

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

**EVELIANA MARQUES**

**CLOWN – O PRAZER DE SER RIDÍCULO:  
POR UMA PROPOSTA LÚDICA NA FORMAÇÃO DO PROFESSOR.**

Porto Alegre

2015

**EVELIANA MARQUES**

**CLOWN – O PRAZER DE SER RIDÍCULO:  
POR UMA PROPOSTA LÚDICA NA FORMAÇÃO DO PROFESSOR.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Licenciada em Teatro.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Adriana Jorge Lopes Machado Ramos

PORTO ALEGRE

2015

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, em primeiro lugar, a minha mãe, Maria, por ter me trazido ao mundo.

Ao meu pai, Pedro, pela vocação artística.

Aos meus irmãos, Viviana e Juliano, pelo cuidado carinhoso de sempre.

Ao meu companheiro, Claudio, pelo seu amor.

Aos meus amigos do coração, pelo companheirismo.

Aos meus colegas e professores, pelas trocas.

A minha orientadora pela dedicação, sensibilidade e respeito.

A Deus, por ter me concedido esses encontros tão especiais que dão mais sentido à minha vida.

*O artista é fundamentalmente um transgressor. Ele pode ser também um revolucionário, mas psicologicamente o artista tem uma necessidade infantil de transgredir. Para isso, basta os pais, um padre, a polícia e um entrevistador. Um ser criativo tem necessidade de se exprimir através de um ato de transgressão para fazer ruir a violência da tradição, do que está consolidado, dos costumes que sufocam, porque, daí em diante, está tudo ultrapassado.*

*Federico Fellini*

## RESUMO

O trabalho, intitulado *Clown – O Prazer de Ser Ridículo: por uma proposta lúdica na formação do professor*, apresenta a trajetória da pesquisadora Eveliana Marques, na área teatral, destacando o seu desenvolvimento como palhaça, bem como a reflexão sobre a influência desses estudos na sua prática docente. Para tanto, foram pesquisados princípios conceituais do trabalho de *clown* e suas contribuições na formação do professor. Os escritos partiram de suas recordações pessoais e experiências na arte da palhaçaria e da docência, além da sua formação acadêmica, a qual possibilitou dialogar com alguns pensadores do teatro e da educação.

Palavras-chave: arte da palhaçaria, educação, docência, jogo.

## **ABSTRACT**

The work, entitled *Clown – The Pleasure of Being Ridiculous*: for a playful proposal in a teacher's formation, presents the trajectory of researcher Eveliana Marques in the theatrical area, highlighting her development as a clown, as well as the reflection about the influence of these studies in her teaching practice. Therefore, conceptual principles of the work of the clown and its contributions on the formation of the teacher were researched. The writing came from her personal memories and experience on the art of teaching and clownery, as well as her academic formation, which gave her the possibility to dialogue with thinkers of theater and education.

Keywords: art of clownery, education, teaching, game.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>1 UM REGRESSO AO LAR</b> .....	10
1.1 A GOIABEIRA.....	10
1.2 UMA PRAÇA COMO PONTO DE PARTIDA.....	14
1.3 COLORINDO CORREDORES BRANCOS.....	15
1.4 MUITO PRAZER, LEONTINA! .....	17
1.5 UM CAMINHO PARA A DOCÊNCIA.....	18
<b>2 A DOR E A ALEGRIA DE SER O QUE SE É</b> .....	20
2.1 O DESAFIO DE RECONSTRUIR UM CAMINHO.....	20
2.2 A FORMAÇÃO FRAGMENTADA.....	21
2.3 CRUZAMENTOS E ATRAVESSAMENTOS.....	23
2.4 O CLOWN COMO ESPELHO DE SI MESMO.....	27
2.5 A CRIANÇA COMO INSPIRAÇÃO.....	29
2.6 O ERRO COMO UMA JANELA.....	30
<b>CONCLUSÃO</b> .....	33
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	37

## INTRODUÇÃO

“Escreva sobre o que é significativo para você”, disse ela. “Vasculhe suas recordações, memórias e sentimentos e escreva sobre isso”, acrescentou. Ela também me falou que eu tinha muitas certezas, e que isso não era coisa de palhaço. E ela tinha razão. Neste momento, percebi a linda oportunidade que essa pessoa, a qual eu estava conhecendo naquele dia e que já me lia com os olhos e a sensibilidade, estava me oferecendo. Me senti desnuda – bem como um *clown* deve estar perante o público – e senti abrir-se para mim a possibilidade de seguir me desenvolvendo como artista, docente e Ser<sup>1</sup> humano.

*Clown* se traduz por palhaço e suas diferenças técnicas e filosóficas se tornam pequenas quando vemos o que de mais significativo eles têm em comum: a essência humana. Contudo, não pretendo, aqui, aprofundar as diferenças entre as linhas variadas e estilos de *clowns* existentes, tampouco falar de sua origem, posto que alguns autores já se debruçaram sobre este tema, realizando trabalhos sérios e reconhecidos. Pretendo, porém, buscar compreender de que formas esta técnica tão específica contribuiu e contribui para a minha prática docente e para a educação.

Organizei este estudo em dois capítulos, além da introdução e de uma conclusão, a fim de compreender as relações possíveis entre o Ser professor e o Ser palhaço. No primeiro capítulo, busquei reconstruir, em forma de um breve memorial poético, minha trajetória pessoal e profissional, com enfoque na minha formação como docente e como palhaça. Já no segundo, reflito um pouco sobre o modelo de

---

<sup>1</sup>Opção da pesquisadora em utilizar a primeira letra de “Ser” em maiúsculo como forma de frisar o seu entendimento do Ser como um todo, integrado e orgânico.



educação formal vigente, frisando a desagregação e a massificação do indivíduo. Além de introduzir conceitos relacionados ao trabalho de *clown* e investigar as contribuições desses conceitos para a formação do professor.

Os escritos partiram de minhas recordações pessoais e profissionais e foram apoiados em um referencial teórico que proporcionou um diálogo complementar à prática. Viviane Mosé, Jacques Lecoq, Luis Otávio Bournier, Hannah Arendt, Lino de Macedo, entre outros, iluminaram meus entendimentos quanto à relação entre a técnica de *clown* e a educação, conscientizando-me da potência dessas duas artes como fortes aliadas.

O processo de criação de um *clown*, seguindo o conceito de “*clown* pessoal” concebido por Jacques Lecoq (2010), parte das características individuais de cada um que porta a máscara do nariz vermelho. É um revelar-se para si mesmo e para o outro. Tem como fortes símbolos na sua constituição o fracasso, o avesso, a margem, a alegria e o amor. O palhaço também é a criança de cada adulto que se permite brincar. Em suma, é a exposição de cada um, a partir do exagero de suas particularidades, num trabalho de autoconhecimento profundo e aceitação de si, em um processo de transformação de realidades.

A máscara do nariz vermelho tem especificidades técnicas que não serão abordadas aqui, por não haver espaço para se aprofundar cada uma delas com a responsabilidade e o respeito devidos. Mas, conceitualmente, o estado do palhaço propõe um exercício da livre expressão, dentro de uma integração entre corpo, mente e emoção. Suas reações partem da subjetividade de quem porta a máscara, tornando cada *clown* único e particular, assim como cada Ser humano.

No atual modelo tradicional de educação, essa descoberta da singularidade proposta pelo trabalho do *clown* é negligenciada e cada vez mais a escola se preocupa em formar pessoas iguais, que não pensem por elas mesmas, que não questionem e que sirvam aos interesses de um sistema. Esse sistema se traduz em um grande mecanismo que investe na crença de que os valores da vida se resumem ao consumo. Infelizmente questões humanas como a igualdade, o respeito ao próximo e a valorização de si são atividades extracurriculares que poucos professores conseguem exercitar com muito esforço.

O trabalho do *clown* surgiu, então, para mim, como uma proposta de pensar uma educação mais flexível, mais humanizada e mais prazerosa. Alguns pontos específicos relacionados ao *clown* são apontados no segundo capítulo, como a influência da infância no processo de construção do *clown* pessoal e a importância do erro para a sua existência. O erro para o *clown* é uma dádiva, um presente, é por onde ele se descobre, vive e existe. Quanto mais um *clown* erra, mais ele se mantém em cena.

No meio escolar formal sabemos que o erro ainda é visto como uma impossibilidade, como algo digno de vergonha, improdutivo. Para o *clown* é a sua razão de viver, pois o erro é uma consequência da curiosidade, do risco, da provocação por outros modelos e por outras formas de ver o mundo, assim como para a criança. E o palhaço é feito desses elementos, além de roupas coloridas e um enorme coração. Este trabalho se propõe a pensar esses valores como parte da metodologia do educador, seja no seu formato de aula, na visão de si e do seu aluno, na criatividade. E que ele, o educador, possa se permitir, em sala de aula, se libertar e ter prazer em Ser ridículo.

## 1 UM REGRESSO AO LAR

*Aqui nessa casa ninguém quer a sua boa educação  
Nos dias que tem comida comemos comida com a mão  
E quando a polícia, a doença, a distância, ou alguma discussão  
Nos separam de um irmão  
Sentimos que nunca acaba de caber mais dor no coração  
Mas não choramos à toa, não choramos à toa  
Aqui nessa tribo ninguém quer a sua catequização  
Falamos a sua língua, mas não entendemos o seu sermão  
Nós rimos alto, bebemos e falamos palavrão  
Mas não sorrimos à toa, não sorrimos à toa  
Aqui nesse barco ninguém quer a sua orientação  
Não temos perspectivas, mas o vento nos dá a direção  
A vida que vai à deriva é a nossa condução  
Mas não seguimos à toa, não seguimos à toa  
Volte para o seu lar.*

*Arnaldo Antunes*

### 1.1 A GOIABEIRA



Arquivo pessoal.

Este capítulo tratará de um pequeno memorial sobre a vida da pesquisadora e sua trajetória na arte da palhaçaria. Regressar ao lar é uma metáfora sobre voltar-se para si, retornar às origens como forma de compreender melhor quem se é. Chegar à consciência de si, seus sentimentos e ações, é um exercício doloroso, mas recompensador. Exige coragem e humildade. Quantas pessoas passam a vida ignorando a si mesmas? No trabalho do *clown*, encontrei o angustiante, mas gratificante exercício da aceitação de Ser quem eu sou.

Nasci, de parto normal, no dia 28 de fevereiro de 1977, no hospital Fêmeina, em Porto Alegre – Rio Grande do Sul. O que me faz ouvir, até hoje, a pergunta: “dia 28, mesmo?” Já que o mês de fevereiro abarca o ano bissexto. Sim, nasci no dia 28, mesmo. Sob o signo de peixes, ascendente em touro e lua em câncer – duas vezes água! Brasileira, filha de Oxum e devota de Nossa Senhora da Conceição. No meu registro de nascimento consta que vim ao mundo às 11 h, mas minha mãe - que nasceu em 1947, pelas mãos de uma parteira, na estrada do Morro do Chapéu, cidade de Três Forquilhas, RS - não tem plena certeza disso – o que me causa um certo incômodo.

Deram-me o nome de Eveliana Marques, o que me trouxe desconforto por muitos anos, principalmente no período escolar. Aguardava, ansiosa e temerosa a hora da chamada, pois era comum a professora “travar” ou “engolir” alguma letra na hora da pronúncia. Este equívoco chamava a atenção da turma e me colocava em um

lugar de destaque na sala de aula, situação que não me agradava em nada. Ainda hoje as pessoas têm dificuldade em dizer E v e l i a n a. Sempre me perguntei porque meus pais escolheram uma palavra tão difícil para designar alguém.

Cresci no bairro Lomba do Pinheiro, zona rural e periférica da mesma cidade em que nasci. Lembro da avenida principal ser de terra de chão e bem estreita, rodeada por campos verdes e vastas plantações. No verão, a água era farta. Morava no final de uma rua sem saída e ali era o ponto de encontro da vizinhança feita de crianças e adultos. Nas noites de São João eram organizadas as Festas Juninas em que se montavam fogueiras enormes e eu, junto com os meus amigos, brincava de girar as esponjas de aço em chamas, formando círculos de estrelas, que nos rodeavam.

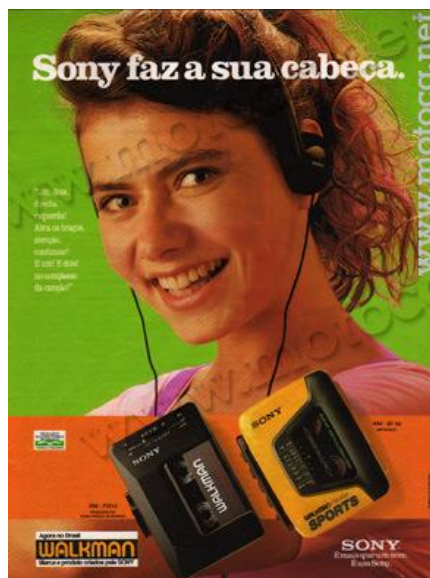
Na casa onde morava tinha uma goiabeira. A goiabeira era minha! Subia nela e, lá de cima, podia enxergar as plantações de alface do outro lado do bairro. Comia goiaba sentada em seus galhos e imaginava ser dona de tudo aquilo. Nas tardes de muito vento, ainda sobre ela, navegava em alto-mar, desbravando, corajosamente, os perigos de uma travessia, rumo a um destino ousado e vitorioso.

Neste quintal havia um coqueiro com um balanço de acento de madeira, pendurado por uma corda que alcançava o céu. Em frente, havia um abismo, igual aqueles de desenho animado, no qual se joga uma pedra e não se escuta o barulho da queda ao chão. Era um abismo sem fim! O vai e vem do balanço, em cima daquele precipício, me fazia alçar voo. Lá de cima via novamente as plantações e florestas abundantes que me rodeavam. O cheiro de mato me acalentava e o vento me escabelava. Tornava-me, novamente, dona de tudo o que me rodeava e certa de estar voando para um lugar de poder.

Gostava também de brincar com as consideradas “brincadeiras de meninos”, pois meu irmão, apenas dois anos mais velho, acabou sendo meu grande companheiro de aventuras, o que, para ele, era apenas “cuidar da irmã mais nova”. Já a minha irmã, entrando na adolescência, passava horas deitada sobre uma grande pedra, ouvindo em fita cassete, a música *Revolução Por Minuto*, da banda RPM, no seu “moderno” *walkman*<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup>Leitor de áudio portátil lançado no final da década de 1970 pela Sony Corporation.



Arquivo internet.

Andei de bicicleta, de carrinho de lomba, tomei muitos banhos de chuva e adorava ficar olhando a forma das nuvens e dando imagens a elas. À noite, meus irmãos e eu armávamos, dentro de casa, grandes barracas de lençóis e imaginávamos estar acampando em uma selva perigosa e assombrada. E com isto, vinham as brincadeiras de assustar, proporcionando minhas primeiras experiências de medo e prazer. É incrível como que na infância somos capazes de criar novas realidades.

A entrada na adolescência foi mais delicada. Com ela, veio a consciência da vida e da responsabilidade em decidir por ela. Comecei a buscar o meu lugar no mundo, mas o mundo não me parecia muito justo. Surgiram, então, os primeiros sinais de inadequação: diziam que meus cabelos eram crespos e as pernas finas demais.

Realmente, meus cabelos são encaracolados e na época só quem conseguia arrumá-los era a Andrea, uma vizinha negra que morava em frente de casa. Lembro de acordar e ir correndo até a sua casa, e nas suas mãos, me transformar em uma princesa. Já as pernas eram e ainda são mais finas que as de algumas pessoas, mas corriam firmemente atrás dos colegas da escola quando esses vinham com pedrinhas nas mãos pedindo para eu pô-las no bolso, pela minha segurança, pois estava previsto um forte vendaval.

## 1.2 UMA PRAÇA COMO UM PONTO DE PARTIDA

Durante algum tempo busquei um emprego formal, que me enquadrasse no sistema. Também fiz cursos direcionados para o mercado e, como a minha família era proprietária de um bazar, trabalhava nele esporadicamente. Mas não conseguia me adaptar a um modelo social que não me completasse. Queria mais. Ser mais. Contribuir para algo maior, voar alto, como no meu balanço da infância. Não sabia exatamente como, mas tinha certeza de que eu fazia parte de uma engrenagem e ansiava por contribuir com ela.

Segui nessa busca até assistir em um programa gaúcho de televisão a uma entrevista da atriz e professora de teatro Patsy Cecato, divulgando suas aulas. Não sabia exatamente o que significava uma aula de teatro, mas aquilo me pareceu como uma oportunidade de conhecer algo diferente. As aulas aconteciam em um espaço localizado na praça da Encol, um dos lugares mais nobres da cidade. Conheci, então, um universo bem distinto do que estava acostumada e bem longe da minha goiabeira.

Pegava dois ônibus para ir de casa até a Encol – o que dava, no mínimo, 1h30min de viagem. Neste percurso, percebia a transformação das realidades sociais e culturais e me introduzia em uma outra totalmente desconhecida. Tive que aprender a reconhecer os meus valores e enfrentar os meus medos. Se eu quisesse mesmo voar, eu não poderia deixar as minhas inseguranças serem mais pesadas que as minhas asas. A oficina da Patsy me levou até o ator e diretor Roberto Birindelli, o qual iniciava uma pesquisa sobre máscaras expressivas, dentre elas, o nariz vermelho. Foi então que meu irmão virou empresário, minha irmã funcionária pública e eu, palhaça.

A sensação de inadequação, a pouca experiência no teatro, o fato de eu desconhecer, até então, a existência da técnica de *clown* e de ser sempre muito empenhada em acertar os exercícios propostos por Birindelli fizeram com que eu me identificasse com a figura do palhaço. Ficava realmente perdida nas atividades desenvolvidas no grupo e isso favorecia a minha atuação, suscitando em uma dinâmica orgânica, caótica e conseqüentemente engraçada. Essas características acarretaram em uma identificação recíproca com essa linguagem, que se revelava, cada vez mais, em uma exposição de mim mesma.

Essa forma de (re) agir às coisas contribuiu para que eu também me reconhecesse nesta técnica, fazendo com que o nariz vermelho fosse a minha máscara de aprofundamento dentro do grupo. No início foi difícil aceitar o riso, pois as pessoas não riam de uma personagem, mas sim das minhas fragilidades, ignorâncias e da "fé" empregada nas minhas ações. Contudo, me instigava investigar essa linguagem, mesmo percebendo que, para Ser palhaça, eu teria que mergulhar no melhor e no pior de mim.

### 1.3 COLORINADO CORREDORES BRANCOS



Arquivo pessoal. Hospital de Clínicas de Porto Alegre.

Naturalmente fui me apaixonando pelo nariz vermelho, e com o intuito de aprofundar os estudos sobre a arte do palhaço dei início, junto à minha colega de grupo Michelle Leão, a um trabalho de visitação com o *clown* em hospitais. Logo a parceria veio se dar com a atriz Melissa Dornelles e o trabalho se institucionalizou no setor de Oncologia Pediátrica do Hospital de Clínicas de Porto Alegre (HCPA). Durante três anos, exercitamos nossas palhaças, periodicamente, dentro de um espaço sensível, que nos proporcionou a experiência da relação e do improviso.

Esta vivência no hospital foi essencial para a construção das nossas *clowns*, além de ampliar o meu entendimento sobre a função da arte e do meu fazer artístico. Eu começava então a entrar na engrenagem a qual sentia pertencer e a fazer parte da história como sujeito social e ativo. O hospital se tornou então minha grande escola na arte da palhaçaria.



O trabalho priorizava as crianças e adolescentes nos leitos, que não tinham condições de se deslocarem à sala de recreação. Essas visitas me ensinaram o não agir, o não representar, o respirar fundo, o olhar de verdade, o sentir e perceber as atmosferas. Aprendi também a respeitar o espaço, as situações e o jogo e a fazer uma arte mais humanizada. Não me interessava estar em cena por vaidade, mas para transformar aquele ambiente com a minha arte e me transformar, conseqüentemente. E isso, de fato, aconteceu.



Arquivo pessoal. Hospital de Clínicas de Porto Alegre.

#### 1.4 MUITO PRAZER, LEONTINA!



Arquivo pessoal. Usina do Gasômetro, em Porto Alegre.

Segui o aprofundamento da técnica de *clown* em oficinas e intervenções em espaços públicos, além de continuar visitando o hospital e asilos. A primeira oficina que frequentei foi em 2001, e se intitulava “Iniciação de *Clown*”, ministrada pela professora/palhaça Ana Elvira Wuo<sup>3</sup>. Foi realizada em um dos galpões do Departamento Estadual Portos Rios Canais (DEPREC), localizado na extensão do Lago Guaíba, em Porto Alegre, e que na época sedia os espaços para atividades culturais. Este trabalho abriu meus horizontes em relação ao vasto universo da palhaçaria e suas distintas linhas de pesquisa e estilos variados.

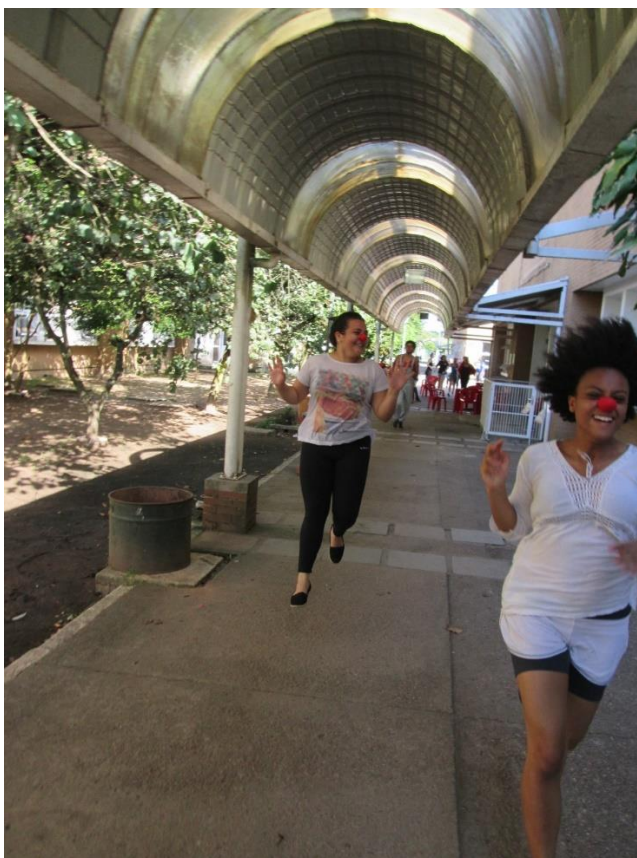
Wuo aborda o trabalho do palhaço de forma sensível e humanizada, semelhante ao que eu havia experienciado no hospital. Sua metodologia parte do reconhecimento profundo de si mesmo, da ampliação e da exposição das características físicas, psicológicas e emocionais do próprio indivíduo que veste a

---

<sup>3</sup>Possui doutorado em educação física (2005) e pós-doutorado (2011) em linguística pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Tem experiência na área de artes, com ênfase em teatro, atuando com os seguintes temas: clown, mimesis corpórea, espetáculo teatral, direção teatral, treinamento do ator, cultura popular, processo criativo e elaboração de repertório. Desenvolve estudos sobre corpo e gestualidade, o lúdico e a cultura corporal na infância e na adolescência. Diretora artística da ONG - Cirurgiões da Alegria, de Limeira/SP.

máscara. Foi neste curso que “nasceu” Leontina, minha palhaça, que "batizada" por Wu, vem me acompanhando desde então.

## 1.5 UM CAMINHO PARA A DOCÊNCIA



Arquivo pessoal. Estágio II. Colégio de Aplicação da UFRGS.

Paralelo ao aprofundamento no *clown*, comecei a dar aulas de teatro na Escola de Educação Infantil Estradinha Encantada, em 2004, sete anos depois de ter iniciado meus estudos na área teatral e, especificamente, na arte da palhaçaria. Foi uma experiência que teve três anos de duração e a cada ano eu preparava a turma do Jardim B – último nível da escola – para apresentações de final de ano.

Essa experiência deu suporte para que eu criasse a minha própria oficina de teatro, denominada *Fazendo Arte*, para crianças de três a sete anos, com encontros semanais e duração de três meses cada módulo. Durante quatro anos ministrei oficinas para essa faixa etária com o propósito de oferecer um espaço de desafios e

descobertas, tanto para os alunos, quanto para mim. Apreendi muito com as crianças e libertei muito da minha criança neste período em que tive contato com elas.

A oficina *Fazendo Arte* se ramificou para outras idades e a docência tornou-se uma vocação. A partir daí, Ser professora passou a ter a mesma importância do Ser palhaça e descobri um diálogo interessante entre essas duas artes. Na busca em complementar a prática com os estudos teóricos, chego na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em 2011, além de seguir me desenvolvendo como atriz, professora de teatro e palhaça.

Infelizmente, existe uma quantidade significativa de experiências como palhaça e como docente que não puderam ser incluídas neste trabalho por não caberem neste recorte. Mas as vivências que tive desde que comecei meus estudos no teatro fazem parte do que eu Sou hoje e em todas elas o *clown* esteve presente, influenciando direta e indiretamente o meu trabalho. Considero que a influência de Leontina na minha prática docente se revelou na relação com o estado de presença e inteireza que este estado propõe, bem como a conexão com a brincadeira, a espontaneidade, a amorosidade e o entendimento de que somos indivíduos únicos, com dificuldades e habilidades diferentes.

## 2 A DOR E A ALEGRIA DE SER O QUE SE É

*O clown não é apenas uma linguagem, é, também, uma forma de olhar o mundo, de se reconhecer humano e de conhecer essa humanidade nos outros. O clown está ligado ao Cômico, mas não se reduz a ele; ao contrário, o transcende.*

*Gilberto Icle*

### 2.1 O DESAFIO DE RECONSTRUIR UM CAMINHO

Este capítulo reconhece a dificuldade de colocar em palavras as sensações das experiências que tive como palhaça e como docente. No entanto, este desafio, mais do que um convite ao risco, é parte do pensar as contribuições que o trabalho de *clown* conferiu à minha formação como professora. Enfim, me esforcei para tentar chegar na tradução mais honesta e coerente possível em relação às descrições e impressões relacionadas à união dessas duas categorias, as quais podem ser consideradas como artes – o Ser *clown* e o Ser professor.

A construção da minha palhaça Leontina se deu na prática, em oficinas sobre a arte da palhaçaria, visitas a hospitais e intervenções em espaços públicos. Portanto, muitos dos meus aprendizados estão na memória do meu corpo, na minha sensibilidade e em alguns registros escritos em cadernos e folhas de rascunho.

Assim foi também na prática docente. Exercitei o ofício de professora de teatro seguindo mais a intuição do que o conhecimento científico. A restrição de instrução teórica sobre teatro e educação me fizeram buscar a universidade, que contribuiu para o exercício do pensar o meu fazer artístico de forma mais sistematizada e metodológica.

Portanto, essa pesquisa visa iluminar pontos em comum entre a arte *clown* e a arte docente e suas possibilidades de comunhão. Contudo, me deparo com aspectos positivos que essa linguagem teatral reflete na minha formação profissional e pessoal. Mas dentre esses aspectos encontrados tenho que priorizar o que for mais pertinente para a proposta desta pesquisa, por conta do próprio estudo em questão.

## 2.2 A FORMAÇÃO FRAGMENTADA

A educação tem um papel fundamental na formação de uma sociedade, e sua história acompanha um determinado contexto, isto é, a instituição escolar está inserida em uma organização social e cultural e faz parte de um tempo próprio, com suas necessidades voltadas para o período no qual se encontra. Nesse sentido, a educação está sempre em transformação, pois a história é viva e está mudando o tempo todo, logo, cada mudança de período traz consigo turbulências, questionamentos e propostas de transformações, de acordo com os valores da sociedade atual.

Em nosso momento presente, a contemporaneidade reflete um período de simultaneidade e de condição de coexistência, que dão suporte ao fenômeno da globalização e da mundialização. Os avanços da tecnologia se definem por uma rede de conexões sem limites nem barreiras, que exploram informações a distância e o fluxo contínuo de textos, sons e imagens que cruzam o planeta, em tempo real. O mundo virtual tem reconfigurado o tempo, o espaço e, conseqüentemente, a nossa sociedade. E como a educação reage a essas mudanças? Está tentando acompanhar essas transformações ou se engessou em um modelo caduco e passadista?

Viviane Mosé<sup>4</sup> acompanha o desenvolvimento das escolas de muitos lugares do Brasil, de vários níveis sociais e localidades distintas – do interior do sertão às grandes cidades. É uma pesquisadora que estuda com seriedade os avanços e retrocessos das instituições educacionais, contribuindo de forma ativa para a história da educação brasileira. Ela aponta que a partir da década de 1960/70 a escola se

---

<sup>4</sup>Psicóloga e psicanalista, especialista em elaboração e implementação de políticas públicas pela Universidade Federal do Espírito Santo, mestra e doutora em filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Palestrante e consultora, dedica-se a pensar os desafios das novas lideranças e as novas relações de trabalho na sociedade do conhecimento. É autora de vários livros, entre eles *Pensamento Chão* (Record, 2001) e *Desato* (Record, 2006). Viviane Mosé nasceu em 1964, na cidade Vitória (ES).

formou como um modelo de criação em série, baseada na linha de montagem, na disciplina e na ausência de vida.

Em uma conferência<sup>5</sup> assistida pelo canal da Internet *You Tube*, Mosé dá um panorama da educação no Brasil e aponta a criação da Escola para Todos, um modelo de escola chamado por ela de “modelo como fábrica”, uma escola de massa, que padroniza a educação e uniformiza os indivíduos. Este modelo surge a partir da industrialização e da necessidade de se ampliar a mão de obra para o mercado e produz com rapidez conhecimentos voltados para o que ela quer administrar. Em suma, uma escola preocupada em formar pessoas iguais, que não pensem e que sirvam com eficiência às necessidades do sistema. E para se chegar neste formato, foram construídas escolas inspiradas em um modelo industrial.

A escola para todos é uma escola sem os teatros que as escolas antigas tinham, sem os espaços de convivência, apenas com corredores e paredes finas, com aquelas cadeiras empilhadas. A escola ganhou um modelo de uma fábrica, com aquele sinal sonoro do apito para começar como acontecia nas fábricas e uma educação como linha de montagem: português, matemática, história, geografia, ciências... onde a vida é fragmentada e perdemos, absolutamente, a noção do todo. (MOSÉ, 2011)

No artigo *A educação e os desafios contemporâneos*<sup>6</sup>, Mosé reitera essa fragmentação do ensino e sua contribuição para a formação de Seres cada vez mais desintegrados.

E nos tornamos especialistas cada vez mais fragmentados, desvinculados das grandes questões humanas, sociais, planetárias. E vamos vivendo acoplados a uma parcela tão pequena da realidade que chegamos a esquecer quem somos, o que buscamos. Se, por um lado, a fragmentação do ensino respondia à necessidade de produzir uma educação “em massa”, por outro, atendia à fundamentação ideológica do novo regime, avesso à reflexão e à crítica, como mostram as denominações que ainda hoje usamos: grade curricular, disciplina, prova. Com tudo isso, fomos formando pessoas cada vez mais segmentadas, incapazes de responder às grandes questões, e que hoje vivem em um mundo que as obriga a dar conta de temas cada vez mais complexos, como o destino do planeta, a internet, a globalização. (MOSÉ, 2012, p.2)

---

<sup>5</sup>Conferência Estímulo à Perspectiva, realizada no encontro Educação e Participação - Conquistas e Desafios, que comemorou os 20 anos do Instituto C&A. O encontro foi realizado em Atibaia (SP), entre 8 e 10 de novembro de 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SnmWngGpSHs>

<sup>6</sup>Artigo escrito para o Encontro Educação e Participação Social Conquistas e Desafios. Disponível em [http://www.studio113.com.br/clientes/icea/2012/06/ICEA\\_1206\\_101/pdf/VivianeMose.pdf](http://www.studio113.com.br/clientes/icea/2012/06/ICEA_1206_101/pdf/VivianeMose.pdf)

Ela também aguça o pensamento da importância da interligação entre a instituição escolar e a comunidade, como forma de dialogar com a cultura na qual ela está inserida e perceber as “suas” necessidades e os “seus” valores reais e particulares. Para ela, a escola ainda vê de forma separada o sujeito aluno do indivíduo que vive também em uma sociedade fora dela. Por mais que existam professores e instituições escolares que se esforçam para mudar essa visão, ainda assim são casos isolados e desprovidos das mesmas forças que tem essa educação excludente. Ainda nesta perspectiva Mosé colabora:

A escola deve ser um corpo vivo. E precisa envolver também os espaços públicos e as festividades, deve ir aos concertos, às exposições de arte, aos museus e bibliotecas, aos centros de pesquisa, às reservas ambientais, enfim, as escolas devem ir à cidade. E a cidade tem de se preparar para recebê-las, construindo espaços de convivência e de relação, assumindo seu papel no processo educativo, em vez de lavar as mãos, enquanto isola jovens e crianças em espaços que mais se parecem a presídios de alunos. E espera cidadania quando oferece exclusão. (MOSÉ, 2012, p.3)

De fato, o modelo educacional em que estamos inseridos está sendo repensado, mas creio ser urgente a sua reconfiguração. Poucas escolas conseguem pôr em prática as teorias revolucionárias que estão nos livros, e poucas cidades se consideram parte responsável pelo processo de educação da sua comunidade. Assim a aliança entre esses dois meios sociais – a cidade e a escola – parece necessária e impreterível para o entendimento de uma educação mais ampla, orgânica e viva.

### 2.3 CRUZAMENTOS E ATRAVESSAMENTOS

Em meu processo de graduação, o qual teve como base um modelo construtivista de educação, apresentou pouca diferença em relação ao formato tradicional de aula, ainda tão introjetado em nossa cultura. Porém, tive experiências durante a minha formação acadêmica que me apontaram caminhos esperançosos em relação à educação, por seguirem na prática as teorias estudadas no curso e por terem me proporcionado aprendizados marcantes que me atravessaram de forma positiva, contribuindo diretamente para a minha prática como professora.



A primeira dessas experiências foi a disciplina *Psicologia da Educação: o jogo*, ministrada pela professora Tânia Fortuna<sup>7</sup>, que abordou a importância do brincar no processo de construção do conhecimento, das possibilidades do uso pedagógico do jogo como método de ensino e aprendizagem, além do direcionamento para a formação lúdica do educador. Ela argumenta:

Uma primeira questão a esclarecer é que defender o brincar na escola não significa negligenciar a responsabilidade sobre o ensino, a aprendizagem e o desenvolvimento. É necessário encontrar o equilíbrio sempre móvel entre o cumprimento das funções pedagógicas (ensinar conteúdos e habilidades, ensinar a aprender) e psicológicas (contribuir para o desenvolvimento da subjetividade, para a construção do ser humano autônomo e criativo). Tudo isso na moldura do desempenho das funções sociais (preparar para o exercício da cidadania e da vida coletiva, incentivar a busca da justiça social e da igualdade com respeito à diferença), sem negligenciar aquilo que caracteriza a ludicidade propriamente dita. (FORTUNA, 2013, p.32)

Fortuna amplia o espaço da aula, propondo atividades no pátio da escola, nos parques, nas praças, no campo de futebol, entre outros, fazendo um contraponto com a infância contemporânea, promovendo mudanças no entendimento urbano e das suas possibilidades de interligação entre a aula e a cidade. Tudo isso tendo um viés preciso no jogo e na brincadeira. Foi uma experiência de revisitar a infância como a que vinha encontrando na arte da palhaçaria e que me fazia, vez em quando, voltar a estar perto da minha goiabeira.

A segunda disciplina que aponto como referência marcante dentro do meu processo acadêmico foi ministrada pelo professor Johannes Doll<sup>8</sup>, intitulada *Tempos e Espaços Escolares – Atravessando Fronteiras*. As aulas se deram em forma de vivências práticas que se propuseram a pôr os alunos em contato com as suas subjetividades. Sua proposta foi a de nos conceder um espaço para o conhecimento além dos livros. Segundo o próprio professor Johannes, se aprende muito mais na experiência, onde o sujeito sente na pele, literalmente, o que deve ser ensinado, do que apenas intelectualmente.

---

<sup>7</sup>Doutora em Educação (2011) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É Professora Adjunta de Psicologia da Educação na mesma universidade, onde criou e dirige o Programa de Extensão Universitária Quem quer brincar? ([www.ufrgs.br/faced/extensao/brincar](http://www.ufrgs.br/faced/extensao/brincar)). Autora de dezenas de textos sobre Jogo, Brinquedo, Brincadeira, Ludicidade e Educação, tem proferido palestras e cursos no Brasil e exterior sobre o assunto. Coordena a Coleção "Clássicos do Jogo", publicada pela Editora Vozes.

<sup>8</sup>Doutor em Educação pela Universität Koblenz Landau (2001). É especialista em Gerontologia pela Universidade de Heidelberg, Alemanha. Atualmente é professor associado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: envelhecimento, educação, gerontologia, trabalhadores mais velhos e informática.

No primeiro dia de aula, o professor Johannes, de naturalidade alemã e ainda com um forte sotaque da língua materna, chegou, suado por ter vindo de bicicleta e com um capacete de ciclista na mão. Largou seu capacete em cima da mesa, apoiou-se nela, cumprimentou a turma com um olhar atento e um leve sorriso e disse mais ou menos assim: “bem, hoje vamos criar o cronograma do nosso semestre”. A turma se olhou com estranhamento e ele continuou: “vamos definir, juntos, o conteúdo da disciplina”.

Neste momento, foi nítido o incômodo da turma, inclusive o meu, pois aquela postura foi totalmente atípica em relação às atitudes que estávamos acostumados dentro do curso até então. Com isso, foi criado um espaço de discussão muito interessante e produtivo, no qual todos os alunos, mediados pelo professor Johannes, puderam expor suas impressões, questionamentos e desejos relacionados à disciplina.

Na discussão, percebemos o quanto repetimos os padrões de aula que estávamos questionando, pois a postura do professor Johannes nos foi estranha e incômoda. Notamos o quanto ainda somos “disciplinados” e “passivos”, esperando um cronograma pré-definido e imposto por uma autoridade. Também trouxemos à consciência a responsabilidade perante o nosso processo de aprendizagem.

Com isso, criamos o “nosso” cronograma, destacando a proposta de se explorar temáticas voltadas para o espaço escolar em uma perspectiva interdisciplinar, pondo em evidência também a ludicidade na formação do professor. Além disso investigamos em seminários algumas pedagogias e métodos de ensino como o Montessoriano, a Pedagogia Waldorf, Escola da Ponte, Frenet e Summerhill, abrindo um universo amplo de pedagogias “alternativas” que até então eu não tinha conhecimento. Os encontros seguintes foram intercalados pela teoria e exercícios vivenciais, em trabalhos voltados para a entrega, a exposição e o contato com as emoções.

Na área da pedagogia do teatro, tenho como referência a professora Vera Lúcia Bertoni dos Santos<sup>9</sup>, a qual me revelou a coligação entre o Ser *clown* e o Ser professor,

---

<sup>9</sup>Doutora e Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora Associada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e ao Departamento de Arte Dramática (DAD) do Instituto de Artes da UFRGS. É Bolsista Coordenadora do Sub-Projeto de Teatro do Programa Bolsas de Iniciação à Docência UFRGS/ /CAPES/ DEB/ MEC. Coordena a Pesquisa intitulada “Professor de Teatro e Construção de Conhecimento”, que se desenvolve junto a estudantes do Curso de Licenciatura em Teatro da UFRGS. É autora de publicações referentes aos aspectos educacionais do teatro e coordena

por trazer na sua prática muito do estado do palhaço: na presença, no estado do aqui e agora e na proposição do jogo e da brincadeira na prática pedagógica. A professora ainda ampliou meu entendimento em relação a uma metodologia aberta ao imprevisto e às necessidades do presente, em uma perspectiva dialética entre professor e aluno na experiência da sala de aula.

Na perspectiva interacionista e construtivista de compreender o processo educacional, esse tipo de atitude é que “potencializa” a ação do sujeito e serve de “estímulo” à sua construção. Nessa visão, professor e aluno comprometem-se e acompanham-se mutuamente na descoberta de caminhos que favoreçam a transformação dos seus conhecimentos e da sua experiência. (BERTONI, 2006, p.149)

O que vejo em comum nesses professores e em suas práticas pedagógicas é a disponibilidade para o jogo, para a brincadeira e para o risco. Também a exposição de suas “personas”, que se fez presente e verdadeira durante as aulas. Em contrapartida, as turmas de futuros docentes se mostrou pouco disponível para a brincadeira e muitas vezes relutante ao ato de se expor, de ser um pouco criança e de ter prazer em Ser ridículo. Foi então que a ligação entre a figura do professor e o *clown* me surgiram como possibilidade de pesquisa.

A exposição de si mesmo, tão desenvolvida no trabalho do *clown*, me parece profundamente positiva no processo da docência. Jorge Larrosa Bondía, em *Notas sobre a experiência e o saber de experiência* (2002), aponta:

O sujeito da experiência é um sujeito “ex-posto”. Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a “o-posição” (nossa maneira de opormos), nem a “pro-posição” (nossa maneira de propormos), mas a “ex-posição”, nossa maneira de “ex-pormos”, com tudo que isso tem de vulnerabilidade e de risco. Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se “ex-põe”. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre. (BONDÍA, 2002, p.25)

E afirma que “o saber da experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana”, tornando cada situação única, pois dependerá de como cada um recebe tal acontecimento e como se relaciona com ele através dos seus sentidos.

Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. (BONDÍA, 2002, p.27)

Assim também é o trabalho do *clown*, que só existe a partir das experiências que lhe passam. Não sendo um personagem preconcebido por um autor, ele se constrói a partir de vivências e da relação com o meio que o cerca, de suas situações reais e de suas incertezas, proporcionando reações autênticas e ímpares. É uma lente de aumento na personalidade de quem porta a máscara do nariz vermelho e que revela a existência particular de cada um.

É importante esclarecer aqui que as disciplinas citadas neste trabalho tiveram uma ordem de aparição escolhida a partir de um interesse em auxiliar na coerência da pesquisa e não como uma ordem de qualidade em relação às outras. Infelizmente, alguns outros professores que considero essenciais para a minha formação não puderam ser citados neste trabalho, por este ser apenas um recorte de um amplo e complexo processo de conhecimento.

## 2.4 O CLOWN COMO ESPELHO DE SI MESMO

Minha pesquisa sobre a linguagem clownesca segue a linha do "*clown* pessoal", desenvolvida por Jacques Lecoq (2010), na qual ele fundamenta o seu pensamento na tese de que o *clown* não é uma personagem preconcebida a partir de um texto dramático, por exemplo, que agirá de uma determinada forma já sabida pelo ator que o representará. Em sua concepção, o *clown* é o performer em sua total liberdade de expressão, reagindo a partir de suas inquietações pessoais e se utilizando para isso de suas características físicas e psicológicas ampliadas, convivendo no meio social.

Para tanto, este estudo exige um reconhecimento profundo de si mesmo, dos seus valores, das suas forças e fragilidades, fazendo com que se revele nossas belezas e imperfeições em um exercício de aceitação do lado risível inerente ao ser humano. Assim sendo, o *clown* busca se construir a partir da autenticidade de cada um que porta o nariz vermelho, numa procura pela espontaneidade do indivíduo.

Segundo Lecoq (2010), a pesquisa do *clown* pessoal é, primeiramente, uma pesquisa de seu próprio ridículo e só será possível se existir uma aceitação da parte do ator que se revela. Ele argumenta que "quanto menos se defender e tentar representar uma personagem, mais o ator se deixará surpreender por suas próprias fraquezas, mais seu *clown* aparecerá com força." (Lecoq, 2010) E complementa:

O clown não existe fora do ator que o interpreta. Somos todos clowns. Achamos que somos belos, inteligentes e fortes, mas temos nossas fraquezas, nosso derrisório, que, quando se expressa, faz rir. Ao longo das primeiras experiências, constatei que alguns alunos, cujas pernas eram tão finas que nem ousavam mostra-las, encontravam no clown uma possibilidade de exibir sua magreza e de jogar com isso, para grande prazer dos espectadores. Podiam, enfim, existir tal como eram, com inteira liberdade, e fazer rir. Essa descoberta, da transformação de uma fraqueza pessoal em força teatral, foi de tanta importância para a definição de uma abordagem personalizada dos clowns, para uma pesquisa "de seu próprio clown", que se tornou um princípio fundamental. (LECOQ, 2010, p. 213, 214)

Neste sentido, Luis Otávio Burnier (2001), em seu livro *A Arte de Ator: Da Técnica À Representação*, também afirma que "O *Clown* é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo, ele é um tipo pessoal e único." E acrescenta que "O trabalho de criação de um *clown* é extremamente doloroso, pois confronta o artista consigo mesmo, colocando à mostra os recantos escondidos de sua pessoa; vem daí seu caráter profundamente humano."

O que mais me chama a atenção na prática do palhaço, vista por essa ótica, é, justamente, o que Burnier aponta sobre o Ser único e portanto humano. Ao mesmo tempo, sabemos que nós, como Seres Humanos, temos muito em comum. O homem é o único animal que tem a consciência da morte, por exemplo, da finitude e das limitações, isso nos torna iguais em um sentido profundo. A experiência que tive no hospital, onde a iminência da morte estava permanentemente presente, me trouxe uma lucidez sobre essa realidade que me atravessa até hoje.

Hannah Arendt, em seu livro *A Condição Humana*, reflete essa dualidade entre o ser singular e o ser plural, citando que “A pluralidade é a condição da ação humana pelo fato de sermos todos os mesmos, isto é, humanos, sem que ninguém seja exatamente igual a qualquer pessoa que tenha existido, exista ou venha a existir.” (ARENDDT, 2007, p. 16).

Ter essa consciência de mim mesma e da minha singularidade, faz com que eu enxergue os meus alunos da mesma forma. Acredito que essa visão proposta pelo trabalho do *clown* pode ser um aliado na prática da formação docente. Compreender o aluno como um sujeito único, que existe dentro de um contexto social distinto e que tem as suas subjetividades me parece um caminho para uma educação mais humanizada.

No livro *Soluções de Palhaços: transformações na realidade hospitalar*<sup>10</sup>, Morgana Masseti o dedica “À natureza, à arte e às crianças: presenças que nos reconectam com a essência humana.” É impossível falar de *clown* sem falar da criança. A intuição, a vulnerabilidade e o risco são conceitos exercitados no trabalho do *clown*, bem como características intrínsecas à fase da infância. Por isso, tantos são os profissionais da palhaçaria que se utilizam deste período do desenvolvimento humano como referência no seu trabalho.

## 2.5 A CRIANÇA COMO INSPIRAÇÃO

A não ser que alguma atribulação muito séria, como conflitos políticos ou miséria social interfira no desenvolvimento da criança, ela é pura vida, curiosidade e espontaneidade. Propriedades essas que servem de referência na construção de um palhaço. O desejo de conhecer da criança inspira as relações que o *clown* tem com o seu entorno. Além da originalidade e naturalidade com que realiza as suas ações, pois sendo tudo novo, as possibilidades de experiências se tornam ilimitadas.

---

<sup>10</sup>Este trabalho descreve a atuação da Ong. Doutores da Alegria, criada em 1991, por Wellington Nogueira e filiada ao programa original Clown Care Unit, em Nova York, e que tem seu trabalho voltado à visitasões com o clown à crianças hospitalizadas em São Paulo e Recife. A autora Morgana Masetti analise as transformações que as visitasões dos palhaços promovem no ambiente hospitalar.

Outra característica infantil que serve como suporte para o trabalho do *clown* é o não fixar-se nas emoções. É deixar passar pelo corpo os sentimentos e as sensações sem apegar-se a eles. Se a criança chora porque lhe tiraram um brinquedo, logo que alguém oferece a ela outro que lhe cause o mesmo interesse, ela volta a rir e a brincar novamente, às vezes ainda com lágrimas nos olhos. A esse respeito, Jesus Jara, em seu livro *El clown, um Navegante de las emociones* cita:

Muchas veces se dice que el payaso es como un niño. Y no van descaminados los que lo dicen. Hay muchas características de los niños en el universo del clown, en su comportamiento, su forma de razonar, su manera de afrontar los problemas. En sus bromas, sus reacciones, sus cambios de humor, como por ejemplo el paso del llanto a la risa sin transición. La curiosidad, la ingenuidad, la mirada clara, la sinceridad y la espontaneidad, ciertamente, son conceptos comunes en las pautas de comportamiento del niño y el clown. El deseo de tener, de jugar e experimentar, de aprender, tiende sutiles lazos entre uno y otro. (JARA, 2000, p. 52)

Observar uma criança brincando, bem como relembrar a própria infância, é um dos exercícios mais potentes para se entender o estado de jogo do palhaço. A criança, quando brinca, perde a noção de tempo e de espaço e as experiências tornam-se fluidas e atemporais. No trabalho do *clown*, isso se traduz em estado de presença plena, de conexão com o espaço, com os objetos, com as pessoas e consigo mesmo. É um diálogo entre o Ser adulto que somos e o Ser criança que fomos, como processo de construção de quem queremos Ser, o que se traduz por liberdade, autonomia e potência de vida.

## 2.6 O ERRO COMO UMA JANELA

A coligação entre a questão do erro no trabalho do *clown* e a educação aparece como forma de transgressão e possibilidade de criação. O *clown*, tendo como referência a infância que é instinto, espontaneidade e curiosidade, transforma o erro em potencialidade criativa. Em contrapartida, a escola tradicional ainda abre pouco espaço para este risco. Para o palhaço, o erro é uma dádiva, um presente, e se torna o seu acerto. Segundo Márcio Libar, em entrevista para o filme “Eu Maior”, o erro é a “nobre arte do palhaço”. É a aceitação da imperfeição e da sua inadequação. Uma

cena de *clown* é construída a partir do erro. E essa disponibilidade o reflete no humano que é, com suas fortalezas, mas também com suas fraquezas.

No formato atual de educação sabemos que ainda não existe espaço para o não saber. É claro que o professor deve ter um domínio da sua área, que saiba ensinar português, matemática, geografia, ou seja lá qual for o conteúdo que ele esteja comprometido a ensinar. Que ele tenha um conhecimento do desenvolvimento humano, isto é, das características específicas ligadas à faixa etária com a qual ele irá trabalhar. E que ele consiga, a partir desse entendimento, transmitir os seus conhecimentos de forma metodologicamente correta.

O que ponho em questão, dentro da configuração da escola formal e conteudista, são as certezas que fazem do professor uma figura distante do aluno, pela sua onipotência e inflexibilidade em relação ao que é certo ou errado no processo de conhecimento. É neste sentido que acredito no trabalho do palhaço como uma potente oportunidade de abrir espaço para a dialética e para a democracia do saber. Além de propor desfazer as certezas e abrir espaço para outras formas de pensar e de se relacionar com o ensino e a aprendizagem. Lino de Macedo, grande estudioso da obra de Piaget, reflete sobre essa questão e assinala:

Aquilo que é errado em um contexto, pode estar certo em outro. Todos nós erramos algumas vezes, ou seja, pensamos ou agimos de um modo que um dia terá, talvez, que ser revisto. No processo de desenvolvimento, o que interessa é uma revisão constante de nossas teorias, ideias, pensamentos ou ações, porque erro e acerto são sempre relativos a um problema ou sistema. (MACEDO, 1994, p.64)

Para abrir-se ao erro, à liberdade do imprevisto e à surpresa inesperada, é necessário uma certa rebeldia e um certo desapego aos formatos convencionados. Em uma palestra veiculada no canal da Internet *You Tube* sobre o pensamento rebelde, a filósofa e professora de história da filosofia contemporânea, Scarlett Marton, parte de uma ótica filosófica introduzida na França na década de 1960, pelos filósofos Foucault, Deleuze e Derrida, como forma de pensar a formação do sujeito contemporâneo.

Esse raciocínio tem como fundamento o pensar a partir da sua lógica e transgredir, criar a partir de si, a partir de um ponto de vista particular. Ela salienta que



esses filósofos são rebeldes, também, porque são indóceis, não se submetem ao que está estabelecido e constroem um ponto de vista específico, uma perspectiva determinada para abordarem a própria época. E acredita:

Estamos vivendo um momento em que nós podemos, de alguma maneira, transgredir aquilo que é imposto pelo sistema, aquilo que é imposto pelo mercado, criando, inventando novos espaços. Espaços esses que vão nos liberar para toda uma série de experimentações. (MARTON, 2015)

Para isso é necessário um nível profundo de conexão consigo mesmo e de consciência do mundo. Somos feitos de escolhas e elas nos constituem, mas é preciso o exercício de se pensar como sujeito, que vive dentro de uma sociedade e que também é responsável por ela. A figura do palhaço tem também essa função política, assim como a do professor: pensar, questionar e buscar novas perspectivas nas brechas das certezas.

## CONCLUSÃO

Leontina entra pela plateia, ao som de *Booty* de Jennifer Lopez, malhando com dois alteres nas mãos. Ao chegar em cena, empolgada com o clima de academia, ela começa a se dar conta de que está equivocada. O volume da música diminui e ela agora tem plena certeza de que se confundiu. Rapidamente, ela resolve a situação, trazendo muitas folhas com textos e artigos e, é claro, de óculos de grau, afinal de contas ela deve Ser, neste contexto, uma intelectual. Começa a procurar as RESPOSTAS para as suas questões nas folhas e, depois de muito buscar por ali, percebe que a resposta está bem na frente do seu nariz, ou melhor, a resposta é o seu nariz.

Assim inicia a apresentação do meu Trabalho de Conclusão de Curso, no qual, após encontrar o nariz como resposta para as minhas questões, inicio a explanação do trabalho científico. Mas, mais do que respostas, o nariz, neste caso, aparece como indicação de caminhos e, conseqüentemente, de mais questionamentos. Acho importante começar a apresentação como palhaça, pois se quero falar de exposição e de risco, nada mais justo do que eu mesma me colocar nessa situação. Além disso, acredito que essa introdução permita um entendimento mais amplo da minha pesquisa, abarcando além do intelecto, o lado sensível e humano da plateia.

Ao pensar este estudo na disciplina de Projeto de Pesquisa em Teatro e Educação, ministrada pela professora Silvia Balestreri, minha intenção foi a de aplicar uma oficina de *clown* para professores em formação, de áreas distintas, e analisar suas contribuições para a prática docente. Tendo em vista que a oficina prevista para essa pesquisa não pôde ser realizada em função da greve do funcionalismo público, ocorrida neste ano, foi necessário desviar um pouco o caminho e abrir uma primeira reflexão para o início de uma pesquisa que pretendo seguir desenvolvendo em uma futura dissertação de mestrado.

Deste modo, este trabalho voltou-se para as minhas experiências pessoais e a busca por compreender as contribuições conceituais da técnica de *clown* para a educação. Muitas relações surgiram como possibilidade de encontro entre o Ser professor e o Ser palhaço. Tomo por primeira a questão da consciência sobre si mesmo, a tarefa de revelar-se para si mesmo e para o outro e a compreensão de que somos Seres específicos, dentro de uma pluralidade que é o social.

O *clown*, favorece esse exercício por não se tratar de um personagem, mas sim, da prática de trazer para a consciência as subjetividades de cada um que porta a máscara do nariz vermelho, proporcionando um autoconhecimento profundo. Além disso, o Ser palhaço permite uma aceitação de quem se é e transforma em força as nossas fragilidades. Este processo, para mim, se revelou em potência de autoaceitação e autoestima. É paradoxal, mas a máscara do nariz, que revela tanto fracasso, é, ao mesmo tempo, a que evidencia tanta dignidade.

A definição de consciência, pelo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, entre outras coisas diz: atributo pelo qual o homem pode conhecer e julgar sua própria realidade. Faculdade de estabelecer julgamentos morais dos atos realizados. Conhecimento imediato da sua própria atividade psíquica. Conhecimento, noção. Deste modo, o jogo do palhaço, suas noções técnicas e conceituais aparecem como contribuintes para a formação de um professor mais consciente de si mesmo e dos seus alunos. O *clown* é relação verdadeira, é presença, é aqui e agora, é improvisação, é olho e emoção. Também é político, no sentido de pôr em evidência o que lhe incomoda como indivíduo único e social. Portanto, a figura do palhaço também faz pensar, criticar, revelar, transformar e fazer graça.

Em contrapartida, o modelo de educação formal vigente se constituiu voltado para a repetição, para o igual, para a grande “massa” como aponta Mosé. Assim, foi-se compondo repetições e discursos cristalizados, impossibilitando o sujeito de manifestar-se a partir de suas próprias verdades e questionamentos. São revolucionários aqueles que têm prazer na vida, que não aceitam um trabalho que os sacrifique, que criam os seus próprios valores, sem a imposição escravizante do sistema.

Não me parece humana uma educação que compreende os seus alunos como Seres homogêneos – dotados das mesmas dificuldades, habilidades, frustrações,

prazeres e desejos – assim como também não me parece humana uma escola que não vê o professor como um facilitador de experiências e que, ainda, o coloca num patamar de soberania e de onisciência diante dos alunos. Que não compreende que estamos na era digital, na qual a informação e a comunicação se tornaram extremamente dinâmicas e de fácil acesso. Em suma, que o professor hoje precisa estimular sua sabedoria instintiva, humana, e não apenas seu conhecimento científico.

O *clown*, em primeiro lugar, é um ser singular e necessariamente humano. Ao ter a criança como referência, traz consigo a espontaneidade, a intuição, a vulnerabilidade e o risco. É um Ser curioso, e para suprir sua curiosidade, se torna um investigador, pois está o tempo todo procurando novas formas de ver o mundo. E, neste caso, o erro aparece como lugar de possibilidades e de descobertas. O erro, para o *clown*, é um caminho de construção de um conhecimento singular e próprio. Clarice Lispector, em *A Paixão Segundo G.H.* cita:

E não esquecer, ao começar o trabalho, de me preparar para errar. Não esquecer que o erro muitas vezes se havia tornado o meu caminho. Todas as vezes em que não dava certo o que eu pensava ou sentia – é que se fazia, enfim, uma brecha, e, se antes eu tivesse tido coragem, já teria entrado por ela. Mas eu sempre tivera medo de delírio e erro. Meu erro, no entanto, deveria ser o caminho de uma verdade: pois só quando erro é que saio do que conheço e do que entendo. Se a “verdade” fosse aquilo que posso entender – terminaria sendo apenas uma verdade pequena, do meu tamanho. (LISPECTOR, 1998, p.71)

Por essa ótica, percebe-se o erro como possibilidade de transgredir, de procurar novas formas e novos questionamentos. Acredito que apenas uma educação que fomente o pensar próprio e uma visão específica e não plural das realidades, poderá auxiliar no desenvolvimento de sujeitos autônomos e conscientes da melhor forma de contribuir para o mundo. Mas para isso é necessário um nível de incerteza que possibilite essa busca e de coragem para se defrontar com os riscos do desconhecido.

O trabalho do *clown* mergulha, justamente, nestes mares. O estado de presença e conexão com o todo que essa linguagem propõe faz com que tudo seja novo, seja passível de mudanças e de descobertas. A arte da palhaçaria é complexa e muitas noções técnicas não puderam ser abarcadas neste estudo, mas pretendo

tocá-las profundamente em uma dissertação, na qual um dos propósitos será a concretização da oficina de palhaçaria voltada para os professores em formação.

Por enquanto, deixo meu sincero desejo de que a educação se direcione para um caminho mais humanizado, que conduza seus propósitos para a formação integral do Ser e que o professor possa exercitar a sua vocação com prazer, honestidade e autonomia criativa. Além disso, espero poder contribuir com essa pesquisa para uma docência mais sensível, livre e espontânea, numa relação horizontal entre educador e aluno. Em suma, que a educação enfim, não ignore o seu fracasso, pois a aceitação dos nossos equívocos é a única forma de nos transformarmos e ressignificarmos a vida.

## REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- BARBOSA, Zé Adão; CARMONA, Daniela. **Teatro**: atuando, dirigindo, ensinando. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Revista Brasileira de Educação. Jan/Fev/mar/abr 2002, nº19.
- BURNIER, Luis Otavio. O clown. In: **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: Unicamp, 2001.
- FORTUNA, Tânia Ramos. **Por uma pedagogia do brincar**. Presença Pedagógica. Belo Horizonte, ano 19, n.109, p.30-35, jan./fev. 2013. ISSN 1413-1862.
- FELLINI, Federico. **Eu sou um grande mentiroso**; entrevista a Damien Pettigrew; tradução de Fernanda Borges e Roberto Paulino. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.
- ICLE, Gilberto. **O Ator como Xamã**: configurações da consciência do sujeito extracotidiano. São Paulo. Perspectiva, 2010.
- JARA, Jesus. **El Clown, un navegante de las emociones**. Espanha: Gráficas Olímpica, S.L., 2000)
- LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético**. Uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

LIBAR, Márcio. **Eu maior**: entrevista com Márcio Libar. Trechos da entrevista com Márcio Libar para o documentário “Eu maior”. Direção: Fernando Schultz; Paulo Schultz. Publicado em 21 de novembro de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V0gquwUQ-b0>> Acessado em: 16 de novembro de 2015.

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora ROCCO, 1998.

MACEDO, Lino de. **Ensaio construtivistas**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1994.

MARTON, Scarlett. Foucault, Deleuze e Derrida Frente à Crise - Scarlett Marton Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vyPTweS6Cvo>. Acessado em 13 de outubro de 2015.

MASETTI, Morgana. **Soluções de Palhaços**: transformações na realidade hospitalar. São Paulo: Palas Athena, 1998.

MOSÉ, Viviane. **A educação e os desafios contemporâneos**. Encontro Educação e Participação Social Conquistas e Desafios. Instituto C&A 20 anos pela educação. Pesquisado em 14 de novembro de 2015. Disponível em: [http://www.studio113.com.br/clientes/icea/2012/06/ICEA\\_1206\\_101/pdf/VivianeMose.pdf](http://www.studio113.com.br/clientes/icea/2012/06/ICEA_1206_101/pdf/VivianeMose.pdf). Acessado em 12 de outubro de 2015.

\_\_\_\_\_ Conferência Estímulo à Perspectiva, realizada no encontro Educação e Participação - Conquistas e Desafios, que comemorou os 20 anos do Instituto C&A. O encontro foi realizado em Atibaia (SP), entre 8 e 10 de novembro de 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SnmWngGpSHs>. Acessado em 09 de outubro de 2015.

SANTOS, Vera Lúcia Bertoni dos. **No Fio do Equilibrista**: professor de teatro e construção de conhecimento. Porto Alegre: UFRGS, 2006.