



Movimento

ISSN: 0104-754X

stigger@adufrgs.ufrgs.br

Escola de Educação Física

Brasil

Monteiro de Miranda, Antonio Carlos; Lara, Larissa Michelle
CLOWN E EDUCAÇÃO FÍSICA: A BRINCADEIRA É SERIA
Movimento, vol. 21, núm. 1, enero-marzo, 2015, pp. 181-192
Escola de Educação Física
Rio Grande do Sul, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=115338274014>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

CLOWN E EDUCAÇÃO FÍSICA: A BRINCADEIRA É SÉRIA

THE CLOWN AND PHYSICAL EDUCATION: A SERIOUS GAME

CLOWN Y EDUCACIÓN FÍSICA: EL JUEGO ES SERIO

Antonio Carlos Monteiro de Miranda*, Larissa Michelle Lara*

Palavras-chave

Clown.
Educação Física.
Estudos de
intervenção.

Resumo: A proposta desta pesquisa foi analisar a construção do *clown* junto à Educação Física no sentido de orientar ações pedagógicas no campo de intervenção. A pesquisa-ação norteou o trabalho com estudantes do Curso de Educação Física da Universidade Estadual de Maringá, Paraná, a partir de exercícios e jogos teatrais experienciados em laboratórios e de intervenções em escola, clube e espaços públicos em Maringá. Constatou-se a viabilidade do trabalho com *clown* na Educação Física e sua importância na materialização de ações pedagógicas que refinem a experiência dos alunos nos campos da formação e da intervenção profissional.

Keywords

Clown.
Physical Education.
Intervention studies.

Abstract: The proposal of this study was to analyze the construction of the clown in Physical Education, in order to guide pedagogical actions in the intervention field. Action-research guided the work with students of the Physical Education course in the State University of Maringá, Paraná, Brazil, based on exercises and theater games experienced in laboratories and interventions in Maringá's schools, clubs and public spaces. The study found working with clown in Physical Education feasible and important to achieve educational activities that may improve students' experience in the fields of training and professional intervention.

Palabras clave

Clown.
Educación Física.
Estudios de
intervención.

Resumen: El propósito de esta investigación fue analizar la construcción del clown en la Educación Física con el fin de orientar acciones pedagógicas en el campo de intervención. La investigación-acción orientó el trabajo con estudiantes de Educación Física de la Universidad Estatal de Maringá-Paraná-Brazil a partir de ejercicios y juegos teatrales realizados en laboratorios y de intervenciones en escuela, club y espacios públicos en Maringá. Se constató que es factible el trabajo con el *clown* en la Educación Física y su importancia en la realización de actividades pedagógicas que mejoren la experiencia de los alumnos en los ámbitos de la formación y de la intervención profesional.

*Universidade Federal de Maringá,
Maringá, Brasil.
E-mail: antoniomonteirouem@gmail.com

Recebido em: 19-04-2014
Aprovado em: 21-01-2015



1 INTRODUÇÃO¹

Ao tratarmos do processo de construção do *clown*² tornamos possível a reflexão de como esse momento, aparentemente simples, requer envolvimento e entrega para além do que os padrões normativos rezam sobre a temática, pois tornar-se *clown* é despertar o olhar para o corpo imperfeito, ou seja, para aquele que expõe suas fraquezas e seus vícios, materializando-os nas dimensões estético-artística e expressiva. Esse modo de pensar o corpo e experienciá-lo projeta-se como resistência a formas de vida em uma sociedade que, ao mesmo tempo que dicotomiza o sujeito, supervaloriza o corpo perfeito, criado na esfera do dinheiro e do poder.

Se, de um lado, temos uma Educação Física, que, no senso comum, é comumente visualizada pelo culto ao corpo, por outro, observamos uma Educação Física capaz de aceitar os diferentes corpos, a partir de um trabalho de valorização da educação do corpo e do sensível. Essa perspectiva motivou-nos a analisar como a construção do *clown*³ junto à Educação Física pode contribuir para se pensar nesse corpo sensível, expressivo e artístico com vistas a orientar ações pedagógicas no campo da intervenção.

Embora Educação Física e *clown* tenham seus próprios princípios orientadores e conhecimentos constitutivos, eles não se estruturam como campos fragmentários ou impossibilitados de diálogo. Suas inter-relações tornam-se complementares e importantes para a formação daquele que busca a experiência do corpo. Por mais que tais aproximações possam causar certo estranhamento, este dilui-se ao pensarmos na focalização do corpo diferente, em seu potencial expressivo e no exercício da alteridade proporcionado pelo trabalho corporal, capazes de questionar padrões hegemônicos pré-estabelecidos em nossa área, como o de corpo forte e aparência jovem, vinculados pela mídia e inspirado no ideário dos métodos ginásticos europeus do século XIX⁴.

Partindo do entendimento de que esse corpo sente, vibra, extasia-se, racionaliza, sensibiliza-se, brinca e que precisa de limites e voos é que iniciamos as experiências corporais com alunos de graduação em Educação Física. Como lembra Soares (2004, p. 128), “[...] talvez o corpo, por ser esta tela tão frágil onde a sociedade se projeta, possa ser o ponto de partida, hoje para pensar o humano, para preservar o humano, este humano factível, inusitado que guarda sempre uma réstia de mistério e, assim, romper com a auto-alienação”. Ainda, o corpo é também o meio pelo qual nos projetamos na sociedade e o *clown* um modo de potencializar esse corpo nas suas diferenças constitutivas.

O trabalho com *clown* é doloroso porque confronta o artista consigo mesmo, ou seja, o *clown* é um braço da arte que lida com o sensível, desperta emoções e trabalha com a

1 Trabalho resultante de dissertação de mestrado concluída em 2011 junto ao Programa de Pós-Graduação Associado em Educação Física UEM/UEM. Aprovado pelo Comitê Permanente de Ética e Pesquisa em Seres Humanos da Universidade Estadual de Maringá, processo nº. 0371.0.093.000-09. Pesquisa vinculada ao projeto Abordagens Socioculturais em Educação Física (DEF/UEM).

2 A palavra *clown* vem do Inglês *Clod* que é definido como “camponês rústico”, interpretado na cultura brasileira como o caipira. Diferente do palhaço do circo, que trabalha com hipérboles de figurino, maquiagem e voz, o *clown* é sutil, trabalha a sensibilidade, o olhar, o humano, e constrói-se peculiarmente conforme cada indivíduo.

3 A constituição do palhaço *clown* difere-se em alguns aspectos do palhaço de circo, uma vez que este último origina-se de um longo trabalho atrelado às tradições circenses (conhecimento processual e familiar) e o primeiro, embora se construa a partir de uma dinâmica processual, não tem a característica de aprendizado familiar, ao longo das gerações. Em complemento, Burnier (2009) destaca que palhaço e *clown* são termos distintos para se designar a mesma coisa, cujas diferenças são constatadas em relação às linhas de trabalho. Na atuação do palhaço, intensifica-se a valorização da *gag*, do número, da ideia e do que o palhaço vai fazer; na atuação do *clown*, por sua vez, prioriza-se o “como” ele faz, a partir da lógica individual de cada um.

4 Os métodos ginásticos tiveram início no final do século XVIII na Europa, em países como França, Suécia, Alemanha e Inglaterra, e constituíram-se pautados no ideário de corpo forte, saudável e moralmente constituído que pudesse estar ausente de doenças e auxiliar no processo de conquista de territórios e desenvolvimento das nações (LANGLADE; LANGLADE, 1970).

dilatação do ridículo, do medo, das fraquezas e de tudo aquilo que as pessoas procurariam esconder. O *clown* sempre nos remete ao palhaço, independente da forma como é chamado, ou seja, todos são palhaços, mas com características distintas. A criação do *clown* acontece a partir da codificação de significados. Sua figura transcende representações teatrais, pois capta os conhecimentos do teatro nos exercícios de preparação, surgindo com força ao não tentar representar nada e ao expor suas fraquezas.

Vale destacar que o trabalho com *clown* aqui apresentado parte da linha francesa proposta por Jacques Lecoq (1921-1999) e pelo brasileiro Luis Otávio Burnier (1957-1995). Para ambos, o processo de iniciação clownesco constitui-se a partir da individualidade de cada sujeito. Como lembra Lecoq (2010, p. 213), “[...] o *clown* não existe fora do ator que o interpreta. Somos todos *clowns*. Acharmos que somos belos, inteligentes e fortes, mas temos nossas fraquezas, nosso derrisório que, quando se expressa faz rir”. No mesmo sentido, Burnier (2009, p. 205) ressalta que a atuação do *clown* dá-se a partir da lógica individual e da personalidade, traço demarcado na linha dos *clowns* europeus.

Assim, no sentido de analisar a construção do *clown* junto à Educação Física com vistas a orientar ações pedagógicas no campo de intervenção, desenvolvemos encontros de formação de *clowns* junto a acadêmicos de Educação Física da Universidade Estadual de Maringá, com orientações da pesquisa-ação. Tais encontros foram sistematizados a partir de três perspectivas: a) técnicas corporais para a formação do ator; b) técnicas de construção do *clown*; e c) intervenção com *clown* junto à Educação Física (contexto da formação).

No anseio de apresentar a pesquisa desenvolvida, esse texto organiza-se em três momentos. No primeiro, apresenta-se o trajeto metodológico e investigativo que subsidiou a pesquisa. O segundo momento é estruturado com a apresentação e discussão do processo de construção do *clown* com alunos de Educação Física, pensado a partir de blocos temáticos que orientam o processo formativo do aluno. Por fim, o terceiro momento constrói-se a partir de imagens, relatos dos participantes e reflexões acerca do processo no sentido de orientar os arremates dessa experiência formativa.

2 O CAMINHO PERCORRIDO: DO CORPO COTIDIANO AO CORPO CLOWNESCO

Pensar o *clown* como conhecimento que integra a formação em Educação Física é algo possível, embora ainda pouco explorado. Algumas pesquisas já foram feitas no sentido de relacionar circo e Educação Física (AYALA, 2008; BORTOLETO, 2008; DUPRAT, 2007), e *clown* e saúde (WUO, 1999; DOUTORES DA ALEGRIA, 2009; GONTIJO, 2006). Entretanto, a relação entre *clown* e Educação Física ainda é carente a partir de pesquisas que venham a discutir processos educacionais pautados nessa dinâmica.

O estudo desenvolvido guiou-se pela pesquisa-ação (THIOLLENT, 2004), uma vez que ela possibilita o trabalho conjunto entre o pesquisador e os diferentes atores sociais, construindo um processo de trocas para o alcance de objetivos comuns. Essa característica de intensa relação entre pesquisador e pesquisado, de forma coletiva, visa “diagnosticar uma situação, iniciar uma ação, acompanhá-la, observá-la, conferir-lhe sentido, avaliando-a e incitando-a a desencadear novas ações” (ANDALOUSSI, 2004, p. 86).

A chamada dos sujeitos para a participação na pesquisa foi realizada por meio de conversas formais e informais, bem como via apresentações de *clown* durante os intervalos das aulas no curso de Educação Física da referida instituição, realizadas por um dos pesquisadores. Os primeiros encontros deram base para o desenvolvimento da consciência corporal dos participantes e os subsequentes priorizaram a construção do *clown*, com experiências no campo de estágio dos alunos (uma escola e um clube), bem como imersões no cotidiano da cidade. Ao todo, foram 20 encontros, distribuídos nos meses de março a setembro do ano de 2010 nas dependências da Universidade Estadual de Maringá, os quais contaram com a participação de dez acadêmicas⁵ de Educação Física que mostraram interesse pelo tema.

É mister salientar que a relação entre pesquisadores e atores deve ser simultânea, não havendo pesquisa sem ação e ação sem pesquisa. A atuação dos sujeitos envolvidos deve ser de parceria, minimizando divergências para o alcance de objetivos comuns por meio do desenvolvimento contínuo. A relação entre o pesquisador e os participantes é que define ações frente aos problemas ou descobertas que aparecem no decorrer do processo. Como lembra Betti (2009), baseando-se nos estudos de Pereira (1998), a pesquisa-ação é um processo que se modifica continuamente em espirais de reflexão e ação e que, ao invés de se limitar a utilizar um saber existente, busca mudanças no contexto concreto mediante as condições e os resultados da experiência.

O critério utilizado para seleção do grupo foi o vínculo dos alunos com o terceiro, quarto e quinto anos do curso de Educação Física da UEM, momento de realização do estágio curricular, bem como o interesse pelo tema. Durante os 20 encontros foram trabalhados primeiramente experimentações voltadas à consciência corporal, seguidas do processo de construção do *clown* e das intervenções no campo da Educação Física. Vale ressaltar que essa pesquisa teve, ao longo de seu desenvolvimento, embasamento teórico e prático na proposta do Lume⁶ – um dos mais importantes centros de pesquisa teatral no Brasil, ligado à Universidade Estadual de Campinas.

A sistematização do corpo clownesco e sua relação com o cotidiano a partir das experiências formativas com acadêmicos constitui o desenvolvimento da pesquisa, quando ocorre a passagem de um corpo banal para o corpo artístico, construções que se dão pela imersão no cotidiano da cidade, nos estágios e também nos laboratórios de vivências corporais ligadas ao trabalho do ator.

3 CONSTRUÇÃO DO CLOWN NA EDUCAÇÃO FÍSICA: INCORPORANDO O RISO, A MÁSCARA E O FIGURINO

O processo de constituição do *clown* na Educação Física surge mediante a visualização da possibilidade de interlocução entre essas áreas de conhecimento, materializada no trabalho com acadêmicos de Educação Física a partir de quatro blocos temáticos: o primeiro, intitulado “Aproximações com o universo *clown*”; o segundo “Re-inCORPORando”; o terceiro “Construindo o *Clown*”; e o quarto “*Clown* no campo”.

5 Mesmo sendo o estudo composto apenas por mulheres, fazemos opção pelos termos “os sujeitos”, “os atores sociais”, “os participantes”, “os acadêmicos”, de modo a padronizar a escrita e facilitar a relação com o substantivo masculino *clown*.

6 O Lume foi criado em 1986, idealizado por Luís Otávio Burnier. Seus trabalhos voltam-se para o fazer do ator, percorrendo os caminhos do corpo e suas potencialidades expressivas e energéticas. O curso “*Clown* e o sentido cômico do corpo”, realizado por um dos pesquisadores e ministrado pelo ator Ricardo Pucetti, do Lume, possibilitou motivações acadêmicas e cênicas que incidiram sobre a pesquisa, assim como o aperfeiçoamento do trabalho por meio de técnicas corporais próprias do processo de criação.

O primeiro bloco ocorreu nas três primeiras reuniões com o grupo, momento em que foi discutido o texto *A Linguagem Secreta do Clown*, de Ana Wu (2009), bem como o filme *Tempos Modernos*, de Charlie Chaplin. A partir das reflexões potencializadas pelo texto e pelo vídeo, desenhos de como os participantes se viam na condição de *clown* foram solicitados. Dessa experiência foi possível perceber a expressão daquilo que fazia parte da vida dos participantes, haja vista que todos representaram algo de particular em seu *clown*.

Sobre o texto e vídeo trabalhados foram discutidas questões centrais para quem inicia o trabalho de *clown*, que remetem a: como ser *clown*; como lidar com o fracasso e com aquilo que o ser humano tem medo; e o passar vergonha e rir de si próprio. Tais aspectos são valiosos, uma vez que “[...] o *clown* é aquele que fica face a face com todas as direções do ser humano, entra em contato com todas as nuances do ser, revelando-as e permitindo que possamos rir de nós mesmos” (PUCETI, 2006b, p. 153).

A partir do referencial trabalhado refletimos acerca das críticas à sociedade competitiva que se volta para o melhor, para o astuto, para aquele que engana e que se sobressai humilhando os demais. Em oposição, estaria o *clown*, que busca o sucesso no fracasso e na fragilidade. Como nos ensina Lecoq (2010, p. 214), “[...] o ator deve descobrir nele o *clown* que o habita, pesquisando seu próprio ridículo” para, assim, despertar risos. Tal reflexão acerca da competitividade da vida e da não competitividade do *clown* revela-se pertinente no contexto da Educação Física, haja vista que, muitas vezes, o trato com conhecimentos esportivos, sobretudo no âmbito do alto rendimento, acaba por potencializar o vencer a qualquer preço. Esse vencer, para o *clown*, é fazer o público rir.

O segundo bloco, “Re-inCORPORando”, remete à proposta abordada do quarto ao sétimo encontros, momento em que foram vivenciados exercícios e jogos teatrais visando à aproximação dos participantes com o trabalho de preparação do ator. Dentre os exercícios desenvolvidos podemos destacar: estímulos aos diferentes segmentos corporais; relaxamento; concentração; olhar; ritmo; improvisação; sensibilidade; técnicas de confiança; energia corporal; agitação; contato e trabalho vocal. Ao todo, nesse processo, foram trabalhados 18 exercícios, aplicados a partir da experiência de um dos pesquisadores nos campos do teatro e do *clown*, por meio de exercícios propostos por autores como Augusto Boal, Viola Spolin, Luís Otávio Burnier e Jacques Lecoq.

Durante as experiências corporais foi perceptível o estranhamento por parte de um ou outro componente do grupo. Mas, à medida que as atividades eram realizadas e que descobertas eram sentidas no corpo, os alunos passavam a desenvolvê-las com fluidez. Sempre ao final dos encontros ou logo após um exercício eram explicadas as razões da aplicação de determinada experiência corporal, dado o entendimento de que esclarecer os alunos sobre o objetivo do que faziam, problematizando com eles as ações desenvolvidas, conduzia à consciência acerca do trabalho desenvolvido e ampliava o campo da formação, algo característico da pesquisa-ação.

O terceiro bloco, “Construindo o *Clown*”, abrange do oitavo ao décimo primeiro encontros, quando o processo de aproximação dos participantes com o desenvolvimento do *clown* de cada um é iniciado. Tal ação deu-se porque cada *clown* deve nascer a partir da individualidade de cada um, de seus medos e das características que, muitas vezes, são camufladas no cotidiano da vida social. Nesse bloco, foram trabalhadas: formas de andar do *clown*; jogo do palhaço; olhar do *clown*; criação do figurino e do nariz; entradas e saídas no palco.

Lecoq (2010, p. 214) reforça que “quanto menos se defender e tentar representar um personagem, mais o ator se deixará surpreender por suas próprias fraquezas, mais seu *clown* aparecerá com força”. Daí que os exercícios realizados com os participantes da pesquisa procuraram atender a essa proposta, momento em que apareceu o grotesco do palhaço que se dá mediante o trabalho daquilo que o ser humano tem medo – o incerto, o tropeço, aquilo que é estranho e que o palhaço faz tornar familiar a ele. Como Burnier (2009, p. 209) destaca:

[...] o *clown* é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo ele é um tipo pessoal e único... O *clown*, não representa, ele é – o que faz lembrar os bobos e os bufões da Idade Média. Não se trata de um personagem, ou seja, uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos.

A improvisação é essencial ao trabalho de *clown* por ser pautado em encontrar formas para sair de uma situação problema, sobretudo no contato com o público. Cada apresentação e cada público necessita de uma resposta diferente. Como lembra Puccetti (2006a, p. 138), o *clown* “[...] é um estado de afetividade no sentido de ‘ser afetado’, tocado, vulnerável ao momento e às diferentes situações. Ser *clown* é se permitir, surpreender-se a si próprio, não ter nada premeditado”. É lidar com as mais diferentes situações que apareçam à sua frente.

Lecoq (2010, p. 216) afirma que a “[...] dissimulação de sua própria pessoa libera os atores de suas máscaras sociais. Eles têm a ‘liberdade de fazerem o que quiserem’, e tal liberdade faz surgir comportamentos pessoais insuspeitos”. Tais comportamentos ganham densidade na medida em que o *clown* também surge em figurino, com ênfase naquilo que cada um, muitas vezes, tenta esconder: para pernas finas, coloca uma calça colada, para uma barriguinha saliente, uma calça ou blusa que reforça essa característica. Isso se deu no trabalho com os estudantes no intuito de mostrar aquilo que cada um tinha e que, muitas vezes, camuflava por preconceito, timidez, vergonha, mas que, no trabalho clownesco, pode e deve ser mostrado.

As entradas e saídas – entradas no campo cênico para improvisação sozinho ou com outros palhaços e a imersão no cotidiano da cidade para interação com o espaço e com as pessoas, respectivamente – fizeram com que cada *clown* pudesse vivenciar o estar com o público, como encontrar soluções para estímulos dados, ou que aparecem junto do outro *clown* no momento da cena. O *clown* tem que surgir a cada entrada, a cada ação e a cada saída. De modo algum o ator deve representar um papel, mas deixar surgir a inocência que está dentro dele e que se manifesta por ocasião do fiasco e do fracasso de sua apresentação (LECOQ, 2010).

O último bloco, intitulado “*Clown no campo*”, abrange do décimo segundo ao vigésimo encontro, organizado por meio de temas como: sonoplastia e maquiagem; criação de esquetes (pequenas cenas); saídas às ruas; criação dos nomes; e apresentações em escola e clube. Os encontros de sonoplastia e maquiagem serviram para que os participantes aprendessem a editar músicas e soubessem mixar sons para as cenas criadas, assim como a maquiagem, que foi trabalhada para que cada um desenvolvesse aquela que mais combinaria com o *clown* que estava em processo de construção. As edições feitas junto ao grupo voltaram-se para os mais diferentes sons, como batidas de porta, buzinas, sons de animais, os quais poderiam ser usados em apresentações. O treinar, tanto a maquiagem quanto a sonoplastia, integra a caracterização artística do *clown*.

As entradas buscam expor o *clown* junto ao público – sozinho ou com parceiros, com ou sem a utilização de objetos. Uma das entradas realizadas na pesquisa visando ao trabalho

de foco foi materializada com dois *clowns* em cena e uma cadeira. Quem estivesse na cadeira teria o foco e estaria bem na cena; o outro teria que, de formas diversas, conseguir se assentar na cadeira, encontrando maneiras para tirar o colega do local. Esse exercício contribuiu para a criação que deve integrar o cotidiano do *clown*, pois, mesmo que ele tenha muita experiência, não pode perder a capacidade de aprendizado constante e de estar sempre aberto às possibilidades.

Finalizados os encontros de formação do *clown* constatamos que o processo criativo é algo que leva tempo, disponibilidade, paciência e engajamento. É necessário que aquele que esteja à frente na formação desses *clowns* também se abra ao diálogo intenso e denso com os alunos no intuito de despertá-los para o que é ser *clown* e para a construção pessoal do estado clownesco, algo que vai se materializando gradativamente com a realização do trabalho, aprimorado com as experiências de saída, que valorizam a resolução de problemas pelo ato criativo e de comunicação com o outro.

Nessa pesquisa, as saídas ocorreram no centro da cidade de Maringá-PR e constituíram-se em um meio de refinar o processo de formação/criação do *clown*. O conceito é extraído de Burnier (2009, p. 231), para quem a saída é a “[...] intervenção do *clown* em espaços diversos: ruas, praças, feiras, restaurantes, terminais de ônibus, supermercados, festas [...]”, podendo ser improvisada ou também ter cenas preparadas.

No cotidiano da cidade, em contato com os *clowns*, pessoas se aproximavam, sorriam, e também se afastavam. Algumas buzonavam enquanto dirigiam seus carros e outras olhavam (desconfiadas, curiosas, surpresas, em concordância). A expressão cerrada de algumas pessoas, a ação de usar o celular para não ser envolvido na cena e de olhar para o outro lado da rua eram formas de fugir da situação que causava incômodo, pois o *clown* desperta os olhares de muitos e o afastamento de outros. Essa liberdade do *clown* lhe permite dilatar costumes próprios, como forma de andar, de atravessar a rua, de simplesmente olhar se há carros passando.

O não uso da fala e a utilização da pantomima nesse processo foram propositais, porque além de exigir a comunicação corporal de cada um também buscava a comunicação pelo olhar com o público. Lecoq (2010) define essa pantomima como “uma técnica limite” em que os gestos substituem as palavras. Enquanto no discurso utilizamos a palavra, na pantomima o gesto é utilizado para dar significado. Segundo o autor, essa linguagem teve origem nos teatros de feiras em que o barulho era acentuado e era preciso fazer-se compreender.

A partir dos encontros vivenciados pelos participantes e pelo pesquisador, surgiram incertezas sobre os exercícios, bem como incômodos durante a montagem, os quais foram essenciais para a construção do *clown* e para a fase de contato com o público. Tal experiência possibilitou aos participantes o refinamento de seu *clown* e também o *feedback* de sua construção, algo rememorado a partir de reflexões geradas no grupo com a finalidade de originar novas problemáticas que conduzissem a outras experiências formativas.

5 CLOWN: IMAGENS, RELATOS E ARREMATES

Além das experiências realizadas no centro da cidade, outras foram potencializadas em espaços fechados, cujo público era formado por crianças. O foco dessas intervenções não esteve no número de locais ou na necessidade de atingir o maior número de alunos, mas foi pensado a partir de situações em que os sujeitos em formação pudessem desenvolver seus

clowns. Daí terem sido selecionados espaços de estágio supervisionado, como uma escola municipal e um clube da cidade.

Nessas apresentações foi perceptível a ideia do Branco e do Augusto – personagens do teatro criadas para identificar as duas figuras, com seus modos de ação distintos – figuras que as crianças gostam demais, pois um se dá bem e outro não muito. Burnier (2009, p. 206) traz que o Branco “[...] é a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral” e o Augusto “é o bobo, o eterno perdedor, o ingênuo de boa-fé, o emocional e que está sempre sujeito ao domínio do Branco, mas, geralmente supera-o, fazendo triunfar a pureza sobre a malícia”.

Em ambos os espaços os alunos puderam apresentar o que estruturaram e perceber como os exercícios vivenciados ganhavam materialidade nesse momento. Tal experiência constituiu-se como laboratório para que os sujeitos em formação trouxessem para a prática o que aprenderam no decorrer dos encontros. Ao fim de cada cena, os *clowns* se apresentavam às crianças e interagiam com elas. Por fim, professores e alunos da escola participante da pesquisa fizeram comentários sobre as apresentações, algo que se constituiu como avaliação dos *clowns* em formação e do pesquisador, importante para o refinamento das ações propostas, em consonância com o que a proposta metodológica propõe.

No sentido de aproximar o leitor do processo, apresentamos a imagem (Figura 01) abaixo com a trajetória do estudo, passando por ilustrações dos encontros iniciais (1), seguidos dos exercícios corporais (2), do início do trabalho com o *clown* (3) e das intervenções nos espaços da Educação Física (4,5) e da cidade (6).

Figura 1 – Processo de construção do *clown* junto a estudantes de Educação Física



Fonte: acervo do pesquisador

O desenvolvimento dos quatro blocos temáticos anteriormente apresentados deu-se orientado pela pesquisa-ação, a qual possibilita ao pesquisador intervir na realidade a partir da

mobilização dos sujeitos, por meio de uma ação planejada (nesse caso, com finalidade educacional), visando à identificação de problemas e sua resolução. Para ilustrar, lembramos o primeiro bloco, “Aproximações com o universo *clown*”, em que os problemas apresentados pelos participantes abarcavam curiosidades sobre como a linguagem do *clown* se dava e quais as relações possíveis entre o *clown* e a sociedade, rompendo com a ideia de que a figura do palhaço serve apenas para fazer rir. O papel do investigador foi de intermediador nessas reflexões e nas dúvidas que emergiram durante os encontros. Já no segundo bloco, “Re-inCORPORando”, as dificuldades apresentadas aproximaram-se das questões ligadas ao corpo e a exercícios diferentes dos já conhecidos pelos participantes. Tal desconforto foi diluído conforme as vivências aconteciam, atreladas às discussões feitas ao fim de cada reunião no sentido de refletir acerca dos “deslocamentos” (de ideias, referenciais, experiências com o corpo) como princípios de mudança.

No terceiro e no quarto blocos, “Construindo o *Clown*” e “*Clown* no campo”, respectivamente, foram trabalhados o figurino, a maquiagem e a materialização do *clown*. O primeiro contato com o público e a dificuldade de não “interpretar” foram “dolorosos” – parte do processo de iniciação ao *clown*. Porém, o pesquisador, a todo momento, preocupou-se em encontrar, junto ao grupo, formas para a resolução dos problemas e das dificuldades no sentido de avanços na estruturação do *clown* de cada um dos participantes.

Vale destacar que a efervescência do percurso contribuiu para a formação dos envolvidos, algo reconhecido por eles a partir de relatos de como o *clown* pode auxiliar no âmbito profissional e pessoal por sua característica educativa e artística, bem como pela forma como os relatos expressam aproximações com a Educação Física, como ilustra o Quadro 1.

Quadro1 - Trechos dos relatórios feitos pelos participantes

Sujeitos	Discurso dos sujeitos participantes da pesquisa
S. 01	“Comecei o curso querendo aprender os conteúdos da oficina, mas isso foi além. Aprendi muito. Ele me ajudou em diferentes aspectos de minha vida, tanto profissional quanto pessoal. Hoje, depois do curso, não me sinto mais a ‘desnorteada’ que eu sentia ser no começo.”
S.02	“Um fator importante no curso do <i>clown</i> é o respeito pela personalidade de cada um, ao contrário do que se tem no mercado em relação a cursos que geralmente formam robôs que repetem o mestre. No curso do <i>clown</i> fomos estimulados a buscar na essência da nossa personalidade uma capacidade artística, sem nunca nos desarmos de nós mesmos.”
S. 03	“Esta possibilidade artística de trabalho deveria ser inserida na grade curricular do curso de Educação Física, assim como temos a capoeira, a ginástica, a rítmica e dança, entre tantas, pois ela desenvolve capacidades inerentes ao ser humano que acabam sendo perdidas no decorrer da vida e que deveriam ser resgatadas, porque são capacidades puras, simples e que não buscam nada além da interação humana e seus sentimentos primitivos e sem pretensões ocultas.”
S. 04	“Vejo sim possibilidade de inserção do <i>clown</i> na Educação Física, porém como um assunto para a disciplina de Lazer e Recreação e para aplicação nos estágios obrigatórios, pois as disciplinas não nos dão base alguma para formas de intervenção em atividades de lazer.”
S.05	“Foi uma experiência sem igual, da qual levarei muitas coisas dos conselhos, das risadas, dos momentos de tensão... Não desistir, superar o cansaço. Além do mais, não há nada melhor que arrancar um sorriso de alguém! Penso que o conteúdo <i>clown</i> poderia ser incluído na Educação Física por meio de uma disciplina optativa.”
S.06	“Os exercícios e tudo que fizemos tem tudo a ver com a Educação Física. Os exercícios que exigem contato com o outro, físico ou mesmo por olhares apenas, ajudam muito nas relações interpessoais, principalmente se analisarmos nossa realidade de uma sociedade que pouco se relaciona, que parece ter dificuldade até mesmo em olhar no olho do próximo, bem como durante as aulas de Educação Física, por exemplo, nas quais os alunos têm dificuldades em relacionar-se. A expressão corporal é super frisada, aliás, ser <i>clown</i> é se expressar corporalmente, a todo o momento.”

Fonte: relatórios produzidos pelos participantes da pesquisa.

Os relatos auxiliam-nos na percepção de que a interlocução entre o *clown* e a Educação Física constitui-se numa orientação desejável, de uma brincadeira séria, em acréscimo às experiências desenvolvidas com o grupo. Contudo, a ideia da brincadeira séria não se concretiza no sentido de sua sisudez, mas na constatação de que a linguagem do *clown*, que muitas vezes é vista apenas na perspectiva da ludicidade, do divertimento e do prazer, compõe uma lógica que potencializa essa manifestação como algo muito mais amplo e formativo dentro da Educação Física. As possibilidades dessas relações vão desde a constituição do *clown*, com seus exercícios, técnicas e experimentações até a intervenção junto aos campos de atuação na área, vislumbrando uma Educação Física expressiva, artística e estética que se construa no exercício cotidiano de desnaturalização do corpo e na disseminação de formas questionadoras que promovam deslocamentos e incômodos essenciais ao processo formativo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de como ocorre a construção do *clown* junto à Educação Física com vistas a orientar ações pedagógicas no campo da intervenção foi o objetivo que norteou essa investigação. De modo específico, procuramos entender a construção social do *clown* e sua dimensão educativa, verificando, ainda, como ocorre sua criação junto a acadêmicos de Educação Física e como tais conhecimentos podem contribuir com ações interventoras. A coleta de dados, concretizada por meio de laboratórios com os estudantes, de apresentações em clube e escola e de saídas no centro da cidade de Maringá, acrescida de observações em campo e relatos dos acadêmicos, favoreceu a aproximação com a problemática desse estudo, focada na descoberta de como se dá a construção do *clown* junto à Educação Física e de como essa formação pode orientar ações pedagógicas no campo da intervenção.

Trabalhar o corpo, expor seus limites e fragilidades, descobrir o jogo cênico e sua dimensão lúdica, de forma consciente e criadora foram orientações dadas aos participantes nos laboratórios de *clown*. Foi preciso trabalhar segmentos do corpo, relaxamento, planos, níveis e direções, improvisação, destreza, processo de criação, memória, ritmo, esquetes, jogos de palhaço, assim como trazer orientações sobre construção de figurino, sonoplastia e maquiagem. Tais conhecimentos sintetizam elementos considerados essenciais para a formação do *clown*, acrescidos de cuidados didático-pedagógicos necessários à ação de ensinar.

As intervenções realizadas possibilitaram dar vida a um *clown* ainda atado aos laboratórios corporais. A troca de experiências ocorrida com a presença do público constituiu-se em combustível para que o *clown* fosse intensificado. Os olhares de aprovação ou repúdio sentidos na interação com o público no centro da cidade permitiram que não só o pesquisador fizesse avaliação sobre a materialização dos *clowns*, mas que eles próprios se avaliassem, percebendo as reações e tecendo suas próprias conclusões, compartilhadas posteriormente.

As apresentações no campo de estágio dos alunos, além de servirem como experimentos para os *clowns* iniciados, permitiram que diferentes pessoas passassem a conhecê-los, mesmo que minimamente, disseminando o fazer artístico. A ausência do uso da fala reforça que o *clown* instiga o pensamento crítico e a experiência não linear por meio do corpo. Essa riqueza, presente no *clown* em ser sutil, dilatar o ridículo e estar disposto, entregue para o que vai acontecer, tem alcançado diferentes públicos. Cada vez mais estudos sobre *clown* ou que se aproximam dele têm contribuído para disseminar essa forma de expressão artística.

Embora alcançados os objetivos propostos não há como ignorar fatores limitantes que poderiam ser observados em outros estudos, como maior tempo para intervenções em diferentes espaços, maior frequência nos encontros, realização do mesmo estudo com grupos de outros perfis e também técnicas corporais clownescas sendo aplicadas pelos próprios alunos, num trabalho em rede (alunos formam outros alunos que, por sua vez, passam a experiência a outras pessoas). Todavia, essas são possibilidades investigativas a serem desenvolvidas em outros momentos e também por outros interlocutores.

Ao longo da pesquisa foi salientada a importância do *clown* como processo inacabado, sempre em fase de aprimoramento. As considerações aqui delineadas como finais também se dão nesse mesmo sentido, algo que possibilita reflexões que não se findam e se inscrevem como provisórias. Logo, as investigações não cessam aqui e as intervenções podem ocorrer por meio de uma ação educativa voltada para a disseminação do *clown* junto aos mais diferentes contextos. É necessário entendê-lo para intervir e aprimorá-lo cotidianamente, de modo a refinar nossa própria condição humana e nossas ações profissionais. Reconhecer no *clown* um aliado da formação crítica, potencialmente trabalhado no campo da Educação Física, é ampliar o acesso dos acadêmicos a conhecimentos que façam a diferença em seu processo educacional e que venham a contribuir direta ou indiretamente com sua atuação nos diferentes campos profissionais.

REFERÊNCIAS

- ANDALOUSSI, Khalid El. **Pesquisas ações:** ciências, desenvolvimento, democracia. São Paulo: Edufscar, 2004.
- AYALA, Diego José Pereira. **O circo vai à escola:** possibilidades de utilizar atividades circenses nas aulas de Educação Física escolar. 2008. 48 f. Trabalho de conclusão de curso. Faculdade de Educação e Letras, Ponta Porã, 2008.
- BETTI, Mauro. **Educação física escolar:** ensino e pesquisa-ação. Ijuí: Ed. Unijuí, 2009.
- BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. Introdução à pedagogia das atividades circenses. In: BORTOLETO, Marco Antonio Coelho (Org.). **Introdução à pedagogia das atividades circenses.** Campinas: Fontoura, 2008.
- BURNIER, Luis Otávio. **A arte de ator:** da técnica à representação. 2 ed. Campinas, SP: Unicamp, 2009.
- DOCTORES DA ALEGRIA. O que é o Centro de Pesquisa e Desenvolvimento dos Doutores da Alegria [site na Internet]. Disponível em: <<http://www.doutoresdaalegria.org.br/institucional/pesquisa.aspx>>. Acesso em: 17 ago. 2009.
- DUPRAT, Rodrigo Mallet. **Atividades circenses possibilidades e perspectivas para a educação física escolar.** 2007. 122 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) -Faculdade de Educação Física. Unicamp, Campinas, 2007.
- GONTIJO, Luciana. **O discurso dos doutores da alegria:** análise semiótica das estratégias comunicativas junto ao público infantil. 2006. 174 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.
- LANGLADE, Alberto; LANGLADE, Nelly Rey de. **Teoria general de la gimnasia.** Buenos Aires: Stadium, 1970.
- LECOQ, Jacques. **O corpo poético:** uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Senac: SESCSP, 2010.

PEREIRA, Elizabete Monteiro de Aguiar. **Professor como pesquisador**: o enfoque da pesquisa-ação na prática docente. *In*: GERALDI, Corinta Maria Grisolia.; FIORETINE, Dario.; PEREIRA, Elizabete Monteiro de Aguiar (Org.). **Cartografias do trabalho docente**: professor (a) pesquisador (a). Campinas: Mercado das Letras; ALB, 1998. p. 153-182.

PUCETTI, Ricardo. O riso em três tempos. *In*: FERRACINI, Renato. **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Aderaldo e Rothtschild; Fapesp, 2006a. p. 133-144.

PUCETTI, Ricardo. O Clown através da máscara: uma descrição metodológica. *In*: FERRACINI, Renato. **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Aderaldo e Rothtschild; Fapesp, 2006b. p. 145-156.

SOARES, Carmen Lúcia. Corpo, conhecimento e educação: notas esparsas. *In*: SOARES, Carmen Lúcia (Org.). **Corpo e história**. 2. ed.. Campinas: Autores Associados, 2004.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. 13. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

WUO, Ana Elvira. **O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas**. 1999. 207 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas 1999.

WUO, Ana Elvira. A linguagem secreta do *clown*. **Integração**, Porto Alegre, v. 15, n. 56, p. 57-62 jan./mar. 2009.