

UMA REFLEXÃO SOBRE O DESENVOLVIMENTO CORPORAL DO PALHAÇO A PARTIR DA CORPOREIDADE INDÍGENA.

Una reflexión sobre el desarrollo corporal del clown desde la corporeidad indígena.

Klindson Cruz ⁱ

Resumo: O presente artigo é uma revisita à minha primeira escrita dentro da Universidade do Estado do Amazonas, no PAIC (Programa de Apoio a Iniciação Científica), em que busco refletir sobre a historicidade do palhaço, sua inserção no circo que conhecemos hoje e possibilidades que se afastem da forma eurocêntrica de pensar a palhaçaria. Esse artigo tem como metodologia a revisão bibliográfica a partir de uma motriz cultural, trazendo os Hotxuás como exemplo e ponto de partida para reflexão sobre a construção corporal do palhaço.

Palavras-chaves: palhaços, corporeidade, pedagogia, comicidade.

Resumen: Este artículo es una revisión de mi primer escrito en la Universidade do Estado do Amazonas, en el PAIC (programa de Apoio a la Inciación Científica). En este texto busco reflexionar sobre la historicidade del payaso, su inserción en el circo que conocemos hoy y las posibilidades de alejarse de la forma eurocéntrica de pensar sobre el payaso. Este artículo tiene como metodología la revisión bibliográfica desde un motivo cultural, trayendo los Hotxuás como ejemplo y como punto de partida para la reflexión sobre la construcción corporal del payaso.

Palabras-clave: payasos, corporeidade, pedagogia, comicidad.

Introdução

Revisitar meu primeiro artigo, escrito durante a graduação, traz um sentimento sobre a pesquisa acadêmica e sobre os processos dicotômicos em relação a produzir e ser visto por meio de palavras. Palavras que muitas vezes doem ao serem colocadas em laudas e que expressam a vontade de aprender mais para produzir uma vertente de pensamentos apoiada por outros pensamentos que se correlacionam nessa caminhada de produção.

Nesse caminho entre 2016/2017 e hoje, muitas coisas me atravessaram, outras relações me encontraram, uma delas, no título desse artigo. Antes, no lugar de palhaço, eu usava a nomenclatura *clown*, sim! Hoje esse termo não soa tão bem,

desde que aprendi que a bochecha e o nariz eram vermelhos no palhaço por causa da baixa temperatura nos países europeus. Mas estou tão distante daquela realidade que não faz sentido sustentar essa teoria. Por isso hoje resignifico isso dizendo que minha bochecha é vermelha por conta do forte sol do norte desse país. Além disso, apresentarei outras reflexões acerca da temática abordada no título, entendendo que essas palavras são, a todo o momento, iniciais, mas uma lacuna de reflexão para pensarmos a arte da palhaçaria.

Em 2015 quando ingressei na UEA, no curso de teatro, me deparei com várias matérias relacionadas à expressão corporal, história do teatro mundial, jogos teatrais, etc., foi a partir dessas matérias que comecei a pensar sobre a corporeidade. Segundo Berthold, (2001. p.1) “O teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. [...] O raio de ação do teatro, portanto, inclui a pantomima de caça dos povos da idade do gelo.” Berthold foi umas das primeiras autoras que me foram apresentadas dentro do curso, estava em muitas disciplinas, mas foi a partir da citação acima que eu comecei a elaborar, na época, um estudo bem frágil sobre a corporeidade e comecei a devorar inúmeros livros e artigos.

A partir dos jogos de Viola Spolin nas aulas de improvisação, as teorias de Laban nas aulas de expressão corporal, Stanislavski nas aulas de interpretação comecei a perceber uma corporeidade tendo base os estudos europeus, e não! - Não estou aqui desmerecendo esse processo de aprendizado que é importante, mas eu não tinha autores brasileiros nas minhas bibliografias, até aquele momento.

Na mesma intensidade que eu vinha participando das aulas no primeiro período da faculdade, eu fui apresentado a um grupo, que na época tinha o nome de *Clowntidiano*¹, e foi neste grupo que tive as minhas primeiras experimentações sobre a palhaçaria.

Os exercícios propostos, naquele momento, partiam da exaustão física, trabalhando o corpo para depois adentrarmos nos exercícios da palhaçaria que

¹ Clowntidiano – Foi um grupo criado por Jean Paladino para experimentações e saídas de palhaços pela cidade de Manaus. Em 2017 o grupo passou a se chamar Cacompanhia de Artes Cênicas.

eram feitos por Selma Bustamante² e que adivinham das suas vivências tanto no Lume³ quanto das suas experiências pelo Brasil. Algumas vezes deixávamos a sala de ensaio pra fazer intervenções na cidade e assim desenvolver/estudar na prática a improvisação e a relação com o público. Foi dessa forma que o corpo cômico me foi apresentado.

Em paralelo a essa vivência eu fui convidado a participar de um grupo de extensão da UEA chamado Tabihuni⁴. Seus trabalhos estão muito ligados ao saber ancestral dos povos originários e ribeirinhos do Amazonas e foi nesse núcleo de experimentação que eu senti a necessidade de saber sobre meus ancestrais, um assunto pouco discutido dentro da minha família por parte de pai e de mãe. Descobri que parte da minha família materna tem uma origem nos povos originários do Peru e outra parte sempre foi ribeirinha. Essa descoberta me fez refletir sobre o desenvolvimento corporal a partir dessas motrizes ribeirinhas e de povos originários e sua relação com o trabalho do corpo cômico.

Mas por onde começar a refletir sobre o desenvolvimento corporal do palhaço? Na primeira parte desse artigo explanarei um pouco sobre possibilidades da corporeidade presente nos rituais, passando por alguns nomes de palhaços em suas devidas localidades, encontrando o circo Astley. Já na segunda parte mencionarei um pouco sobre corporeidade cômica até chegar a terceira parte desse artigo que é a exemplificação de uma possibilidade corpórea, os Hotxuás, da comunidade indígena Krahô, localizada no interior de Tocantins, correlacionando algumas vezes com o palhaço.

Essa pesquisa de caráter bibliográfico traz reflexões sobre uma perspectiva pedagógica da palhaçaria, pensada por outra estrutura que não seja a eurocêntrica.

² Paulista que já morava na cidade há mais de 20 anos. Fundou o grupo baião de dois e foi uma incentivadora do teatro de rua na cidade de Manaus e formadora de muitos palhaços e palhaças. Selma faleceu em 2019 na cidade de São Paulo, em decorrência de um câncer.

³ Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. Fundado em 1895 é uma referência mundial na pesquisa da arte do ator. Localiza-se em Campinas-SP.

⁴ Núcleo de pesquisa e experimentações das teatralidades contemporâneas e suas interfaces Pedagógicas, criado em 2014 o grupo desenvolve estudos sobre temas como Performance arte, Performance-ritual e Antropologia da Performance, tendo como referência o Corpo na arte Contemporânea e suas interfaces artísticas, interculturais e pedagógicas.

Existem inúmeras formas de trabalhar a corporeidade do ator, em especial do palhaço. As corporeidades ribeirinhas e de matrizes africanas, a motriz indígena, entram nesse contexto e chamam a atenção por que admiro a corporeidade de algumas comunidades. Nessa pesquisa não analisaremos uma em específico, pois não foi possível realizar o contato proximal em campo, mas trago reflexões, possibilidades e questionamentos para que o tema possa ser desdobrado em futuras pesquisas que contribuam para uma forma não eurocêntrica de se pensar o palhaço.

O começo e as baixas temperaturas

De onde vem essa palhaçada toda? Essa é uma das perguntas que muitos se fazem e há muitas vertentes sobre essa origem, uma delas é apontada por Castro, que nos diz;

O palhaço estar presente em todas as culturas, e a mais antiga expressão do personagem é a que se faz presente nos rituais sagrados, [...] fazer palhaçada era uma atividade esporádica e o palhaço uma figura presente apenas nos rituais. Mas pouco a pouco, os que se destacavam foram ficando famosos, recebendo convites para apresentações especiais e acabaram por ter uma profissão. (CASTRO 2005, p.18, 20).

Essa figura do palhaço estava sempre associada aos rituais para afastar o medo, é desses rituais que temos as corporeidades que desempenhavam a função de manter afastados os males. Segundo Castro (2005, p.18) “Ridicularizar o Mal é uma das melhores formas de vencê-lo. [...] Em inúmeras culturas encontramos a prática de rituais em que se imitam os coxos, cegos e leprosos.”.

Em civilizações antigas desde o Egito até Roma, é possível perceber a existência de uma figura que faz o papel do palhaço. Essa figura, em diversas culturas, recebeu outros nomes como o bufão, o macaco, vidusaka, gelotopoioi, anões, entre outros. Essas figuras vêm atravessando séculos, mas desempenhando seu papel principal, o de fazer rir.

O palhaço que conhecemos hoje estar um pouco distante do que vimos acima, hoje temos uma figura que vem dos países europeus, claro que essa figura é a

própria releitura do passar dos séculos, com grandes roupas, atrapalhado, uma maquiagem branca com toques avermelhados, isso por conta das baixas temperaturas.

O palhaço que conhecemos hoje vem da metade do século XVI. Segundo Bolognesi (2005, p. 62) “*Clown* é uma palavra inglesa, cuja origem remonta ao século XVI, derivada de *cloyne*, *cloine*, *clowne*. Sua matriz etimológica reporta a *colonus* e *cloud*, cujo sentido aproximado seria homem rústico, do campo.”.

A introdução do palhaço às cenas vem do grande Circo Astley, onde as habilidades equestres eram parte do show e os *clowns* faziam a satirização desses números quebrando a monotonia. Assim temos as primeiras cenas desses palhaços que tiveram que se readaptar a um contexto equestre para desempenhar suas funções dentro do circo.

Essa figura que vem dos rituais para afastar os males, passa pelos salões dos nobres, desafiando seus poderes, chega à Europa com a readaptação para acabar com as apresentações equestres monótonas, ganha sua importância na história do circo e teatro, se faz presente em um imaginário, mesmo que hoje essa figura esteja atrelada ao bobão, as animações de festas, perdendo um pouco sua motriz política, condenando a hipocrisia e a injustiça. O palhaço carrega consigo uma bagagem corporal cômica, esse corpo que vai desempenhando seus jogos com o ambiente e vai desencadeando uma onda de riso.

A corporeidade cômica do palhaço é construída pela repetição de uma cena que é passada por gerações dentro de um circo familiar, ou a partir de sua bagagem corporal. Segundo Bolognesi (2005, p. 70) “muitos artistas não iniciaram suas carreiras como *clowns*. Antes de sê-los, foram equilibristas, malabaristas, trapezistas, etc.”. Assim, também, como essa corporeidade vem dos indivíduos do teatro que mergulham na arte da palhaçaria para o aperfeiçoamento do estado da presença, o próprio Jacques Lecoq inseriu as práticas da palhaçaria como pedagogia na sua escola, segundo Lecoq (2010, p. 213) “O *clown* não existe fora do ator que o interpreta”, assim como outros diretores inseriram a base da palhaçaria na sua pedagogia.

Pensar nessa inserção da linguagem da palhaçaria como ferramenta para outras técnicas de atuação, nos faz refletir sobre como essa linguagem chega e quais são essas escolas que formam palhaços e palhaças no Brasil. É nítido que a base da palhaçaria brasileira advém de uma cultura clownesca europeia.

Corporeidade cômica

A corporeidade do palhaço está para o riso, assim como o riso está para a corporeidade do palhaço. Vimos que o palhaço vem da mimese corpórea dos rituais para espantar os males, em meados do século XVI ele adentra o circo, pois já não tem tanta habilidade corporal, fazendo sátiras dos números equestres que eram precisos.

Segundo Soares (2019, p. 53) parafraseando Houben “Ao construir essa comicidade é fundamental, um estudo de corpo como ele é, [...] como ele se mantém no campo gravitacional, como ele age.” Uma experimentação a partir do desequilíbrio e da instabilidade para buscar uma corporeidade cômica.

A corporeidade cômica está presente quando o corpo é enfatizado, deslocando momentaneamente a emoção. Segundo Bergson (1978, p.23) “Atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo”. Nós não rimos de uma galinha ciscando, mas rimos de um indivíduo que reproduz esses movimentos, ou seja, o corpo sendo enfatizado por uma ação de ciscar.

Esse corpo enfatizado nos mostra a relação que vem sendo desencadeada no processo da pedagogia de alguns cursos para palhaços, sempre na perspectiva europeia, a partir de um exercício de exaustão física ou a partir de repetições de cenas clássicas, etc. Esses moldes corporais cômicos podem ser explorados por outro viés, por outra perspectiva metodológica, criando assim uma nova reflexão sobre a corporeidade cômica do palhaço.

Outra perspectiva

“El infierno verde de los años 1960 há pasado a ser o pulmón de nuestro planeta e su principal reserva de biodiversidade”. Descolla (2004, p.25) nessa

citação mostra como era vista a grande Amazônia nos anos de 1960. Ele nos traz a relação de mistério pautada no senso comum pelos ocidentais. Os indígenas eram encarados como selvagens. Mas com o passar do tempo, com a chegada dos primeiros antropólogos e o contato deles com a comunidade, que antes era isolada, criou-se uma nova perspectiva para os ameríndios.

Enquanto nós brancos vamos desmembrando esses conhecimentos e pondo em caixas para serem estudados os indígenas têm uma visão que difere da nossa: tudo faz parte de um xapono alicerçado pelos saberes místicos. Essa razão aristotélica de rotular tudo vai contra o que os indígenas pensam, principalmente quando se trata sobre o corpo, o foco dessa pesquisa. Essa relação corporal muda conforme o grupo étnico, ou seja, o que os Tikunas pensam sobre a corporeidade será diferente do que os Jurunas, do rio Xingu, pensam.

Como nos afirma Segger, Da Mata e Castro (1979, p. 4) “Ele, o corpo, afirmado ou negado, pintado e perfurado, resguardado ou devorado, tende sempre a ocupar uma posição central na visão que as sociedades indígenas têm da natureza do ser humano”. Mas essa relação que o indígena tem com tudo que o cerca a partir de suas cosmologias, nos traz um questionamento genérico, o que é um corpo indígena? Stolze (2002) em seu trabalho *O que é um corpo?* nos mostra algumas possibilidades para pensar o indígena. Desse modo a descoberta que algumas comunidades fazem sobre a corporeidade acaba tendo uma ruptura e provoca uma discriminação entre o corpo e o mundo mítico ou até mesmo o corpo que não tinha existência própria e nem nome específico, era apenas como suporte.

A partir dessa provocação, Stolze (2002, p.11) nos traz três perspectivas de noção de corpo sobre nossa própria cosmologia;

- O corpo tem uma existência própria, é algo físico ou objetivo e, por isso, independe das relações que mantém com outros corpos;
- Quem diz pessoa, diz humanidade: só os humanos são pessoas;
- O corpo humano é tanto um princípio de individualização, quanto um princípio de subjetivação.

Essas perspectivas norteiam um caminho para pensarmos a corporeidade indígena como motriz propulsora para uma dramaturgia corporal cômica. Nesse

caso os aspectos que fizeram com que eu pudesse ter interesse por essa corporeidade, manifestam-se nas aulas de Consciência Corporal a partir das leituras sobre o corpo extracotidiano que Icicle menciona em seu livro *O ator como Xamã*. Esse corpo extracotidiano que ele menciona dá-se quando há uma grande expressividade, seja ela qual for, difere daquele eixo cotidiano, da base que o indivíduo está acostumado a andar, ou seja, é uma espécie de dilatação metamorfoseada do indivíduo diferente do que usado no seu dia-a-dia, essa dilatação extracotidiana interliga-se com o a corporeidade do palhaço e com algumas comunidades indígenas onde alguns rituais, demandam uma carga corporal.

O pajé realiza, por meio de movimentos e expressões, o diálogo com seus espíritos. Ele não tem necessariamente um personagem para mostrar, fazer de conta, mas terá que se mostrar e se relacionar com outros. [...] No decorrer do ritual são utilizados movimentos com o corpo em planos altos, médios e baixos e as velocidades são alternadas. (GONÇALVES e FIGUEIREDO 2018. p. 26)

Essa possibilidade a partir dos rituais indígenas de refletir sobre uma motriz corpórea é o que me instiga, mas há outras formas de investigação sobre essa corporeidade, dentro de uma comunidade indígena e uma delas é o próprio dia-a-dia. Duarte (2015) em sua dissertação nos conta como a sua vivência de 5 anos mergulhada em uma comunidade indígena Kamayura foi motivada pelas experiências em suas aulas de corpo na graduação.

A experiência que ela teve nessa comunidade é baseada na relação, ou seja, a vivência dela dá-se por meio de uma via de mão dupla, ela não foi apenas ser uma investigadora, mas a própria comunidade a deixou participar das tarefas do cotidiano, das comemorações, cada uma das partes contribui para uma intercambialidade cultural.

É essa vivência relacional que acredito ser o ponto chave para descobertas entre a linguagem do palhaço e a motriz indígena. A relação impoluta que os indígenas têm capacidade de se relacionar com tudo que os cerca, bem como o próprio palhaço, em que tudo se baseia na relação da triangulação: objeto, público e o parceiro de cena.

A ideia que trago de intercambialidade entre a motriz indígena e a linguagem do palhaço não é uma corporeidade tal qual a do indígena, até porque nesse sentido estaria fazendo uma reprodução, um molde estático. Gonçalves parafraseando Patrice Pavis (2010, p.144) nos vem dizer que “Os falsos rituais fazem perder a consciência do funcionamento do nosso mundo. A busca da autenticidade não é mais do que um fantasma ocidental para representar as outras pessoas, uma pornografia etnográfica.”.

Assim sendo Gonçalves (2016. p.29) ainda reafirma “o pornô etnográfico é o desejo de ver os selvagens autênticos fora do tempo empalhados como animais selvagens”. Essa intercambialidade é mais para entender dispositivos que possam acessar uma dilatação corpórea, um corpo cômico a partir dos movimentos das plantas, na comunidade Krahô ou qualquer outro meio para a comicidade.

Chegamos até aqui com uma reflexão da possibilidade de relação entre motrizes indígenas, onde cada comunidade ameríndia pensa o papel do corpo de forma diferente e a intercambialidade tangenciada por dispositivos que possam acionar uma corporeidade cômica. Mas como fazer isso sem ter de fato a relação com essa motriz cultural, indígena? A partir dos escritos, principalmente, que vem alimentando esse desejo de relacionar uma eventual corporeidade cômica pensada a partir da motriz indígena.

Contudo essa visão dada dos escritos por alguns autores antropólogos e artistas que puderam visitar comunidades indígenas, faz crescer ainda mais esse desejo de estar próximo com os parentes, de poder criar uma relação e entender esse tempo de maturação corporal e de investigação tanto minha quanto do outro.

Nessa perspectiva de reflexão de intercambialidade entre duas motrizes, trago a comunidade Krahô, que está localizada no nordeste do estado de Tocantins, ocupando uma reserva de 302.533 hectares.

Os Krahôs entram nessa perspectiva como forma de reflexão para se pensar o palhaço, já que nessa pesquisa a ideia é dialogar com uma motriz cultural para a construção de uma dramaturgia corporal cômica. A comunidade Krahô traz também uma figura mística que se assemelha ao palhaço, denominada Hotxuá, que é

responsável por fazer a comunidade rir. Os Krahôs são considerados a comunidade do riso, por terem essa entidade presente.

Os Hotxuás são uma espécie de personagens místicos para a etnia e sua construção corpórea vem a partir das plantas. Todos os anos no mês de abril, tempo de colheita, tem o festival da batata e é a partir daí que os Hotxuás nascem. Ou seja, eles têm uma ligação com as plantas, os animais e todos os espíritos da floresta. A corporeidade do Hotxuás vem a partir desses elementos. Como nos afirma Puccetti (2012, p.110):

Interessantíssimo foi perceber a riqueza de corporeidade dos Hotxuás, se origina da imitação de plantas e animais, e que compõe um repertório físico de figuras, andares, dinâmicas, corporais com grande diversidade de ritmos e qualidades de energia, e ampla gama de expressões faciais.

Podemos refletir a partir dessa experiência de Puccetti, com os Hotxuás que sua corporeidade parte de uma motriz, nesse caso as plantas, os animais, etc., criando uma corporeidade cômica e desempenhando um papel social fundamental na comunidade, assim nos diz Puccetti (2012, p.110) “palhaço e Hotxuá, dançam enquanto atuam, com o corpo, com a voz e com a capacidade ver um mundo às avessas”.

Parto da linha de pensamento que o palhaço não é um personagem assim como, os Hotxuás também permeiam essa relação. Puccetti (2012, p114) nos afirma que:

É o bem maior que um Kraó pode possuir, ou seja, quando um recém-nascido recebe um nome e se esse nome é dado por um Hotxuá (seja ele pai, tio ou amigo da família) a criança será Hotxuá quando crescer, mesmo que ele não opte, na adolescência, ser um Hotxuá, mas também existe caso de que alguém possa escolher ser Hotxuá, e nesse caso o indígena será renomeado para desempenhar tal função.

Essa ritualização que os Kraós possuem acerca da identidade dos Hotxuás nos faz refletir muito o rito de nascimento do palhaço, que não chega a ser igual da

escolha do nome, que às vezes vai se metamorfoseando, bem como o figurino que também é um aparato de identidade e outras combinações e atravessamentos que o indivíduo palhaço cria e é.

Contudo, apesar dos Krahôs não serem meu sujeito de estudo, trago eles para refletirmos possibilidades, outras, a respeito do desenvolvimento pedagógico da corporeidade cômica. Os Hotxuás pensam essa corporeidade a partir dos movimentos das plantas em uma época de colheita, existe uma cosmologia interna da etnia que pensa um corpo diferente como instrumento social para a comunidade, para reflexão ou mesmo para o entretenimento dela. Assim como outras matrizes que podem sustentar uma reflexão pedagógica do desenvolvimento corporal do palhaço, as matrizes africanas, rituais de passagem, extração de seringueira, etc.

Considerações continuadas

Quando se fala em palhaço pensamos em uma busca individual cotidiana para a organicidade a partir das relações. Existe o indivíduo que mergulha na arte da palhaçaria a partir do teatro, buscando uma gama de técnicas para serem incorporadas a essa linguagem. E existe o indivíduo circense, ou seja, aquele que cria seu palhaço a partir do cotidiano circense, vivenciando diariamente as tarefas debaixo da lona – mais uma pista de perspectiva reflexiva para novas pedagogias do desenvolvimento corporal do palhaço.

A busca individual perpassa inúmeras matrizes que podem ser complementos para um estado de palhaço, existem alguns tipos, os que buscam esse estado pela exaustão física, a relação pelo olhar ou até mesmo pelo viés psicológico, trabalhando o avesso do indivíduo. Normalmente esses complementos veem de uma linha eurocêntrica.

A corporeidade do palhaço sempre foi presente nos grandes circos itinerantes que passaram pelo Brasil, fazendo sempre o papel de pedagogia do espectador em lugares onde muitas vezes os espetáculos não chegavam. Essa corporeidade é também suporte para a verborragia, sempre muito forte nos números clássicos circenses, mas como tudo é mutável, hoje podemos ver essa dicotomia. Isso não significa que ambos ainda não estejam juntos, no entanto a

corporeidade do palhaço parte do resultado de um impulso, ou seja, é a partir do ato relacional, com a plateia, o parceiro de cena é o lugar que esse corpo ganha vida. Como nos afirma Dornelles (2006, s/p)

A ação do palhaço é sempre uma reação, é sempre para o outro. E mais importante de tudo, não necessariamente é politicamente correta. Nessa perspectiva, quase tudo pode ser permitido, desde que com a cumplicidade do outro (o parceiro ou a plateia) não há complacência, mas também não há culpa.

Logo Bolognesi parafraseando Bergson (1980, p.23) “O corpo é risível quando se torna rígido e manifesta um desvio adquirido, que inconscientemente se conserva. É a alma, agora estática, que se materializa. Isso transparece nos gestos e nas fisionomias. É o momento em que uma pessoa aparenta ser uma coisa, um objeto”. Ou seja, o indivíduo consegue obter do corpo um efeito cômico.

A partir disso podemos ter um entendimento neófito dessa corporeidade que precisa de um tempo, o tempo cômico, para se tornar risível, as particularidades e como esse corpo foi sendo mutável, como a reflexão Bolognesi (2003, p.162) nos mostra que “O corpo que fez toda a diferença. Aquele corpo cômico, exuberante em sua exterioridade excêntrica, revelou, ao mesmo tempo, a grandeza da personagem-palhaço. A forma exterior evidenciou o interior e a condição de miserabilidade do palhaço”.

O pensar sobre a corporeidade do palhaço, nos domínios desse artigo, ainda é inicial. Venho levantando possibilidades de intercambialidade entre motrizes distintas, mas que se tangenciam na palavra corpo: pensar o corpo, ser o corpo. Essas palavras saíram de um “devaneio” de pesquisador e foram norteadoras para pensar em outras palavras, outros atravessamentos e outras práticas.

O desenvolvimento do palhaço a partir da motriz indígena é possível, podendo ser por meio bibliográfico ou das práticas relacionais, respeitando o tempo da própria relação bem como Duarte menciona acerca de sua experiência dentro da comunidade Kamayura. Esses apontamentos criam assim uma vertente para as práticas da palhaçaria brasileira, resgatando principalmente a ancestralidade.

Essa revisitação ao meu primeiro artigo, escrito originalmente em 2017, me fez perceber que dentro da academia os assuntos vão se apoiando em outros. Quais são as motrizes corporais que nos fazem rir? Essas motrizes corporais são trampolins para refletirmos, formação de plateia, metodologia para treinamento de atores e atrizes e outras formas de pensar o corpo a partir de uma motriz. Esse primeiro artigo deu uma continuidade para a prática de um segundo artigo e deu segmento para o meu TCC com o tema “Pingo e a reflexão sobre a corporeidade clonwnesca a partir do manto de Alerquim de David Le Breton”. Essa pesquisa teve como objetivo refletir sobre a ideia de sujeito moderno individualizado contrapondo com palhaço que precisa da relação para que o jogo aconteça.

Contudo essa pesquisa-revisitação traz elementos que podem ser facilmente respondidos. Sim! É possível partir de uma motriz indígena para o desenvolvimento de células cômicas para o trabalho do palhaço, mas esse desenvolvimento acontece com a relação. Enquanto pesquisador/palhaço, ainda não consegui adentrar nessa relação, mas consegui enxergar um horizonte de reflexão sobre outras motrizes corporais que não sejam as eurocêntricas para a construção corporal do palhaço. Muito me estimam as políticas de relações entre motrizes sejam elas indígenas, ribeirinhas ou até mesmo de matrizes africanas, pois abrem um leque de reflexões potentes para a construção de uma pedagogia para novos palhaços e para o resgate cultural da própria ancestralidade.

Referências

- A. Seeger, R. da Matta, E.B. Viveiros de Castro: **A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. Boletim Do Museu Nacional – Antropologia nº32.** Maio de 1979.
- BERGSON. H. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade.** Tradução Nathanael C. Caixeiro Castilho Benedetti. Rio de Janeiro. Zahar, 1978. (edição em PDF).
- BERTHOLD. Margot. **História Mundial do Teatro.** Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sergio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo. Perspectiva. 2010.
- BOLOGNSES. Mario Fernando. **Palhaços.** Editora UNESP, 2003.
- _____. **O clown e a dramaturgia. In memoria. ABRACE X –** Rio de Janeiro. Pag. 38-39, maio de 2006.

CASTRO. Alice Viveiros. **O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro. Editora Família Bastos, 2005.

DESCOLA, Philippe. **Las Cosmologías Indígenas de la Amazonía**. Pág. 25-34. **Tierra adentro, território indígena y percepción del entorno**. Doc. 39. Copenhagen. 2004.

GONÇAVES. Luis Davi Vieira. FIGUEIREDO. Marcos Yanonami. **Yanonami të pë hekuramou maturacá a xapono há – O xamanismo Yanonami da região de maturacá**. Goiania. Editora Espaço Acadêmico 2018.

_____. **Tetro e ritual: os desafios da criação performática com base no xamanismo Yanomami**. In: **Memória ABRACE XVI - Anais do IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. 2017

ICLÊ, Gilberto: **O ator como Xamã: configuração da consciência no sujeito extracotidiano**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2006.

LECOQ. Jaques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. Colaboração de Jean Gabriel Caraso e de Jean Claude Lallias; Tradução de Marcelo Gomes – São Paulo; Editora Senac São Paulo; Edição SESC SP, 2010.

PUCETTI, Ricardo. **O riso do Hotxuás**. **Revista LUME**, V.1, n.1, P. 109-112. 2002.
_____. **A travessia do palhaço – a busca de uma pedagogia**. 2017. [129]f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas SP. Disponível em http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_3fdee7ddd829ee1abd0dcffa69928069. Acesso em 28 dez 2021.

SOARES. Marisa Ribeiro. **Palhaço/a como ser do contrário e provocador/a do riso: uma trajetória em formação**. 2019. [281]f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas SP. Disponível em <http://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1157892?guid=1640837525251&returnUrl=%2fresultado%2flistar%3fguid%3d1640837525251%26quantidadePaginas%3d1%26codigoRegistro%3d1157892%231157892&i=1>. Acesso em 29 dez 2021.

STOLZE, Tânia Lima. **O que é um corpo? Religião e sociedade**. Rio de Janeiro v.22 n.1, p. 9-18, 2002

ⁱ Graduado em teatro pela Universidade do Estado do Amazonas, desde 2016 pesquisa a linguagem da palhaçaria na prática. É aluno do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre (UFAC). Contato: cruz.klindson@gmail.com