhassem pela porta de vidro vibrando a cada plié, era a professora quem dizia : *mocinha, cadê a leveza ? Vamos flutuar !*

Para onde ? Para um mundo no qual a imperfeição reine, onde eu não precise flutuar.

Não fui mais ao balett.

* * *

Festas de encerramento do ano letivo, sinônimo de apresentação de dança, juramento com beca e canudo, pizza de muzzarella no fim da noite. As

semanas que antecediam a tal evento eram extremamene tumultuadas. Ensaios, ensaios, ensaios, prova de roupa; ansiedade crescente.

Ao som de Balão Mágico, o grupo treinava a coreografia, na qual me sentia a verdadeira bailarina. *Nossa, você tem jeito para a dança !* Dizia a professora da pré-escola. Eu tinha minhas dúvidas !

Estava eu na primeira fileira. Primeira, número um, que está à frente de, remete à liderança, poder. Por um certo momento até cheguei a pensar que estaria fazendo parte daquele grupo seleto. *O que esta menina está fazendo aqui na frente ? Ah sim, ela é muito pequena para ficar atrás ! A mãe pode vir a reclamar depois. Deixa ela aí mesmo !*

Novamente não conseguia flutuar. Quer dizer, não permitiam que flutuasse diferente, do meu jeito, meu flutuar.

Apesar de todos esses impecílios, ainda sentia a necessidade de conversar com o mundo através do meu corpo. A arte já fazia parte de mim e eu dela, porém de uma maneira diferente, que ainda não conhecia. Lembranças.

RE-CONHECER

Sentada na segunda fileira do pequeno galpão, aguardava o início do espetáculo. As luzes, que iluminavam apenas a platéia, misturavam-se com um tímido murmurar de vozes e traduziam assim a ansiedade daquele momento.

Apagadas as luzes, a escuridão trouxe consigo o calar da platéia e a sensação de quase silêncio seria alcançada, se não fosse pelo ruído constante do refletor do telão. O olhar, atento ao centro do palco, procura e espera o desconhecido, o novo, suscitando ao mesmo tempo medo e curiosidade.

Essas sensações ainda se faziam presentes quando as luzes acenderam e iluminaram o palco, flagrando um andar único e simples daquele ser humano, o clown. Tomada agora pelo sentimento de graça, percorria os olhos por cada detalhe daquele corpo, do qual a platéia tirava risos e gargalhadas, enquanto eu apenas admirava suas sutilezas.

Alto, magro, pescoço comprido, pernas finas, orelhas grandes, braços longos, boca e olhos enormes. Formas humanas consideradas imperfeitas, ridículas, e que repletas de generosidade e ingenuidade, levam ao cômico.

Parecia estar frente a um espelho, no qual podia ver uma imagem de maneira distorcida, refletindo algo do qual eu também sentia fazer parte. Aqueles

gestos e expressões, cada vez mais, hipnotizavam e faziam diminuir os limites entre eu e o clown.

Parado à beira do palco, como uma criança que a tudo observa, ele simplesmente doou um pouco do seu olhar para cada um da platéia. Nunca houvera reparado tanto no tempo de um piscar. Fechou e abriu os olhos, cruzando-os com os meus, que estagnados só conseguiram enxergar dentro de suas meninas dos olhos, a minha imagem bela e única.

Apagaram-se as luzes e as palmas da platéia ecoaram por todo meu corpo, e meus olhos ainda abertos, tinham a nítida imagem daquele pequeno nariz vermelho, o único que ao mesmo tempo unia e separava, eu e o clown.

SOBRE O RISO

Na Idade Média o riso estava relegado para fora de todas as esferas oficiais da vida do homem. O próprio caráter opressivo do regime feudal, na qual o medo, a veneração e a docilidade faziam-se presentes, vinham afirmar o sério como único a expressar a verdade[1].

O riso condenado pelo Cristianismo primitivo (época antiga) seria uma emanação do Diabo ou inferno; ao cristão devia-se apenas a seriedade constante, para que através do arrependimento e da dor acabasse com seus pecados.

Porém houve a necessidade de legalizar o riso e a burla, excluída pela Igreja, dando origem, sobretudo às "festas dos loucos", que passam a ser comemoradas nas datas festivas religiosas como o Ano Novo, São João, Trindade, etc. Quase todos esses ritos das "festas dos loucos" eram degradações grotescas dos ritos canônicos transportados para os planos material e corporal: *"glutoneria e embriagues sobre o próprio altar, gestos obscenos, desnudamento, etc[2]"*.

---

[1] BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Traduzido por: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987, p. 63.

[2] Idem, ibidem, p. 64.

Essas festividades, dentre elas o carnaval (Fig.1), possibilitaram ao povo a libertação, que somente o riso era capaz de fornecer ante aquele regime opressor. Para Bakhtin[3] o riso presente na cultura popular da Idade Média:

> *"... liberta não apenas da censura exterior, mas antes de mais nada do grande censor interno, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos; ...revelou de maneira nova o mundo, no seu aspecto mais alegre e mais lúdico".*

Nesse mundo não-oficial era permitida a troca de "papéis", ou seja, a renovação das personagens sociais: o bufo era nomeado rei, elegia-se novo bispo, nomeava-se nova rainha; *"presidia a idéia de pôr as roupas do avesso, as calças na cabeça,... era preciso inverter o superior e o inferior, precipitar tudo o que era elevado e antigo, tudo que estava perfeito e acabado, nos infernos do 'baixo' material e corporal, a fim de que nascesse novamente depois da morte[4]".* Interessante como a comicidade estava enraizada nas representações corporais; choque entre o corpo reprimido e castigado pelos dogmas da Igreja e da estrutura social e o corpo liberado para o riso, que permitia a manifestação do povo durante tais datas festivas (Fig. 2).

---

[3] Idem, ibidem, p. 81.
[4] Idem, ibidem, p. 70.

Que Riso?

Rir... Ah, que maravilha!

Sensação que nos transporta para o indescritível estado de bem estar e prazer, no qual somente o que importa é rir...E não estamos falando daquele sorrisinho tímido (pode até começar assim), mas de gargalhar, rolar no chão, fazer xixi na calça, ficar com falta de ar, chorar de tanto rir e até começar a sentir dor na barriga. Aí, respira-se fundo pensando que vai acabar e... a vontade é mais forte! Rir de corpo inteiro.

De que rimos? Ou de quem?

Para Bergson[5]: *"Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano"*.

O riso acontece quando nos surpreendemos com algo que nos remete ao que seja essencialmente humano. Rimos de um objeto ou animal porque identificamos neles atitudes ou expressões humanas.

Gestos, movimentos, costumes, valores, crenças poderão nos fazer rir a qualquer momento, pois são construções humanas.

Por esse motivo, Bergson[6] afirma: *"O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social"*.

O efeito da comicidade é único dentro de um grupo; será intransferível, pois está totalmente vinculado aos costumes, valores e idéias desse grupo ou sociedade em particular. O riso acontece porque nos remete a possíveis situações

---

[5] BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade.* Traduzido por: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, [2001]. Tradução de: Le rire.
[6] Idem, ibidem, p. 06.

semelhantes já presenciadas ou vivenciadas. Para Bergson[7] nosso riso *"é sempre o riso de um grupo... esconde uma segunda intenção de entendimento, eu diria quase de cumplicidade, com outros ridentes, reais ou imaginários"*.

O que é ser engraçado ou cômico?

Bergson[8] cita o exemplo do homem que ao correr pela rua tropeça e cai, então as pessoas a sua volta riem. O autor acredita que esse riso ocorra não pela mudança brusca de atitude, mas pelo que há de involuntário nessa mudança que nomeia de "mau jeito".

O riso acontece quando há uma situação não esperada, imprevisível. Houve uma ruptura do lógico, ou seja, esperava-se que o homem ao realizar a corrida pela rua chegasse ao destino planejado sem nada sofrer. Bergson afirma que esse tipo de situação risível ocorre devido a uma rigidez mecânica, quando o que se espera é a maleabilidade e flexibilidade do corpo[9]. Não houve uma continuação do ritmo esperado.

Por isso achamos o "distraído" uma pessoa engraçada; realiza as coisas num ritmo diferente, como se fosse *"um espírito voltado para o que acaba de fazer, jamais para o que faz, como uma melodia atrasada em relação ao acompanhamento[10]"*.

Para Bergson *"A comicidade se situará, na própria pessoa: é a pessoa que lhe fornecerá tudo, matéria e forma, causa e ocasião[11]"*. Um corpo é considerado risível quando algumas de suas partes parecem ter sido aumentadas

---

[7] Idem, ibidem, p. 05.
[8] Idem, ibidem, p. 07.
[9] Idem, ibidem.
[10] Idem, ibidem, p. 08.
[11] Idem, ibidem, p. 09.

ou diminuídas. Como se esse corpo passasse na frente de espelhos côncavos ou convexos e as imagens refletivas fossem disformes e que, segundo Propp[12], *"é o oposto do sublime. Nada que seja sublime pode ser ridículo, ridícula é a transgressão disso"*. Ou ainda, que fosse feito um desenho, uma caricatura dessa pessoa, aumentando as partes do corpo que são mais evidentes; seria como se todo o resto do corpo parasse de crescer e, por exemplo, o nariz e as orelhas continuassem aumentando.

Segundo Propp[13] *"o riso torna-se impossível quando percebemos no próximo um sofrimento verdadeiro. E se apesar disso alguém ri, sentiremos indignação, esse riso atestaria a monstruosidade moral de quem ri"*. Por isso, o riso do qual falamos não se trata da zombaria de um corpo deformado, mas de um riso espontâneo, que segundo Bakhtin:

> *"... tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo, na sua totalidade, sobre a história e o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério[14]"*.

---

[12] PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992, p. 59.

[13] Idem, ibidem, p. 36.

[14] BAKHTIN, op. cit., p. 57.

SOBRE O CLOWN

Breve histórico sobre as origens do clown

A palavra inglesa *clown* (pronuncia-se cláun) tem origem no século XVI e deriva de *cloyne, cloine, clowne*. A matriz etimológica leva aos termos *colunus* e *clod* que trazem o sentido de homem rústico, ligado ao campo; a palavra *clod* também se associava a *lout*, uma pessoa desajeitada e grosseira, e a *boor*, que seria camponês, rústico[1].

Já a palavra palhaço vem de *plagia*, que no italiano se entende por palha, material utilizado para revestir colchões; o tecido grosso e listrado de tais colchões passa a ser a primeira roupa por ele utilizada[2].

Segundo Fellini[3] o palhaço seria mais de feira e praça, enquanto o clown mais característico do circo e do palco; porém ambos possuem a essência cômica.

Bolognesi apresenta a importância das iniciativas inglesas e francesas dos séculos XVIII e XIX, para expansão tanto da arte clownesca como do próprio circo.

---

[1] BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003.
[2] WUO, Ana Elvira. *O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas*. Campinas: UNICAMP, 1999. Dissertação (Mestrado em Educação Física na Área de Estudos do Lazer), Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, 1999.
[3] FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. 3.ed.Traduzido por: José Antonio Pinheiro Machado, Paulo Hecker Filho e Zilá Bernd. Porto Alegre:L&PM, 1986.

Em meados de 1770, a Criação do Anfiteatro Astley, na Inglaterra, possibilitou a aproximação dessa arte com outras de palco. No início, os espetáculos tinham como base os números com cavalos, que realizavam volteios e evoluções sob o comando de um treinador. Os artistas acrobatas (Fig. 3), evoluções, pirâmides e saltos sob os dorsos dos cavalos e ainda pantomimas relacionadas à grandes feitos da história militar. Na França em 1791, Antônio Franconi (1737? -1836, o primeiro grande empresário e diretor de circo) acrescenta além do picadeiro, um palco para a realização de pantomimas, mas o espetáculo ainda tinha o foco sobre os cavalos[4].

Essa tendência, com o intuito de exaltação do nacionalismo francês, começa a se modificar após a segunda década do século XIX, quando os artistas saltimbancos que se apresentavam nas feiras e praças, acabam caminhando para o circo devido ao esvaziamento dos espetáculos de rua. Então, esses cômicos passam a reproduzir, às avessas, as próprias montarias do espetáculo, porém ainda não se tratavam dos palhaços que hoje conhecemos, pois não haviam recebido as fortes influências da *commedia dell'arte* e das pantomimas inglesas que serão imprescindíveis para a formação do clown no circo moderno[5].

Constitui-se então o clown, um artista completo (Fig. 4), acrobata, músico, equilibrista, saltador, dançarino, etc; porém buscava a comicidade através dos gestos contrapondo seu corpo grotesco (influências do bufão) às imagens sublimes dos outros artistas do circo (Fig. 5). Devido sua grande capacidade de

[4] BOLOGNESI, op. cit., p. 32.
[5] Idem, ibidem, p. 62.

improvisar e fazer intervenções durante o espetáculo, aos poucos ganha importância e passa ser "obrigatório" em todas as apresentações.

O ator inglês Joseph Grimaldi (1778-1837) é considerado o pai do clown circense. Nascido numa família de artistas, cujo pai e avô representaram Arlequim (personagem da commedia dell'arte), tem suas influências herdadas da tradição de feira e do teatro de pantomima; consegue então com muita maestria unir a máscara branca e plácida do Pierrô com a avermelhada e pontiaguda de Arlequim[6].

O clown circense passa a utilizar tanto o desempenho físico quanto a fala para criar suas cenas cômicas, proporcionando assim os diálogos, que darão origem às cenas curtas com situações de conflitos e oposições entre dois clowns.

A dupla de clowns

A dupla de clowns considerada clássica é o clown branco e o augusto. Essa dupla explora o jogo de forças opostas entre seus tipos diferentes, antagônicos; é a partir desse contraponto que a dupla cria e proporciona as situações cômicas (Fig. 6).

Segundo Bolognesi[7] o clown branco ganha esse nome, a partir da criação de um clown enfarinhado por George Foottit (1864-1921), que juntamente com seu parceiro cubano Chocolat (Raphael Padila, 1868-1917), traz o contraponto negro.

---

[6] Idem, ibidem, p. 64.
[7] Idem, ibidem, p. 72.

O clown branco é considerado o patrão, o intelectual, a pessoa cerebral[8]; pela tradição tem seu rosto coberto por uma maquiagem branca, trajes com brilhos e faz uso de um chapéu em forma de cone. Considerado elegante e educado, tanto pelos modos e gestos como por seus trajes e com essa característica de opressor, está sempre tentando "se dar bem" às custas do augusto; representa a tradição aristocrática, o poder.

Nesse jogo de opostos o augusto é o dominado, o bobo e eterno perdedor[9]. Sua característica marcante é o nariz avermelhado e, de acordo com Bolognesi[10], uma das versões dos historiadores para o surgimento do nome Augusto, teria sido em Berlim no ano de 1869, quando um ator chamado Tom Belling, ao entrar no picadeiro tropeça e cai com o rosto no chão; o público então começa a gritar a palavra *augusto*, que em dialeto berlinense tinha o sentido de pessoa em estado ridículo.

O augusto com esse jeito ingênuo e puro, mesmo sendo enganado o tempo todo pelo branco, consegue sempre superar essas situações de dominação. Mostra para o público o triunfo da inocência e pureza sobre a malícia[11], causando assim uma maior identificação com esse tipo que representa o povo oprimido e menos favorecido.

---

[8] WUO, op. cit., p.17.
[9] Idem, ibidem.
[10] Op. cit., p.73-74.
[11] WUO, op. cit., p. 17.

A dupla "O Gordo e o Magro", conhecida no cinema mundial, pode ser citada como belo exemplo da atuação conjunta entre dois clowns que se completam e mostram essa relação de dominante/dominado. Para Bolognesi[12]:

> *"Cabem-lhes a tarefa de ridicularizar as estruturas sociais e familiares, as autoridades, hierarquias e ordens diversas, em uma espécie de compensação revigoradora da submissão, de apaziguamento das dores e dos constrangimentos, enfim, um momento de superação da reificação dominante".*

A lógica não-lógica do clown

Preferimos falar em não-lógica do clown, para representar de forma mais exata a existência de uma lógica, porém diferente daquela adotada pela sociedade. A maneira diferente em se relacionar com o mundo e, principalmente, a capacidade em quebrar normas e condutas sociais, que faz desse ser o que há de mais puro, inocente e verdadeiro no ser humano.

> *"O clown entende tudo concreta e primariamente, ao 'pé da letra'; é praticamente um outro ser vivendo na mesma sociedade, mas com outra lógica de raciocínio caracterizado por uma considerável ingenuidade[13]".*

O clown, como a criança, transmite essa ingenuidade e pureza através do olhar e da maneira como consegue solucionar seus problemas. Pode resolvê-los do jeito mais simples como também tentar do modo mais impossível; o que importa é ser imprevisível. Essa é uma característica muito importante no clown: a

[12] Op. cit., p. 179.
[13] WUO, op. cit., p. 18.

improvisação (Fig. 7); trazer o inesperado para que o público deixe as emoções brotarem, sejam alegrias, tristezas, raiva, medo, etc.

Permite-se simplesmente ser ele mesmo, *"passa do riso ao choro, sem pensar, o que importa é satisfazer suas necessidades internas*[14]*"*; não está preocupado com o julgamento que possam fazer dele; deseja apenas proporcionar o riso. Conhece e admite suas falhas e fraquezas; pode ser chamado de forte, pois acredita que é capaz de resolver qualquer situação, mesmo que os obstáculos encontrados proponham o contrário.

Essa não-lógica também está presente na maneira como o clown se relaciona com suas roupas e objetos, que podem ser extensões de algumas partes do corpo, ou ainda ter funções distintas daquelas adotadas pela lógica do cotidiano. Um pente de cabelo ser uma bela gaita, um penico substituir um chapéu, uma corda que vira um doído chicote, entre outros.

Para o clown o errar é considerado acerto, pois na maioria das vezes é a partir de um erro que o público ri. Essa não-lógica, na qual quem perde é vitorioso, faz enorme contraponto com a lógica de Educação Física pautada no rendimento físico e esportivo, na qual o ganhar e ter ótima performance são requisitos imprescindíveis. Durante um jogo, a exatidão e perfeição dos movimentos realizados por um jogador podem levá-lo à vitória; já no jogo clownesco, é pelo erro e pelo imperfeito que o clown ganha o público.

Um clássico do cinema cômico é o filme *Amores de colegial* com o ator Buster Keaton. O filme mostra a história de um estudante que se apaixona pela colega de classe e tenta conquistá-la mostrando suas habilidades num campo de

[14] Idem, ibidem, p. 19.

atletismo. Porém, apesar de ser o melhor aluno da turma, cerebral e inteligente, é todo atrapalhado com a prática de esportes. Seu corpo é magro e nada atlético, mas seu esforço é tal que o torna extremamente risível. Tenta de todas as maneiras fazer o certo, mas sem sucesso algum.

O corpo clownesco

Podemos afirmar que o clown não é uma personagem, mas a pessoa ou ator em estado de clown. Não se trata de uma construção à parte da vida dessa pessoa, mas um processo de construção com referências nas experiências, vivências, memórias e corpo.

Freqüentemente utiliza-se a expressão errônea de que "o corpo é o instrumento do ator"; compreender o corpo como um instrumento, seria trazer a concepção dicotômica de ser humano, na qual se separa corpo e mente e ainda remete ao corpo à posição de objeto. Segundo Burnier[15]:

> *"O instrumento de trabalho do ator não pode ser o corpo. Não podemos transformar um defunto em ator. O corpo não é algo, e nossa pessoa algo distinto. O corpo é a pessoa. A alma o anima, mas sem ele não seríamos pessoas, mas anjos. Tampouco é o corpo vivo o instrumento de trabalho do ator. A arte é algo que está em vida, ou seja, algo que irradia uma vibração, uma presença".*

Aceitar a concepção de corpo como meio para algo, seria desprezar a certeza de que corpo e gesto formam juntos espaço e expressão da cultura, na qual estão incutidos valores construídos socialmente.

---

[15] BURNIER, Luís Otávio. A arte de ator. *Revista do LUME. UNICAMP.* Campinas, n. 2, p. 11- 12, ago 1999.

Nesse corpo único e universal estão registradas as marcas do indivíduo e do coletivo; memórias que transbordam signos e significados e que o clown revela sem medo ao público, doando-se (Fig. 8).

> *"Um problema vivido por um clown transcende seu caráter individual, porque ele é cada um e todos nós ao mesmo tempo. Ele nos põe no mesmo nível, acabando com as diferenças e desestruturando tudo o que é excessivamente cristalizado. Ele nos olha dentro dos olhos e diz: 'sou um ser humano como você, ridículo, frágil e belo'. E o seu prazer de existir nos contagia e nos relembra que também estamos vivos[16]".*

O clown se descobre, descobre o outro e é descoberto pelo outro. Surge debaixo do cobertor moral e aparece nu para se firmar como ser humano. Retira as mantas do público para mostrar o quão infinitas são as semelhanças existentes e ainda tem a todo o momento, a sensação de que puxaram o lençol para que somente a pureza possa ser vista e as emoções, sentidas. A relação entre o clown e o público acontece a partir do que o corpo oferece:

> *"A força contida no gesto põe em jogo todos os sentidos de quem o executa e, também, de quem observa essa gestualidade. É como se a profusão de códigos e sentidos aí demonstrados tivesse uma força de persuasão impossível para a palavra[17]".*

Descobrir o ridículo. Pode estar num movimento, numa careta, numa fala, mas nunca distante do corpo e de suas formas disformes. Não podemos falar

---

[16] PUCCETTI, Ricardo. Caiu na Rede é Riso. *Revista do LUME. UNICAMP.* Campinas, n.2, p. 90-91, ago 1999.

[17] SOARES, Carmen Lúcia. Imagens da retidão: A ginástica e a Educação do Corpo. *In:Educação Física e Ciências Humanas.*CARVALHO, Yara Maria de; RÚBIO, Kátia, Org. São Paulo: Huicitec, 2001.

em ridículo sem mencionar o grotesco, que para o clown é uma herança do bufão e Burnier[18] caracteriza da seguinte maneira:

> *"... é um ser marginal, marginalizado. Tradicionalmente ele tem deformações físicas como corcundas, um braço a menos, enormes barrigas, órgãos genitais exacerbados... é o grotesco. Manifesta exageradamente os sentimentos humanos. É malicioso e ingênuo, puro e cruel, romântico e libidinoso. Suas deformações físicas e seu modo de ser são como manifestação física do tumor, da lepra das relações sociais e pequenez humana".*

Os bufões e bobos da Idade Média trazem da cultura popular essas imagens exageradas e hipertrofiadas, das quais Bakhtin[19] chama de realismo grotesco:

> *"... é o rebaixamento de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. O 'alto' e o 'baixo' possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente topográfico. O 'alto' é o céu; o 'baixo' é a terra; a terra é o princípio da absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição,... no seu aspecto cósmico. No aspecto corporal, o alto é representado pelo rosto (cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro".*

Essas influências são nítidas nos movimentos e nas ações cômicas do clown, que sempre acentuam as partes grotescas do corpo (ventre, traseiro, boca). Através dos três atos essenciais da vida do corpo grotesco: *"o ato carnal, a agonia-expiração (na sua expressão grotesca e cômica: língua estirada, olhos absurdamente exorbitados, asfixia, estertores, etc.) e o parto[20]"*, o clown se mostra

---

[18] BURNIER, op. cit., p. 216.
[19] BAKHTIN, op. cit., p. 17-19.
[20] BAKHTIN, op. cit. p. 310.

sem pudores com relação ao corpo, porém de uma maneira pura e ingênua (Fig. 9).

BUSCAR

Caminhar... Percorrer...

Sonhar com algo ou alguém muito especial que você sabe que existe e imaginar ansioso como será esse encontro... É como se duas pessoas subissem à mesma montanha, de um lado você e do outro esse amigo.

Esses pensamentos, sempre presentes na minha vida, são representados da melhor e mais bela maneira no Conto, *A ilha desconhecida,* do sábio autor José Saramago[1]. Querer um barco para ir à procura de uma ilha desconhecida; esse foi o único pedido de um homem simples ao seu rei. Sair em busca de algo que não conheces, mas se sabe que existe e está reservado para ti...

Encontrar aonde? No circo, no teatro, na praça? No lugar onde menos imaginei encontrar; numa faculdade de Educação Física.

Andava pelos espaços da faculdade acostumada a ver pessoas nadando, jogando futebol, vôlei, fazendo ginástica, etc. O *uniforme* era, na maioria das vezes, sempre o mesmo: camiseta, tênis, moletom, bermudão, calça justa e top para as meninas; e tudo isso molhado de suor para mostrar que o esforço foi grande. Roupas exibindo corpos esculpidos na frente de um espelho-máquina que tolera somente formas belas e perfeitas.

---

[1] SARAMAGO, José. *O Conto da ilha desconhecida.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

A Perfeição

(Clarice Lispector [2])

O que me tranqüiliza
é que tudo o que existe,
existe com uma precisão absoluta.
O que for do tamanho de uma cabeça de alfinete
não transborda nem uma fração de milímetro
além do tamanho de uma cabeça de alfinete.
Tudo o que existe é de uma grande exatidão.
Pena é que a maior parte do que existe
com essa exatidão
nos é tecnicamente invisível.
O bom é que a verdade chega a nós
como um sentido secreto das coisas.
Nós terminamos adivinhando, confusos,
a perfeição.

Passei a ver, além dessas, outras formas, outros corpos, outras pessoas. Elas se vestiam da maneira mais livre que já vi. Certamente não consultavam os catálogos de moda parisiense; nem precisavam, estavam magníficas, perfeitas. Camisa, chapéu, calça, bermuda, sapato, tudo sobreposto e embebido em cores, muitas cores. Roupas exibindo corpos considerados feios, não belos, ridículos, porém esculpidos na frente do espelho-arte, que possibilita o disforme e mostra o ser humano.

Sentavam nas mesas e ficavam em pé nas cadeiras. Ao invés de subirem pelas escadas, escalavam o corrimão. Pareciam fazer parte de um mundo sem lógica, sem regras, no qual o errado era certo. O que aquelas pessoas estariam fazendo numa faculdade de Educação Física? Quem se arriscaria a errar num espaço onde, na maioria das vezes, são permitidos somente acertos?

---

[2]LISPECTOR, Clarice. A perfeição. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 226.

A faculdade pára. *O que esses loucos fazem aqui? Olha a barriga daquele? E a orelha daquela? Ah! Devem ser alunos das artes cênicas.*

Brincavam, pulavam, jogavam, dançavam livremente. Faziam graça, faziam arte, faziam rir.

O público, na maioria estudantes de educação física, procuravam qual era a relação existente entre a Educação Física e essa arte circense?

> *"Nos escritos sobre a Ginástica científica do século XIX encontra-se, de modo sistemático, a negação de elementos cênicos, funambulescos, acrobáticos. Encontra-se, sobretudo, uma retórica de repouso aos espetáculos do mundo do circense e das festas populares onde o corpo ocupa o lugar central [3]".*

Os métodos ginásticos europeus do século XIX consideravam o mundo do circo uma ameaça, pois as práticas corporais presentes no circo enalteciam o corpo ágil, alegre e, principalmente livre das regras e normas sociais[4]. Colocava-se em risco o cuidado da aristocracia burguesa em construir um corpo saudável, forte e útil para servir à Pátria, na qual deveria existir somente lugar para o corpo civilizado.

Para a Ginástica, o corpo do circo era mero espetáculo e entretenimento; seus gestos e movimentos eram sem utilidade e gastavam energia em excesso. Por isso, segundo Soares [5]:

> *"A ludicidade, magia, risco e alegria, deviam ser abafadas em nome do que se acreditou ser precisão,*

---

[3] SOARES, Carmen Lúcia Soares. *Imagens da educação no corpo.* Campinas: Autores associados, 1998, p. 25.
[4] Idem, ibidem, p. 24.
[5] Idem, ibidem, p. 57.

> *utilidade e rendimento. Lentamente vai se construindo um deslocamento daquele mundo encantatório feito de plasticidade e magia para os laboratórios de análise dos gestos. De um mundo desinteressado e alegre onde o equilíbrio é avaliado e calculado somente pelo prazer de confrontar-se com o risco,... passa-se para as análises metrificadas dos cientistas. O universo de signos, sentidos e significados daquelas práticas corporais é descaracterizado e atacado com veemência".*

A Ginástica tira do circo todo encantamento e apropria-se dos gestos e movimentos transformando-os em meras séries de exercícios mecânicos, porém que tiveram importância naquele contexto histórico.

Como a arte clownesca chegou na Faculdade de Educação Física da Unicamp?

Chegou pela via corporal.

Jacques Lecoq (fisioterapeuta e atleta), na década de 60, cria na França uma escola de mímica que utilizava a análise do movimento humano e possuía o trabalho de clown como auxiliares para o ator. Lecoq inicia a pesquisa de clown no teatro, criando uma metodologia para o trabalho do ator.

Esse conhecimento chega ao Brasil de várias maneiras. Uma delas é por meio de Luís Otávio Burnier, que com a criação do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais/ UNICAMP, na década de 80, realizará pesquisas associadas à Antropologia Teatral: a *Dança Pessoal;* o *Clown e o Sentido Cômico do Corpo* e a *Mímesis Corpórea.*

Ana Elvira Wuo, atriz pesquisadora do LUME nos anos 90, defendeu em 1999 a dissertação (mestrado) com o título: O Clown Visitador no tratamento de

crianças hospitalizadas, na área de estudos do Lazer da Faculdade de Educação Física da UNICAMP. Atualmente doutoranda da área de Pedagogia do Movimento – Corporeidade, ministrou a disciplina MH711 e 712- Tópicos Especiais em Recreação e Lazer I e II –Aprendiz de clown: brincadeiras no picadeiro, em 2001 e 2002.

Na disciplina havia alunos de vários cursos da Unicamp, além de atores, clowns iniciados, músicos e professores que possibilitaram o aprendizado e o conhecimento da arte clownesca naquele espaço de aula, naqueles espaços, na FEF.

Todas essas pessoas caminhavam em busca do mesmo desejo: proporcionar o riso. Corpos disformes, ridículos, cômicos que transbordavam emoções e as compartilhava com o público (Fig. 10).

ENCONTRAR

Eu-clown: Sagu Sushina

Segundo Wuo[6] a pedagogia do LUME proporciona ao ator clownesco iniciado, a busca de sua própria verdade, partindo da criação de um estado particular, "ele é o próprio eu-clown, e cada clown tem sua própria definição de si".

Baixinha, troncuda, sem pescoço, pernas grossas, orelhas de abano, braços curtos, boca grande e olhos puxados (Fig. 11). Minhas formas, também

[6] Op. cit., p. 20.

humanas e consideradas imperfeitas, ridículas; o eu-clown percebe e admite-se assim, fora dos padrões de beleza criados pela sociedade. Por não lidar com a lógica do cotidiano, pode segundo Wuo[7] "revelar seus recantos escondidos, pessoais sem restrições, em que esse revelar emoções é transformado em obra de arte, o espetáculo".

Estar de frente para o público e saber que estão rindo de você, poderia ser uma situação constrangedora e até problemática. Saber que olham, observam, riem e julgam as formas desse corpo.

A construção do clown é um caminho belo, porém difícil. Constitui a busca de um estado único, no qual se deve explorar e conhecer ao máximo o corpo risível, observando o outro e, principalmente, a si mesmo. Pesquisar as formas, partes do corpo, movimentos, gestos que mostrem o ridículo.

Perceber e ser percebido. A Roda dos Andares é um desses dos momentos da aula. Uma pessoa dirige-se ao centro da roda e começa a caminhar. As pessoas da roda observam com muita atenção as características do corpo, do andar, da postura, das expressões faciais e outros; descrevem quais dessas características devem ser evidenciadas para que o andar se torne mais cômico. Depois de ressignificar esse andar, a pessoa volta para a roda de olhos fechados e começa a dançar; à medida em que vai abrindo os olhos, doa um pouco dessa dança para cada um.

Deixar aparecer e exacerbar essas formas como se passasse a escrever algumas palavras somente em letras maiúsculas. BAIXINHA, SEM

[7] Idem, ibidem, p. 22.

PESCOÇO, PERNA CURTA E GROSSA, ORELHA DE ABANO. Mas essas formas *aumentadas* nada seriam sem as experiências, signos e significados inscritos e apropriados pelo corpo durante a trajetória de vida.

> *"Como lugar visível e registro verdadeiro da cultura, o corpo e sua gestualidade são objetos de intervenção do poder. A intervenção dirigida, forjada por inúmeras técnicas que são aprimoradas para incidir sobre o corpo e o gesto, vai consolidando-se como prática social desejada, delineando o que se poderia chamar de uma educação do corpo e controle de seus gestos[8]".*

Porém o clown é capaz de forjar essa intervenção do poder, pois ele brinca com esses registros corporais, permitindo que seus gestos não sejam controlados ou domados.

A lembrança de sons, toques, gostos, cheiros, pensamentos e, muitas vezes também a ausência destes, faz parte dessa inacabada construção do clown. Inacabada porque sempre será descoberta e aprendizado. Sou um aprendiz de clown desde a infância; a Fig. 12 mostra minha roupa numa festa de aniversário, parecida com uma roupa de clown; coincidência ou não, utilizo o mesmo tipo de figurino.

Uma menina

(Chico Buarque[9] 1987)

Uma menina igual a mil
Que não está nem aí tivesse a vida pra escolher
E era talvez ser distraída
O que ela queria ser

[8] SOARES. op. cit., p. 56.
[9] HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque letra e música 1*.São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Ah, se eu pudesse não cantar
Esta absurda melodia
Pra uma menina distraída
Uma menina igual a mil
Do morro do Tuiuti

Uma menina igual a mil
Que não está nem aí tivesse a vida pra escolher
E era talvez ser distraída
O que ela queria ser
Ah, se eu pudesse não cantar
Esta absurda melodia
Pra uma criança assim caída
Uma menina do Brasil
Que não está nem aí
Uma menina igual a mil
Do morro do Tuiuti.

Menina. Mestiça. Italiano com japonês. Japonês com italiano. Mistura. Confusão.

Falar demais ou falar de menos? Gargalhar mostrando todos os dentes ou sorrir sem desgrudar os lábios? O mais difícil era a mão. Ah, mãos! Onde colocá-las? Juntas e imóveis atrás ou separadas e balançando na frente?

A construção do eu-clown, Sagu Sushina (Fig.13), deu-se dessa maneira, baseada entre tímido e extrovertido, forte e frágil, rigidez e maleabilidade, opostos que se tornaram claros nos números e nas apresentações.

Um número marcante de Sagu Sushina trata-se da conversa entre um samurai e uma gueixa. O samurai é grande, forte, fala alto e grosso; já a gueixa é submissa, pequenina e tem uma fala sutil e delicada. O ritmo dessa conversa aumenta de tal forma que se confunde samurai e gueixa, mostrando a dualidade presente no clown.

O clown me permite *flutuar* da maneira que eu quiser. Não é mais preciso seguir a ordem do plié, ponta de pé e meia ponta; posso criar um novo tipo de plié, um novo dançar. Descobri porque abandonei o balé e tudo que viesse a ter um rigor. Fui ao encontro do meu próprio corpo risível.

Ana Elvira propõe a dança do horrível, dançar da maneira mais estranha que se possa imaginar. Uma pessoa de cada vez entra na roda para dançar e quanto mais se permitir ser horrível e ridícula, mais cômica é a dança. Ela também pode ocorrer em grupo, remetendo à maneira como os bufões se agrupavam com seus semelhantes. Esse bando cria sua dança a partir da identidade, cultura, linguagens das quais utilizam para se firmarem como um grupo.

Por isso podemos dizer que esse dançar é único e pessoal. Cada clown, por meio do olhar da ministrante, descobre quais desses movimentos são mais engraçados, percebendo a reação do público a cada gesto.

A roupa e a maquiagem do clown têm um significado muito importante, pois expõem e evidenciam as formas do corpo da pessoa, possibilitando a exploração do cômico. Na aula de maquiagem, por exemplo, aprendemos a observar cuidadosamente nossos rostos para evidenciarmos com a pintura os traços mais marcantes. Fazer aparecer as imperfeições que muitas vezes tentamos esconder com *pó de arroz* e *blush*; um queixo protuberante, olhos esbugalhados, nariz de batata.

Nariz. Vermelho. Pode ser de plástico, de látex, de silicone, de outra cor ou até mesmo pintado, mas tem que existir. O nariz é a máscara do clown, *"é a*

menor máscara do mundo, a que menos esconde e mais revela[10]". O nariz dá vida ao clown. O chamado *dia do nascimento* do clown é uma data muito importante nesse processo de construção. Nascer, abrir os olhos pela primeira vez e ver uma mancha vermelha, que mais tarde se descobre nariz e dilata essa relação do ser humano com o mundo.

Segundo a metodologia trabalhada na disciplina, uma das maneiras do clown conhecer o mundo é seguindo seu nariz ou outras partes do corpo; como se tivesse vida própria. Esse exercício realizado em aula traz o princípio da torção do eixo corporal numa cadência. Como se alguma força puxasse o nariz, depois a cabeça, pescoço, ombros, peito, tronco, cintura, quadril, até o momento em que as pernas não conseguem mais permanecer cruzadas e então a torção desse eixo acontece por completo. Esse princípio acontece muitas vezes quando o clown aparece e busca pelo público.

[10] BURNIER. op. cit., 2001, p.218.

CORPO RISÍVEL

Rir do corpo que sou e de outros corpos dos quais também faço parte. Permitir o ridículo a toda hora e em qualquer lugar, para que o riso se faça presente; sempre.

O clown, justamente ele, com sua não-lógica nos ensina a não desperdiçar os instantes vividos, os aromas e toques sentidos, as imagens e memórias presentes em todos os poros do corpo. Vários corpos que atravessam os tempos arrastando valores, ritos, pudores, modos, etc.

Todos os clowns que conheci e, principalmente a Sagu Sushina, permitiram que eu conhecesse um novo olhar para a Educação Física; me mostraram que também fazem parte desse universo corpóreo.

Perceber o corpo risível na Educação Física foi imprescindível para minha formação humana e acadêmica, que nunca estanques, sentirão permanentemente a presença desse amigo especial.

Nessa trajetória contínua, busco e encontro:

Generoso, honesto, ingênuo, ser humano rindo de si mesmo.

O Clown... Corpo risível.

OBRAS CONSULTADAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* Traduzido por: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade.*Traduzido por: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, [2001]. Tradução de: Le rire.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação.* Campinas: Unicamp, 2001.

_____. *A arte de ator.* Revista do LUME. UNICAMP. Campinas, n. 2, p. 11- 12, ago 1999.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços.* São Paulo: Unesp, 2003.

FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini.*3.ed.Traduzido por: José Antonio Pinheiro Machado, Paulo Hecker Filho e Zilá Bernd. Porto Alegre:L&PM, 1986.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque letra e música 1.*São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LECOQ, Jacques. *Em busca de seu próprio clown.* Traduzido por: Roberto Mallet. Paris: Bordas, [1987]. Tradução de: Le théâtre du Geste.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da Estrela.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997, p.25.

_____. *A perfeição. In: A Descoberta do Mundo.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 226.

MILLER, Henry. *O sorriso ao pé da escada.* 3.ed.Rio de Janeiro: Salamandra,1989.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso.* São Paulo: Ática, 1992.

PUCCETTI, Ricardo. *Caiu na Rede é Riso. Revista do LUME.* UNICAMP. Campinas, n.2, p. 90-91, ago 1999.

SARAMAGO, José. *O Conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SOARES, Carmen Lúcia. *Imagens da retidão: A ginástica e a Educação do Corpo. In: Educação Física e Ciências Humanas*.CARVALHO, Yara Maria de; RÚBIO, Kátia, Org. São Paulo: Huicitec, 2001.

_____. *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. Campinas: Autores associados, 1998.

WUO, Ana Elvira. *O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas*. Campinas: UNICAMP, 1999. Dissertação (Mestrado em Educação Física na Área de Estudos do Lazer), Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, 1999.