

ESTUDO DE UM CLOWN CONTEMPORÂNEO

A study of the contemporary clown

VIEIRA, Hugo Américo Pereira Cardoso¹

Resumo

O corpo que pretende dar vida a este artigo nasce do projeto de tese “in progress” e é pensado na área da Educação Artística. O projeto situa-se precisamente num panorama híbrido que inicia o seu percurso no clown convocando áreas como: artes circenses, dança, kung fu, e estabelece uma relação de criação com a técnica “Viewpoints” de Anne Bogart. O corpo e o movimento são sem dúvida o ponto de encontro da ação e a “escuta” é o tema principal. A construção da personagem híbrida que parte do clown não terá um fim específico, ou seja, situa-se num constante espaço de modelação e vai ser criada através de processos criativos laboratoriais que se vão desenvolver e que resultarão na elaboração do espetáculo de apresentação da tese que terá de se autoanalisar na passagem à escrita e vice-versa. Aqui, neste artigo tento explicar um conjunto de conceitos que estão diretamente relacionados com este projeto de investigação e se situam num discurso em que as linguagens utilizadas representam parte essencial da formação deste ser metamorfozado, assim como a parte metodológica do trabalho laboratorial que visa mostrar uma futura ação na Educação Artística.

Abstract

The body that gives life to this article comes from the thesis project “in progress” and is thought in the area of Arts Education. The project is located precisely in a hybrid scenario that starts its journey in clown calling areas such as: circus arts, dance, kung fu and establishes a creative relationship with the Anne Bogarts technique of “Viewpoints”. The body and movement are undoubtedly the meeting point of the action and “listening” is the main theme. The construction of the hybrid character that start with clown doesn’t have a specific goal, it is in a constant space of molding and will be created through creative processes in laboratories that will be developed throughout and will result in the preparation of a performance and its submittal that should modeling in the passage to writing and vice versa. Here, in this article I try to explain a set of concepts that are directly related to this research project and lie in a speech that the used languages represent an essential part of this metamorphoses, as well as the methodological part of the laboratory work that aims to show a future action in Arts Education.

Palavras-chave: clown, híbrido, corpo, construção.

Keywords: clown, hybrid, body, construction.

Data de submissão: Março de 2015 | **Data de publicação:** Junho de 2015.

¹ HUGO AMÉRICO PEREIRA CARDOSO VIEIRA - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal. Correio eletrónico: hiugoi-ei@sapo.pt.

INTRODUÇÃO

A contaminação do híbrido na nossa vida social, material, cultural, religiosa, sexual e artística é cada vez mais notável, mais global e até mesmo banal. Constantemente surgem coisas que derivam de outras, concretas ou inconcretas, espontâneas ou mecanizadas, fetichadas ou rotineiras, num devir constante e ininterrupto, alcançando a rutura e a amplificação da massa e do espírito. Na arte, o gosto pelo estranho mistura-se entre o tradicional e o “moderno”, resultando seres capazes de se alimentarem e satisfazerem a eles próprios, como por exemplo a música eletrônica. Contudo, a exclusão do público ainda não é possível. Entretanto ficam as excentricidades e a vontade de mostrar as margens (sociedade/ corpo) que são (de)camufladas pelo interior, exterior, individual e coletivo que o ator constrói usando e abusando do público, sujeito à sua violência. Desta forma resta-lhe exibir as suas cicatrizes, atuar, dançar e talvez ainda fazer rir.

Indubitavelmente o meu percurso de formação e formador em muito se relaciona e influência o pensar este projeto. Desde que me iniciei nas artes do circo em 1999, mais precisamente no malabarismo e clown apoiado por um público sempre em movimento que a rua oferece, sinto que a minha fuga e tendência a misturar outras artes e disciplinas é sempre maior. Fiz parte de escolas, instituições, tirei cursos superiores e profissionais, participei em laboratórios, workshops, eventos, entre outros. Lecionei em diferentes escolas e dei formação a diferentes faixas etárias. Sem nunca me cansar continuo a fazer todas estas coisas explorando sempre diversas áreas da Educação Artística. Sendo esta um pouco alargada, penso para este artigo trazer algumas das linguagens que considero mais pertinentes no meu percurso e que permitem de certa forma contextualizar a personagem a devir. A “escuta” é o grande impulso deste ser em construção. Daí a minha escolha ter como ponto de partida o clown que convoca as suas artes circenses entre outras como: dança e kung fu. Todos estes usam o corpo e o movimento e será precisamente aqui o ponto de encontro da ação. Parto do corpo grotesco do clown que se apoia inteiramente no público respondendo aos seus estímulos sem raciocinar, reagindo cenestésicamente sem estruturas pré-estabelecidas e vive num jogo constante entre ação-reação. Pretendo amplificar esse ser sensorial e o movimento dele oferecendo-lhe as práticas já citadas. Todas elas fazem uso do corpo pensante. Este é também um dos conceitos base da técnica “Viewpoints” de Anne Bogart que vai servir de ferramenta na criação laboratorial e futuramente na composição do espetáculo de

apresentação da tese. Assim, este corpo que transita na sua identidade através do confronto interdisciplinar e subjacente experiência tem a oportunidade de ver e sentir o mundo que o rodeia sob um ponto de vista alargado e relação próxima. Não se procura um clown ou qualquer uma das outras, mas sim uma personagem na hibridez destas artes e disciplinas.

Híbrido

Na sua origem, híbrido deriva do grego *hybris* seguido o latim *hybrida*. *Hybris* significa “tudo o que excede a medida, excesso; orgulho, insolência; ardor excessivo, impetuosidade, exaltação; ultraje, insulto, injúria, sevícia; violência” (MADEIRA, 2010, p. 10). Mistura de várias coisas que origina o excessivo ou a falta de algo. Familiar também de “monstro” que na mitologia grega estava ligado a seres do outro mundo (combinações de animais com humanos ou misturas entre animais diferentes) (MADEIRA, 2010). No dicionário online de Português e no dicionário Priberam de língua portuguesa, *hybrida* significa “bastardo” e híbrido “diz-se de, ou animal ou vegetal que resulta de cruzamento: a mula é híbrido do asno e da égua.” Como sinónimos aparece: anómalo, antinatural, irregular, mestiço e monstruoso. Contrário às leis da natureza.

Existem inúmeras aceções para os fenómenos de hibridação: monstrosidades (mitologia); sincretismo (religião, linguística e estudos culturais); mestiçagem (história e antropologia); crioulização (antropologia, linguística); fusão, contaminação, collages, samplers, performance, instalações, ready-made (artes); periferias e fronteiras (geografia, análise de fenómenos culturais); novas áreas disciplinares (engenharia do ambiente, etc.); géneros organizacionais (organizações híbridas na gestão, governos); géneros culinários (cozinha da fusão); cyborgs (organismos cibernéticos que misturam humanos, animais e tecnologias); identidades híbridas (estilos de vida) (MADEIRA, 2010).

Seguindo a palavra monstro referida na definição de híbrido, Tort (1999) refere duas fontes do latim vindas da biologia: “monstrum”, que se associa a um “efeito de exibição” vinda da curiosidade daquilo que é “irregular”, “excepcional”, “prodígio” (MADEIRA, 2010, p. 13); “monestrum”, que se entende por “advertir, prevenir, anunciar” (IDEM, p. 14). Numa perspetiva teológica de enquadramento das duas fontes

enquanto criação de Deus, o monstro era “anunciador e precursor de acontecimentos destinados por decisão transcendente a transformar a ordem do mundo ou da história” (MADEIRA, 2010, pp. 14, 16).

“O monstro é, ao mesmo tempo, absolutamente transparente e totalmente opaco. Ao encará-lo, o olhar fica paralisado, absorto num fascínio sem fim, inapto ao conhecimento, pois este nada revela, nenhuma informação codificável, nenhum alfabeto conhecido. E, no entanto, ao exibir a sua deformidade, a sua anormalidade (...), o monstro oferece ao olhar mais do que qualquer outra coisa jamais vista. O monstro chega mesmo a viver dessa aberração que exhibe por todo o lado a fim de que a vejam. O seu corpo difere do corpo normal na medida em que ele revela o oculto, algo de disforme, de visceral, de “interior” uma espécie de obscenidade orgânica. O monstro exhibe-a, desdobra-a, virando a pele do avesso, e desfralda-a sem se preocupar com o olhar do outro; ou para o fascinar, o que significa a mesma coisa”.

A partir destas definições (híbrido/monstro) que nos conduzem supostamente a uma curiosidade, extravagância e admiração, assumo a sua ligação a um percurso situado ao longo da história das artes performativas, passando mais concretamente pelo bufão e clown, que estabelecem uma relação estreita com o circo e por sua vez com os termos: monstro, disforme e grotesco.

“Misturados com essa multidão doirada, fazendo parte da gente palaciana, agitavam-se uns entes que a natureza fizera deformes, dando-lhes táras espirituais, corpos de configuração extravagante, e aspecto grotesco. Aos aleijões intelectuais correspondiam as corcovas gibosas, a enfezada estatura, a expressão aparvalhada, que os tornavam irresistivelmente hilariantes” (SABUGOSA, 1923, p. 5).

Bufões e Jograis

Mais precisamente nas cortes (bobo da corte) e nas ruas (jogral), na Idade Média observamos a existência de um ser por excelência defeituoso onde a disformidade e o exagero do seu corpo se traduziam em “corcundas”, mancos, manetas, “anões”, “gigantes”, barrigudos, “órgãos genitais exacerbados”, “três olhos”, “sete dedos” a que damos o nome de bufão ou bobo da corte e jograis (BURNIER, 2001, p. 215). Estes tinham a obrigação de fazer rir, divertir e provocar festa. Funcionavam como uma forte crítica social e muitas vezes eram temidos pelos habitantes do palácio porque sabiam da vida de toda a gente. Por outro lado eram confidentes próximos do rei. Nos palácios

eram indícios de um bom presságio, espantando maus-olhares, simbolizando a sorte. Considerado como “instrumento dos deuses, folião possesso da divina loucura, *morbis sacer*- para espalhar na Cortes as sentenças que alegram ou corrigem” (Sabugosa, 1923, p. 11). Nas ruas eram vistos como marginais e colocados à margem da sociedade. “O bufão é o grotesco” (BURNIER, 2001, p. 216). As suas disformidades representam os males da sociedade, a exiguidade da natureza humana (Burnier, 2001). Eram conhecidos pela indecência, comportamento excessivo de gestos exagerados e agressivos, descritos como parvos, idiotas, corajosos, loucos, cómicos. Sem pudor nem receio de serem desonrados, provocavam todo e todos. Até o bobo na corte não anulava qualquer dimensão crítica nas suas investidas, era atrevido e sagaz, gozava com verdades e discordâncias expondo as ambições do rei. Os jograis (saltimbancos) e os bobos da corte (bufões) eram uma mistura de poetas, músicos, dançarinos, acrobatas, malabaristas, mimos, falavam e cantavam, improvisavam, glorificavam os heróis e censuravam os vícios. Jogral não significa, somente, dedicado à libertação e à tomada de consciência do povo. Existiam também jograis reacionários e conservadores, servindo o poder (FO, 2004).

O Clown de hoje é, indubitavelmente, o “herdeiro” do Bufão da corte e dos jograis da rua. Dario Fo (2004) diz ser interessante ver como se mantêm os recursos cómicos, do tempo dos jograis e bufões, na *Commedia dell’Arte*, passando aos Clowns e ao Teatro de Variedades. Os elementos importantes comuns à ação de todos os comediantes são a improvisação e o incidente. Na aprendizagem do clown é indispensável o estudo do bufão. O clown é um bufão “subtil”, “sofisticado” (BURNIER, 2001, p. 216). A herança deformada que o bufão deixou é agora caracterizada no clown com o nariz, maquiagem e figurino. Deixou também como característica essencial uma sensibilidade única da qual podemos dizer que ele pensa com o corpo.

Clown

O clown reage afetiva e emocionalmente sem raciocinar, sem estruturas pré-estabelecidas, unicamente através do corpo que sente e responde aos estímulos do espaço, objetos, aos outros clowns, figurino e principalmente com o público num jogo constante entre ação-reação (BURNIER, 2011; FERRACINI, 2010). Ele vive numa relação constante com o mundo à sua volta através da qual ele realiza as suas ações.

Perceber e encontrar as nossas debilidades pessoais, o outro lado do ator, é o princípio fundamental na busca do próprio clown (LECOQ, 2009). Burnier (2011) diz que a prática de trabalho dinamiza uma série de potências ao ator que adquirem corporeidade ou seja uma forma codificável do comportamento físico do clown. Com experiência o ator deixa de improvisar o clown e passa a improvisar o seu próprio clown (FERRACINI, 2010). Cada clown é um clown que reage segundo a sua lógica, produz a sua dinâmica e o seu ritmo revelando o seu lado ridículo e ingênuo.

“Where are you running so fast?
How much time have you got?
To stop
Whatever you´re doing
Whatever you´re going
To take your time
To play
In the empty space
Zero
The void
The unknown
Wait
For the impulse
To set in motion
The game of life”
(FERRACINI, 2010, p. 226).

O clown “faz uso da dança, da mímica, da acrobacia, da voz, do ruído, do silêncio, da fala, das expressões faciais e corporais. Todos esses elementos têm um ponto de encontro no grotesco” (BOLOGNESI, 2003, p. 176). Assim, o grotesco “ não cessa de repetir ao homem que há um corpo. Ele reenvia as personagens à sua monstruosidade, mas também à sua humanidade” (VASSEROT, 2002, p. 11). Quando o clown se aproxima de um corpo sublime, “essa sublimidade deve-se escamotear no motivo maior do palhaço, que é a efetivação do grotesco. Por isso, ele sempre aparece como “disforme, permeado de trejeitos, e busca a ênfase no ridículo por meio da exploração dos limites, deficiências e aberrações” (BOLOGNESI, 2003, p. 198).

Burnier (2001, p. 208) diz que o clown, “pelos nomes que ostenta, pelas roupas que veste, pela maquiagem (deformação do rosto), pelos gestos, falas e traços que o caracterizam, sugere a falta de compromisso com qualquer estilo de vida, ideal ou

institucional. É um ser ingênuo e ridículo; entretanto, seu descomprometimento e aparente ingenuidade lhe dão o poder de zombar de tudo e de todos impunemente”. Diz ainda que “O clown é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo, ele é um tipo pessoal e único. (...) O clown não representa, ele é (...) Não se trata de um personagem, ou seja, uma entidade externa a nós, mas da amplificação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos (como nos *clods*), portanto “estúpidos”, do nosso próprio ser”. François Fratellini, membro de uma tradicional família de clowns europeus, dizia: “No teatro os comediantes fazem de conta. Nós, os clowns, fazemos as coisas de verdade” (ETAIX, 1982, p. 162). O trabalho de criação de um clown é extremamente doloroso, pois confronta o artista consigo mesmo, colocando à mostra os recantos de sua pessoa; vem daí seu caráter profundamente humano (BURNIER, 2001, p. 209).

O clown assim como o bufão continua a perceber e a pertencer ao mundo de uma forma muito particular. A sua existência tanto é amada como odiada. Como é o caso de Charlie Chaplin que aperta os corações de todo o mundo ou por outro lado mais na atualidade Leo Bassi, que vai sofrendo ameaças de bomba e tem mesmo de cancelar espetáculos devido às suas fortes críticas sociais e culturais.

Novo circo

O circo é a exposição do corpo humano e apoia-se na relação do homem com a natureza, expondo o seu limite em domínio e superação humana. (BOLOGNESI, 2003). A sua energia ilumina o público que sente as emoções e reage através de aplausos, silêncio, etc. Os artistas exprimem as suas intenções (emoções) através de gestos. A linguagem do circo traduz a linguagem natural sob a forma visual, sonora, cinestésica (GUY, 2001). Por um lado temos o corpo sublime dos ginastas em que o corpo acrobático desafia as leis da natureza na sua sublimidade; no outro, o corpo grotesco do clown que realça o ridículo e proporciona jogos cômicos com o objetivo de fazer rir e descontrair o público (BOLOGNESI, 2003). O público varia consoante o espetáculo, a própria definição de novo circo rejeita a formatação. O novo circo ou circo contemporâneo já não está configurado ao espaço redondo de antigamente. Agora o circo encontra-se em teatros ou outros espaços ficando ao critério da direção. Os animais são quase inexistentes ou sem qualquer tipo de exposição. Cada companhia cria o seu espetáculo na sua poética, as técnicas de circo são metáforas linguísticas com significados diversos apoiados em temas que categorizam o espetáculo.

Guy (2001) diz que a principal característica do novo circo é o excesso de diversidade de formas possíveis, o que dificulta as suas classificações. O novo circo compara-se a um “quadro” que pode conter outros “quadros”. Aqui “quadro” significa uma “combinação de gestos” (GUY, 2001, p. 3), ou seja, podem existir vários focos na mesma cena que acontecem ao mesmo tempo. Isto oferece ao público a possibilidade de optar e seguir o encadeamento dos “quadros” como quiser. Guy (2001) diz que a composição do novo circo é semelhante à da música e do teatro, a confusão de línguas que existia no circo clássico desapareceu. A obrigatoriedade de levar tudo para pista acabou, existem espetáculos centrados unicamente numa técnica que se pode dividir em duas ou três linguagens (ex.: acrobacia, malabarismo, clown). Com esta lógica Guy foca a atenção para o que se pode chamar de “circo nas artes circenses ... porque a questão da linguagem do circo é suscetível de ser diminuída de arte pela arte” dando como exemplo o efeito que um espetáculo de malabarismo e outro de trapézio provoca no público (IDEM, p. 4).

No novo circo o gesto é sempre um aliado, este cria constantemente novos gestos que derivam de um repertório existente, incluindo objetos. “O gesto pelo gesto é em si um elemento da linguagem do circo” independentemente de todos os significados que lhe são atribuídos (IDEM, p. 5). Nota-se aqui uma proximidade no desdobramento da gestualidade com a dança, embora Gil (2001) distinga e refira o gesto dançado como sendo infinito, fugindo aos seus próprios limites, escapando no prolongamento do gesto seguinte aquém de si próprio e a coreografia circense como gráfica, desenhadora de figuras no espaço. Mas é certo dizer que ambos constroem através do gesto “frases” que sugerem um discurso e um significado que pode contextualizar outros elementos como a música, teatro, cenografia, figurinos, etc. Ou seja, “o gesto é gratuito, transporta e guarda para si o mistério do seu sentido e da sua fruição” (GIL, 2001, p. 103)

Dança

Nesta investigação, o espreitar de um clown que se funde por outras áreas transmite-me liberdade, autonomia, um ser que exprime o que lhe vem da alma, que gosta de ritmo, movimento e que brinca com o próprio corpo e movimento. Um ser com uma essência muito própria. Então surgiu a dança-teatro e o novo circo na minha vida e mais propriamente a possibilidade do corpo disforme (sugiro esta temática por caracterizar plenamente o clown), atento, aberto a uma expressão livre que o ator sente, interpreta, não estando sujeito unicamente aos gestos estipulados pelo coreógrafo.

Também o “nonsense” presente em algumas obras de dança-teatro me permitiu aproximar do riso (fator muito evidente nas atuações de clown) nos espetáculos de dança. Tentando pensar sobre este deparo-me com um posicionamento em volta de ações performativas que abusam da repetição sucessiva de formas, figuras, movimentos, sons, que nos transportam para um infindável mundo de emoções e sensações e nos situam num lugar do absurdo. Um espaço que nos desafia o sentido de humor e que quebra o lado mais sério da dança. Estas observações suscitaram em mim as questões: como resolveria um clown essas situações? Que ideia tenho eu do clown? Falo de um clown clássico, ou contemporâneo?

De facto não quero restringir possibilidades à dança, nem lhe retirar o valor quanto à experimentação e abertura interdisciplinar, muito menos chamar de clowns aos dançarinos ou coreógrafos em que penso para aqui chegar. O que me é oferecido por alguns artistas cujo trabalho ou partes do trabalho tenho acompanhado, é uma possibilidade que se identifica semelhante ao próprio conceito de clown e se encontra na sua definição, ou como escreve, Jara (2010): disforme, ridículo, excêntrico, caricato, cómico, gozador, aberto, atrevido, conflituoso, criativo, desinibido, divertido, espontâneo, ilusório, inocente, intenso, jogador, liberto, em movimento, prazeroso, risonho, sensível, simples, transparente, utópico, vital, etc. Como teria de ser para ser dança? Será o conceito de dança ilimitado aos espaços? Ou será que é o clown que está a tentar colonizar outros campos?

“A dança que agora começava reivindicava-se de ser contemporânea de dança que na mesma altura se produzia noutros países da Europa como a França, a Inglaterra, a Itália, a Bélgica, a Holanda e a Espanha, das quais se destacam o ser esta dança uma dança rebelde e iconoclasta, uma dança inspirada numa ideia de maior acessibilidade de interpretação e de criação. Mas principalmente, ser uma dança mestiçada de vários géneros e artes” (FAZENDA, 2007, p. 158).

Falarei agora um pouco de autores mais em concreto e alguns elementos que considero importantes na cena atual da dança-teatro e que permeio como sugestões e desafios no meu trabalho e ao trabalho do clown.

Em Pina Bausch sou constantemente alertado para sensações intemporais, os corpos têm um ritmo que marca o tempo na sua intemporalidade, eles caminham noutra direção que não é vista a olho nu, corpos que caem, andam, que se movem na ausência, no impalpável, no inconcreto, imaterial, sobrenatural (BENTIVOGLIO, 1994, GOLDBERG, 2007). Saliento uma cena do “Café Muller” onde um corpo feminino cai

constantemente dos braços de um homem que a (in)sustenta, é trabalhado com a sensação que vai para além do tempo, é eterno, a continuada leveza com que o peso do corpo cai constantemente e se levanta. Um infundável sabor de emoções e sensações difíceis de transcrever mas que suscitam muita vontade de analisar e observar e de imaginar um clown a experimentar e a desenvolver tal relação com o corpo no espaço, tempo e luta com o peso.

Em *Butô*, continuando com a intemporalidade, o colapso do corpo foca a incompletude e a precariedade de um ser visceral. Embora em linhas diferentes, noto em *Butô* uma essência tão profunda como a do clown. Que emerge do nosso ser mais íntimo. Ele é um ser inacabado de uma continuidade sem fim. Rompe com a hierarquia do sujeito. Ambíguo na passagem do informe à forma do obscuro e do luminoso, do angelical ao demoníaco. *Butô* coloca-nos frente ao homem atual que na sua miserabilidade interior percebe o quanto pode ser glorioso, belo, erótico, simples, cômico e trágico. Situa-se entre o fim da vida e o nascimento. Parece-me *Butô* uma boa fonte de inspiração porque nos transpõe do real a partir de um movimento que suscita a força de um lado, onde está a exponencial do que é oposto como o belo e o horrível. A maneira como é trabalhado é admirável, intensa, invasiva, com a qual nos faz transferir o clown para um mundo particular onde o “underground” e o “avant-garde” sobressaem.

A companhia *Le ballet C de la B* é uma companhia de dança-teatro que trabalha com alguns coreógrafos mas referindo-me em especial à obra *Pitié*, coreografada por Alain Platel, vejo os corpos a articularem-se de maneira desarticulada e a ganharem formas imensamente grotescas, apoiadas numa energia contagiada pela loucura ou ultrapassagem do real, pelo disforme. Eufóricos, com a pele e os membros a produzirem contorções e gestos por toda a cena.

O corpo

A ação entendida neste projeto como híbrida é composta por práticas artísticas e desportivas que se encontram num corpo imagístico em movimento. Ribeiro (1997) define este corpo como sendo um corpo sem fim, que se constitui a ele próprio, com capacidade de despertar o imaginário, sujeito à experiência da criação artística, que questiona essas experiências e nos remete à sua corporeidade. Este corpo é capaz de propor e enunciar um conjunto de signos e sensações que sugerem o apelo da

mensagem numa universalidade dos sentidos ao contrário do corpo desportivo que vive na quantidade do seu rendimento e expressão material do corpo (RIBEIRO, 1997). Embora existam desportos em que a qualidade aparece como um modo de avaliação. Estes não são alheios à estética, “a desarmonia e as formas disformes ou distorcidas podem ser resultado de uma obra que apela a uma dimensão estética, conforme são, por exemplo as práticas artísticas derivadas de todas as vanguardas do século XX” (RIBEIRO, 1997, p. 96). São exemplos destes desportos a natação sincronizada, trampolim, ginástica, kung fu, etc. O kung fu (Wushu) a que me refiro aqui é uma variante que se denomina como Tao Lu (formas). Esta disciplina compreende uma luta imaginária coreográfica com ou sem armas onde o atleta para além da preocupação estética desenvolve a força, equilíbrio, flexibilidade, harmonia e velocidade. O corpo imagístico usa técnicas e paradigmas funcionando em paralelo com a liberdade criativa do artista que pressupõe a capacidade de usar vocabulários e se diferenciar nos seus projetos expressivos e representativos. As práticas corporais artísticas têm liberdade de criação para inserir qualquer forma, “foi, aliás, a partir de uma estratégia de recolha de movimentos segmentados do desporto, como se tratassem de artefactos, objets trouvés, ready-made, que os coreógrafos e encenadores da Judson Church e o encenador Bob Wilson compuseram as suas obras” (IDEM, p. 98).

Em relação à criação e considerando o que vem de trás, remanesce explicar o conceito de fisicalidade e corporeidade. Segundo Valéry, fisicalidade pertence aos domínios do corpo atlético, espontâneo, quantitativo, informal e sintomático, não comunicativo ou artístico, praticante da improvisação sem a organizar nem cuidar, os seus gestos e movimentos não têm fim nem finalidade (Ribeiro, 1997). A corporeidade a que Valéry chama de “quarto corpo” é a fisicalidade na sua forma decifrável, qualificada, organizada, comunicativa, expressiva, com gestos e movimentos finitos e com finalidade,

“Se a expresión que mellor caracteriza ao universo é o movimento e se esta é a principal prerrogativa dos seres que chamamos vivos, por forza habería que deducir que todo é vida propriamente” (LOURENZO, 2000, p. 15)

O movimento envolve todo o corpo e o envolvimento do próprio corpo entende o movimento e o gesto. Graham diz que o “Movement is the seed of gesture” e Rudolf Laban adotou nos anos 1930 a terminologia “ação” ou “ato” para movimento

(LOUPPE, 2012, p. 159). No projeto que decorre paralelamente a este artigo interessa-me perceber o movimento ou o gesto através da espontaneidade e da improvisação partindo do conceito de cinestesia ou resposta cinestésica que o corpo cria na sua relação com estímulos exteriores (som, objetos, outras pessoas, temperatura, cores ...). Este movimento parte sem dúvida de toda uma capacidade de escuta que provem da atenção, concentração e consciência do corpo. O corpo sensível e atento ao que o rodeia deixa a sua ação à disposição do outro até ao limite da sua vontade para além do querer fazer. Quando se explora a resposta cinestésica deixamos de ter a responsabilidade de ser inventivos ou interessantes mas sim recetores e reativos (BOGART, LANDAU, 2005). É dar a possibilidade ao corpo de se impressionar a si próprio, analisar a sua resposta em relação aos estímulos e saber como o corpo pensa (LOURENZO, 2000). Constantemente recebemos estímulos do exterior que por sua vez são incorporados e lhes associamos uma imagem. Esta incorporação traduz-se numa resposta ou ação mais ou menos imediata que sensibiliza o sistema nervoso e afeta os músculos com maior ou menor intensidade. Neste jogo misterioso que se opera entre a mente e o corpo, “reside a clave do diálogo futuro, do equilíbrio dos contrários, da alternância de accion e reaccion; da conquista, en definitiva, da “medida humana”, que nos permitirá coñocernos e assumir outras condutas” (LOURENZO, 2000, p. 35). A escuta interior é uma sensibilidade ou faculdade que o ator ganha trabalhando por exemplo os “Viewpoints”, mais particularmente a resposta cinestésica segundo Anne Bogart.

O processo da técnica “Viewpoints” segundo Anne Bogart

A técnica de “Viewpoints” é uma técnica de composição que se relaciona com o movimento e a gestualidade do ator no tempo e no espaço através da improvisação que Anne Bogart reorganizou tomando consciência da perceção cénica em que se insere o ator, toda ela difundida na criação Teatral e da Dança. Estes pontos de atenção podem ser usados tanto para práticas (treinos) como para composição e dividem-se em nove elementos: de tempo (tempo, duração, resposta cinestésica e repetição) e de espaço (forma, gesto, arquitetura, relação espacial e topografia). Existem também os “vocal “Viewpoints” que estão diretamente relacionados com a dicção e o som e são usados de um modo muito idêntico aos “physical “Viewpoints” já referidos. Os “vocal “Viewpoints” são: tempo, duração, repetição, resposta cinestésica, forma, gesto, arquitetura, tom, dinamismo, aceleração/desaceleração, timbre e silêncio. Como práticas

de treino os “Viewpoints” podem ser trabalhados individualmente, ganhando o ator assim mais conhecimento de cada um em particular. Na composição ou ação de construção, o grupo ou o individuo tomam uma maior consciência dos “Viewpoints” jogando com todos os elementos que os constituem, podendo repetir e pôr em cena. O jogo que aqui se cria pode ter propostas variadas, em espaços e tempos que o formador ou diretor decide, como por exemplo: delimitar o jogo em vários quadrados com cenas a acontecerem em simultâneo, usar um texto, um gesto obrigatório, uma repetição sucessiva de um trajeto, etc. Trabalhar com os “Viewpoints” é experimentar, é criar em conjunto e estar em sintonia com tudo o que nos rodeia, dentro e fora da sala até ao lugar mais distante que podemos imaginar. O corpo é um canal em ‘contacto’ e atua por espontaneidade, sem obrigações. Ele sente e partilha, o que vai provocar uma ação em cadeia entre todos os participantes. Uma vez sozinho, ele pode usar igualmente os “Viewpoints” pois tem tudo que é preciso para funcionar. Quanto mais se joga, mais se desenvolve a consciência e o ser sensorial, automaticamente vai estimular a atenção e a concentração, logo a liberdade e eficiência do ator sugerindo o que deve mudar e fazer crescer. Nos “Viewpoints” não há certo ou errado, há uma escolha entre equilíbrio ou desequilíbrio do que vai acontecendo. Aqui podemos encontrar uma profunda relação viciosa em que um não vive sem o outro: quando se desequilibra estamos a criar, significa que estamos em trânsito, não está resolvido e quando se equilibra estamos a estabilizar, então, para criar é preciso destabilizar, só é estável se existir o desequilíbrio. Bogart e Landau (2005) dizem-nos que com os “Viewpoints” aprendemos a fazer uso do sexto sentido. Eu entendo este sexto sentido como compreensão de uma parte do nosso subconsciente que vem através do desenvolvimento mental interno, que está diretamente relacionado com práticas Zen. Será a técnica “Viewpoints” uma prática Zen performativa? Bogart e Landau (2005) falam-nos também da “escuta” corporal e do foco suave. Listening involves the entire body in relation to the ever-changing world around us. In “Viewpoints” training, one learns to listen with the entire body” (BOGART; LANDAU, 2005, p. 33)

Anne Bogart e Tina Landau (2005), referem ainda que a permanente relação que se mantém no tempo e no espaço com os outros para que culmine uma boa composição sugere dois pontos importantes: “feedforward” (saída de energia que se antecipa à ação) e o “feedback” (resposta que se tem de uma ação).

Falando agora de contraposições em relação a esta técnica, sinceramente não conheço. Imagino que serão certamente referências que se situam no mundo mais mecânico e técnico onde os padrões e as formatações não dão espaço para que o ator sinta e atue livremente, sendo ausentes de qualquer relação com o mundo que o rodeia. Contraposição, não me parece também ser a palavra mais exata uma vez que se trata de uma reorganização de fatores que sempre complementaram o trabalho da criação do ator, diretor, encenador, coreógrafo e etc. Talvez reorganização dos “Viewpoints” seja mais preciso. Como a própria história dos “Viewpoints” conta: quem organizou os primeiros seis “Viewpoints” foi Mary Overlie que os direcionava mais para a dança e eram eles espaço, forma, tempo, emoção, movimento e história.

Será o corpo/movimento sem classificação, com esta técnica e disciplinas, capaz de captar os estímulos necessários que nos impulsionarão a um entendimento e tradução da personagem? Para resolver esta questão vão ser realizados laboratórios no ensino não formal.

Metodologias e práticas laboratoriais

Considerando todos os desafios que a educação artística nos tem oferecido em termos de investigação, principalmente no que diz respeito ao envolvimento e à partilha de sentimentos e de emoções, indissociáveis ao processo de criação artística, esta área remete-nos para a procura de novas abordagens de investigação.

Aqui, num pequeno resumo abordaremos a questão metodológica de um projeto de investigação “in progress”, que tem como coluna vertebral o clown. Ao nos inserirmos num paradigma de investigação qualitativa, a metodologia de investigação deste estudo é de contorno a/r/tográfico. Então colocamos a seguinte questão: Em que medida a a/r/tografia responde às questões da envolvimento de sentimentos no processo criativo e mais precisamente neste projeto? Parece consensual que esta metodologia se situa nos entre espaços, sem hierarquias, do artista/ investigador/ professor na tentativa de integrar, tal como Aristóteles, uma articulação entre “teoria (teoria), prática (praxis), criação (poesis)” ou, apresentando ainda de outra maneira, “teoria/pesquisa, ensino/aprendizado e arte/produção” (IRWIN & COSSON, 2004, pp. 87-88), com o objetivo de assistir a educação artística em que a própria experiência de vida é de uma importância tal que é impossível a separação uma da outra. Interessa-nos então perceber

o espaço destas afinidades e divergências capaz de suportar a criação de um trabalho artístico laboratorial através da educação.

Neste sentido, a nossa investigação parte de uma ideia inicial que partilhamos da seguinte maneira: uma reflexão prospetiva e retrospectiva por parte dos/das indivíduos/as, juntamente com a reflexão do artista/investigador/professor na estruturação, exploração e criação de uma personagem que parte do clown com outras artes e disciplinas, podem conduzir a uma forma de estudo mais alargada e responsável, capaz de satisfazer melhor a aprendizagem do clown, e a entender a linguagem performativa contemporânea. Porquanto, a “escuta” é o tema principal na construção desta personagem – a ser criada através de processos criativos laboratoriais com outros, seguido do trabalho artístico do próprio investigador na elaboração de um espetáculo que será o objeto de tese –, este clown vai convocar outras áreas como: kung fu, artes circenses e dança. A personagem a devir não tem de ser necessariamente nenhuma destas artes ou disciplinas. O corpo está localizado em não classificações mas faz uso das linguagens individuais de cada uma das áreas para potencializar os resultados, ou seja parte de zonas específicas para atingir novos territórios, um lugar híbrido. O comprometimento e individualismo de todas as áreas serão apoiados, na prática, pela técnica “Viewpoints” de Anne Bogart (2005,) devido ao foco fornecido à resposta cinestésica.

Assim, a questão fundamental da nossa investigação é: **qual o contributo do kung fu, das artes circenses, da dança e da técnica de “Viewpoints” na construção de uma personagem que parte do clown?** Os principais objetivos da investigação são: desenvolver novas competências de carácter epistemológico na área do clown contemporâneo assim como, desenvolver e possibilitar a transdisciplinaridade entre as artes e práticas desportivas, em educação artística.

Os laboratórios vão acontecer a partir do tema supracitado que considero importante no panorama atual performativo e que penso ser imprescindível para o próprio entender da personagem que é metaforicamente a ‘escuta’ ou seja, o corpo em alerta, atento ao que o rodeia e que age com e sobre ele. Por sua vez “escutar” é uma das características principais da técnica de “Viewpoints”.

Os laboratórios terão a duração de 32 horas, divididos em quatro dias. Serão orientados por mim através da voz em língua Portuguesa. Estes processos vão ter a presença de uma câmara para gravar e testemunhar os acontecimentos. Fazem parte

deles também: anotações e conversas do grupo, partindo depois para as reflexões. Ambos os dias começarão por práticas de respiração e alongamentos pormenorizados do corpo para consciencializar melhor a sua existência e estimular a concentração. Seguindo para um trabalho mais cardiovascular com exercícios de kung fu e acrobacia que nos permitirão aumentar o fluxo de energia. Na continuação faremos exercícios de clown e dança. Cada uma destas disciplinas usa o corpo no seu prolongamento para pensar individualmente. Depois para finalizar passamos ao novo território que agora vai ser comandado pela técnica “Viewpoints”. Espaço e tempo em que o “híbrido” tem a possibilidade de se formar, viver, metamorfosear, apoiando-se somente na sua vontade interior espontânea e no sentir o todo ao qual pertence, que o envolve e lhe sugere movimento. A música às vezes funcionará como mais um elemento. Como referem Bogart e Landau (2005, p. 95): “Music is a partner. And also a great gift, because, like “Viewpoints” training itself, music leads to an expansion of possibility”. Num primeiro plano serão estudados cada “Viewpoints” em particular para os participantes terem um conhecimento mais pormenorizado da técnica. Em segundo plano, cada pessoa ou cada grupo irá participar guiado por regras que definem a composição (ex.: sentar, correr, andar, deitar, tempo e resposta cinestésica). Em terceiro plano seguimos para a composição livre, oferecendo algum material de suporte à improvisação como por exemplo dispor objetos arquitetonicamente no espaço ou usando conceitos como: disforme, intemporalidade, serenidade, silêncio, ouvir, sonho, agitação. Assim cada participante, numa tentativa de reflexão sobre tudo que foi trabalhado na oficina, deve tentar agora aplicar as suas aprendizagens sem perder o ponto de referência principal que é a “escuta”. É aqui precisamente neste lugar (in)concreto de composição livre que me vou debruçar a fim de identificar e recolher fragmentos de elementos dos “Viewpoints”. Posteriormente devo analisar e explorar esses fragmentos a fim de elaborar o espetáculo de fim de tese. A resposta cinestésica é o elemento que considero mais importante. Significa quando é que alguma coisa provoca no corpo reação. Em que momento é que o corpo se move por impulso a estímulos exteriores (alguém que passou, parou ou andou à sua volta, música, temperatura, etc.). Implica decididamente não raciocinar e deixar o movimento do corpo ser determinado pelo efeito que os outros lhe provocam. Na resposta cinestésica trabalha-se o “quando” nos movemos em tempo (quão rápido) e em duração (quanto tempo) (Bogart; Landau, 2005). Resumindo, é receber e reagir sem a preocupação de estar certo ou errado, libertando-nos da responsabilidade de ter que fazer bem. Questionar o quão verdadeiros são esses

momentos de reação. A atenção e a concentração são as palavras-chaves para a resposta do ator ser sincera, limpa e clara. Onde, como e quando, em palco se oferece mais harmonia ou se destabiliza? Depende do ponto de vista e aperfeiçoa-se, ou seja, sensibiliza-se o corpo para melhores resultados com a prática. O projeto não tem intenção de resolver mas sim de pensar de diferentes ângulos.

CONCLUSÃO

Na medida em que o mundo se envolve e cria a sua própria mestiçagem, as artes não são alheias a esse paradigma e mesmo as que cultivam hibridez desde a sua origem têm agora a possibilidade de serem repensadas, experienciadas e analisadas por diferentes educadores e criadores. Neste artigo que tem em vista um projeto de investigação de Educação Artística desenvolvem-se conteúdos e linguagens que fazem parte do discurso que explora uma personagem a devir. Esta personagem será produto de uma relação com outras áreas e técnicas. Parte do clown que por sua vez convoca as artes circenses, dança, kung fu e usa a técnica “Viewpoints” de Anne Bogart para o seu entendimento. A experimentação é um elemento de construção que passa por laboratórios onde vão ser abordadas as diferentes disciplinas. O corpo enquanto elemento artístico deve absorver essas linguagens e posteriormente fazê-las emergir em ações que compreendem o todo. Aqui o investigador terá de identificar, recolher e analisar fragmentos de elementos dos “Viewpoints”, dando mais relevância aos que se relacionam com a resposta cinestésica. Estes fragmentos serão analisados e explorados de modo pessoal, tendo também em vista o trabalho de alguns autores que ampliam este sujeito à sua percepção e (in)consciência para a realização do espetáculo que constitui a parte final do objeto de tese.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTHOLD, M. (2000). História mundial do teatro. In: ZURAWSKI, Maria; GUINSBURG, J.; COELHO, S.; & GARCIA, C.). *Perspectiva* (Weltgeschichte des Theaters, 1968): São Paulo.
- BENTIVOGLIO, L. (1994). *O teatro de Pina Bausch*. Lisboa: Acarte.
- BOLOGNESI, F. (2003). *Palhaços*. São Paulo: UNESP.
- BOLL, H. (2010). *Opiniones de un payaso*. Barcelona: Seix Barral.
- BOGART, A. L.; LANDAU, T. (2005). *The "Viewpoints" book*. New York: Theatre Communications Group.
- BURNIER, L. (2001). *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Unicamp.
- DIAS, B., & IRWIN, R. (Orgs). (2103). *Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia*. Santa Maria: Editora UFSM.
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1996). *Rizoma* (Vol. 1). (A. Neto, Trad.). Mil Platôs (Obra original publicada em 1980): S. Paulo.
- CASSETTARI, A. *Kazuo Ohno e o Butô: teatro-dança de um corpo entregue aos impulsos da alma*. <http://www.opalco.com.br/foco.cfm?persona=materias&controle=116> [acedido em 24.12.2011].
- FO, D. (2004). *Manual mínimo do ator*. (BALDOVINO, L.; SZLAK, C.; trad.). Senac. (Manuale minimo dell'attore): São Paulo.
- FAZENDA, M. (2007). *Dança Teatral. Ideias, Experiências, Acções*. Lisboa: Celta.
- FERRACINI, R. (2010). *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Unicamp.
- GOLDBERG, R. (2007). *A arte da performance, do futurismo ao presente*. (Camargo, Jefferson; trad.). Lisboa: Orfeu Negro.
- GIL, J. (2001). *Movimento Total. O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água.
- GREINER, C. (2005). *O colapso do corpo a partir do Ankoku Butô de Hijikata Tatsumi*. <http://www.japonartescenicas.org> [acedido em 24.12.2011].
- GUY, Jean-Michel (2001). Les langages du cirque contemporain. <http://www.doubs.fr/culture/Shema/documents/Les%20langages%20du%20cirque%20contemporain.pdf> [acedido em 17.11.2012].
- IRWIN, R. L. (2004). A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica. In. R. L. IRWIN & A. COSSON (Orgs). *A/r/tografia: auto-restituição através de um questionamento vivo baseado na arte* (pp. 87- 103). Vancouver: *Pacific Educational Press*.

- JARA, J. (2010). *El Clown, un navegante de las emociones*. Sevilha: Proexdra.
- JARA, J. (2008). *Desde mi payaso. Cuadernos de navegación*. Sevilha: Proexdra.
- LAVILLE, C.; DIONNE, J. (1999). *A construção do saber. Manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas* (MONTEIRO, F. & SETTINERI, F., Trad.). Editora Artes Médicas Sul Ltda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. (Obra original publicada em 1997): Porto Alegre.
- LOPES, M. (2011). *O saber dramático: a construção e a reflexão*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LESSARD-HÉBERT, M., GOYETTE, G., & BOUTIN, G. (1990). *Investigação qualitativa. Fundamentos e práticas*. Lisboa: Instituto Piaget.
- LECOQ, J. (2009). *El cuerpo poético*. (HINOJOSA, J.; NAVARRO, M.; trad.). Barcelona: Alba Editorial. (Le Corps Poétique, 1997).
- LOURENZO, M. (2000). *Pensar co corpo*. Coruña: Diputación provincial da Coruña.
- LOUPPE, L. (2004). *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro.
- MADEIRA, C. (2010). *Híbrido, do mito ao paradigma invasor?* Lisboa: Mundos Sociais.
- NÓBREGA, T.; TIBÚRCIO, L. (2004). *A experiência do corpo na dança buto*, <http://pt.scribd.com/quanticmove/d/33920928-52-A-experiencia-do-corpo-na-danca-buto-indicadores-para-pensar-a-educacao> [acedido em 24.12.2011].
- NOISETTE, P. (2011). *Talk about contemporary dance* (DUSINBERRE, D.; trad.). Flammarion. (Danse contemporaine: mode d'emploi, 2010):Paris.
- NICOLESCU, B. (2000). *O manifesto da transdisciplinaridade*. Lisboa: Hugin Editores.
- NOGUEIRA, L.; NOGUEIRA, M.; & NAVARRO, J. (2005). *Metodología de las ciencias sociales. Una introducción crítica*. Madrid: Editorial Tecnos.
- REIS, L. (2001). *História do Circo*. Santarém: Teatrinho de Santarém.
- RIBEIRO, A. (1994). *Dança temporariamente contemporânea*. Lisboa: Veja.
- RIBEIRO, A. (1997). *Corpo a Corpo. Possibilidades e limites da crítica*. Lisboa: Cosmos.
- SABUGOSA, C. (1923). *Bôbos na Corte*. Lisboa: Portvgalia.