

REPERTÓRIO
LIVRE

A CRIANÇA COMO MODELO NO
ENSINO DO BUFÃO EM JACQUES
LECOQ E PHILIPPE GAULIER

*THE CHILD AS A MODEL IN JACQUES LECOQ AND
PHILIPPE GAULIER'S TEACHING OF THE BUFFOON*

*EL NIÑO COMO MODELO EN LA ENSEÑANZA DEL BUFÓN
EN JACQUES LECOQ Y PHILIPPE GAULIER*

RODRIGO CARDOSO SCALARI

SCALARI, Rodrigo Cardoso.
A criança como modelo no ensino do bufão em Jacques Lecoq e Philippe
GaulierRepertório. Salvador, ano 27, n. 40, 2023
e023008

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i40.49461>

RESUMO

Este texto visa expor as relações evidentes e tácitas entre a figura da criança e a do bufão no ensino teatral de Jacques Lecoq e Philippe Gaulier. Baseando-se nas palavras de ambos os pedagogos, mas também em sua experiência prática na École Philippe Gaulier, o autor aponta e problematiza as evocações da criança, sua presença e seu jogo, como vetores de explorações pedagógicas em torno de noções como crueldade, verdade, polimorfismo e inocência no aprendizado do ator dentro do território dramático dos bufões.

PALAVRAS-CHAVE:

Bufão, Criança, Pedagogia Teatral, Jacques Lecoq, Philippe Gaulier

ABSTRACT

This text aims to expose the obvious relationships as well as the tacit ones between the figure of the child and that of the buffoon in the theatrical teaching of Jacques Lecoq and Philippe Gaulier. Drawing on the words of both pedagogues, but also on his practical experience at the Philippe Gaulier School, the author points out and problematizes the evocations of the child, its presence and its play, as vectors of pedagogical explorations around notions such as cruelty, truth, polymorphism and innocence in the actor's apprenticeship within the dramatic territory of the buffoons.

KEY WORDS:

Buffoon, Child, Theatrical Pedagogy, Jacques Lecoq, Philippe Gaulier

RESÚMEN

Este texto pretende exponer las relaciones evidentes y tácitas entre la figura del niño y la del bufón en la enseñanza teatral de Jacques Lecoq y Philippe Gaulier. Basándose en las palabras de ambos pedagogos, pero también en su experiencia práctica en la École Philippe Gaulier, el autor señala y problematiza las evocaciones del niño, su presencia y su juego, como vectores de exploraciones pedagógicas en torno a nociones como la crueldad, la verdad, el polimorfismo y la inocencia en el aprendizaje del actor dentro del territorio dramático de los bufones..

PALABRAS CLAVE:

Bufón, Niño, Pedagogía teatral, Jacques Lecoq, Philippe Gaulier

Introdução

Este artigo apresenta parte dos resultados de minha tese de doutorado, intitulada *L'enfant comme modèle dans la pédagogie théâtrale*. Dans les approches de Jacques Copeau, Jacques Lecoq et Philippe Gaulier defendida em janeiro de 2021 na Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, sob orientação de Josette Féral, contando com financiamento da Bolsa de Doutorado Pleno no Exterior da CAPES.

Na tese, tomo emprestada a noção de modelo compreendido como “instrumento especulativo”, conforme proposto pelo filósofo da linguagem Max Black (1962) para estudar o modelo da criança nas pedagogias teatrais de Jacques Copeau, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier:

modelos memoráveis da ciência são “instrumentos especulativos [...] Eles também provocam um casamento de assuntos díspares, por uma operação distinta de transferência das implicações de campos cognitivos relativamente bem organizados. E, como em outros casamentos, seus resultados são imprevisíveis. O uso de um modelo particular pode não passar de uma descrição tensa e artificial de um domínio suficientemente conhecido de outra maneira. Mas pode também nos ajudar a perceber o que de outra maneira seria negligenciado, a mudar a ênfase relativa dada aos detalhes - em suma, a ver novas conexões. (BLACK, 1962, p.237)¹

Ao associarem elementos de naturezas distintas – criança e ator – veremos que os pedagogos aqui evocados problematizam a figura do ator, o que resulta na emergência tanto de novos discursos quanto de novas práticas no campo da pedagogia teatral².

Em termos metodológicos, a tese é o resultado de um estudo qualitativo, ampliado por uma abordagem etnográfica. Os dados derivam de: pesquisas bibliográficas; observação participante³ como estudante na *École Philippe Gaulier*⁴; da consulta à Coleção

1 1 “But the memorable models of science are “speculative instruments,” [...] They, too, bring about a wedding of disparate subjects, by a distinctive operation of transfer of the implications of relatively well-organized cognitive fields. And as with other weddings, their outcomes are unpredictable. Use of a particular model may amount to nothing more than a strained and artificial description of a domain sufficiently known otherwise. But it may also help us to notice what otherwise would be overlooked, to shift the relative emphasis attached to details—in short, to see new connections.” Minha tradução.

1 2 Sobre o tema, tanto minha tese quanto dois artigos publicados no Brasil encontram-se disponíveis para consulta. Mais informações se encontram nas referências deste artigo, ver Scalari, 2021a; Scalari, 2021b; e Scalari, 2022.

1 3 Sobre observação participante ver Lisete Mónico et al., « A Observação Participante enquanto metodologia de investigação qualitativa », *CIAIQ 2017* 3 (4 juillet 2017): 1, <https://proceedings.ciaiq.org/index.php/ciaiq2017/article/view/1447>.

1 4 Entre 2010 e 2011 cursei o primeiro ano de formação da *École Philippe Gaulier* (França). Sobre estes 8 meses de estudos recomendo a leitura do blog onde registrei esta experiência: <http://entreestiloszonasdejogo.blogspot.com/>. Retornei à França em 2012, para efetuar meus estudos de doutorado. Como pesquisa de campo relativa ao meu doutorado, retornei à

Copeau da Bibliothèque Nationale de France; realização de entrevistas semiestruturadas com artistas, pesquisadores e professores envolvidos com as pedagogias estudadas.

Cabe aqui apontar algumas importantes referências publicadas nos últimos anos no Brasil e relacionadas à Jacques Lecoq, à Philippe Gaulier e ao bufão. No que concerne Lecoq, é necessário assinalar a nova edição revisada e ampliada de seu livro, *O Corpo Poético* (2021), com tradução de Marcelo Gomes e revisão de Claudia Sachs, uma das principais especialistas em Jacques Lecoq no Brasil. Remarcáveis são as abundantes publicações de Scheffler (2020, 2019, 2018, para dar alguns exemplos), outro especialista brasileiro em Lecoq. Quanto à Gaulier, a publicação de, *O atormentador: minhas ideias sobre o teatro* (2016), constitui rara fonte teórica primária sobre sua pedagogia, pois, diferente de outros pedagogos, Gaulier não possui o hábito de escrever sobre seu trabalho. Por fim, quanto às relações entre o trabalho do ator e a figura do bufão, vale destacar as produções de Brondani (2020), de Ferreira (2019), de Tonezzi e Braga (2018) e de Barros (2017), para citar apenas algumas.

Sobre a chegada do bufão na pedagogia teatral

Junto com o clown, a exploração pedagógica da figura do bufão é uma das maiores contribuições feitas por Jacques Lecoq para a formação do ator no século XX. “Por que, quando alguém diz algo em que acredita, alguns aceitam o que é dito, enquanto outros deboçam?”⁵ (LECOQ, 1997, p. 115). Diante desta questão, Lecoq se propõe a explorar dois caminhos que levam à criação de duas linguagens opostas, ou, como Lecoq gostava de dizer, dois territórios dramáticos. O primeiro território, o Melodrama, é aquele no qual os personagens acreditam em tudo, “no amor, na família, na honra”⁶ (LECOQ, 1997, p. 115), e pelo qual ele pede aos atores que lutem para convencer o público daquilo em que acreditam. Mas e quanto àqueles que não acreditam em nada e zombam de tudo? Estes incrédulos capazes de ridicularizar tudo, de fazer troça de “Deus, da guerra no Vietnã, da AIDS”⁷ (LECOQ, 1997, p. 115) deram origem ao território dramático e pedagógico dos Bufões dentro da Escola de Jacques Lecoq.

Philippe Gaulier, professor da escola de Lecoq quando este último começava suas pesquisas sobre o bufão, aponta os fatores sociais que contextualizam o surgimento deste território dramático. Segundo Gaulier (1986), foi por volta de 1973/1974, quando a realidade socioeconômica na França começou a se deteriorar, que o clown foi cedendo espaço ao surgimento de uma figura cômica que trouxe consigo a crítica e a exposição dos infortúnios sociais daqueles que não foram convidados para a festa do capitalismo dominante, “começamos a ver pessoas sem rumo nas esquinas [.....]

École Philippe Gaulier para o segundo ano de formação em 2013. Registre a experiência em diários de bordo pessoais bem como através de filmagens e gravações de áudio de aulas, com o consentimento de Philippe Gaulier.

1 5 « Pourquoi, lorsque quelqu'un dit une chose à laquelle il croit, certains acceptent ce qui est dit, alors que d'autres s'en moquent ? ». Minha Tradução.

1 6 « à l'amour, à la famille, à l'honneur ». Minha tradução.

1 7 « de Dieu, de la guerre au Viêtnam, du sida ». Minha tradução.

quando a crise começou, [...] quando os clowns não tinham mais certeza de que podiam entreter, apareceu o bufão.”⁸ (GAULIER e LEFEBVRE, 1986, p. 47-48)

Diferenças entre as abordagens de Lecoq e Gaulier

Para Lecoq, “O espetáculo dos bufões pertence inteiramente ao teatro da imagem”⁹ (LECOQ, 1987, p.119). O pedagogo sublinha a plasticidade que a figura do bufão permite explorar, como, por exemplo, o mascaramento total do corpo do ator, com o uso profuso de figurinos e acessórios que o deformam: “os bufões aparecem em cores, com enormes barrigas, grandes seios compensados por grandes nádegas [...] As pernas crescem dois metros de altura ou desaparecem sob o corpo”¹⁰ (LECOQ, 1987, p.119). Embora, para Lecoq, os bufões pertençam ao reino da loucura, “esta loucura necessária para melhor salvar a verdade”¹¹ (LECOQ, 1987, p. 119), e, portanto, lhes seja permitido dizer verdades desagradáveis, Lecoq propõe a prevalência de uma realidade equilibrada dentro da comunidade de bufões e uma coexistência harmoniosa entre esta comunidade e nossa sociedade, em relação à qual os bufões estão à margem.

Os bufões estão organizados hierarquicamente e vivem em uma sociedade perfeita, sem conflitos, onde todos encontram seu lugar exato: uma imagem ideal da nossa. Há o batedor e o espancado, aquele que tem a palavra e que é carregado por outro que não a tem, sem rebelião ou questionamento. Eles são educados e se ajudam uns aos outros. Por que esta perfeição? Porque eles não são como nós. A imaginação do mistério faz com que eles assumam outro corpo, o que lhes permite criar uma distância entre eles e nós e poder sair na rua, de conviver conosco, enquanto permanecem eles mesmos e nós também.¹² (LECOQ, 1987, p. 119)

Reside aí a principal divisão entre as abordagens pedagógicas de Lecoq e Gaulier. Enquanto no caso de Lecoq os bufões são tomados quase como entidades míticas, que zombam da humanidade e estão, em última instância, acima dela, para Philippe Gaulier os bufões representam tudo o que o homem, criado à imagem e semelhança da perfeição de Deus, odeia dentro de sua própria espécie e muitas vezes tenta exterminar. Segundo Gaulier,

Abrem-se então dois caminhos de pesquisa: o da estética artística: os bufões elegantes, graciosos, refinados, bem-

1 8 « on a commencé à voir des gens traîner au coin des rues [...], des gens qui n’avaient rien à croûter [...] au moment où la crise a commencé, [...] où les clowns n’étaient plus certains de pouvoir amuser, on a vu apparaître le bouffon. ». Minha tradução.

1 9 « Le spectacle des bouffons appartient pleinement au théâtre de l’image ». Minha tradução.

1 10 « les bouffons apparaissent en couleur, avec d’énormes ventres, de grosses poitrines compensées par de grosses fesses [...] Les jambes grandissent à deux mètres ou disparaissent sous le corps ». Minha tradução.

1 11 « cette folie nécessaire pour mieux sauver la vérité ». Minha tradução.

1 12 « Les bouffons sont organisés hiérarchiquement et vivent dans une société parfaite, sans conflits, où chacun trouve sa place exacte : une image idéale de la nôtre. Il y a le battant et le battu, celui qui a la parole et qui est porté par un autre qui ne l’a pas, sans révolte ni remise en question aucune. Ils sont polis et s’aident entre eux. Pourquoi cette perfection ? Parce qu’ils ne sont pas comme nous. L’imagination du mystère leur fait prendre un autre corps, ce qui leur permet de créer une distance entre eux et nous et de pouvoir sortir dans la rue, de nous côtoyer, tout en restant eux-mêmes et nous aussi. ». Minha tradução.

-vestidos, os dos jogos de azar: os das cartas, do tarô, o anão amarelo, etc. Eles descem do céu, sorriem das imperfeições humanas, e até se divertem com elas. Ou a dos bufões grosseiros, ordinários, sumários, frustrados, rudes, primitivos, maltrapilhos, desajeitados, obscenos, deformados, indelicados, doentes, loucos, homossexuais, prostitutas, judeus, aqueles aos quais os cidadãos de bem haviam mostrado o caminho para os pântanos, os guetos, as florestas, aqueles que se encontravam nos campos dos fascistas, aqueles que antes do século XIV blasfemavam nas igrejas católicas no dia do burro, os bufões que foram expulsos do paraíso. Jacques, que não gostava de conflitos, mas de coisas artísticas, escolheu o primeiro caminho de pesquisa, eu o segundo.¹³ (GAULLIER, 2012, p. 52)

Na via de Gaulier, o bufão se torna assim uma figura eminentemente política, uma linguagem pela qual o ator pode transmitir sua indignação através da paródia. Portanto, ele é um território que envolve profundamente - como o do clown - a individualidade do ator. Todavia, enquanto o clown pede ao ator uma exposição emocional ligada à sua intimidade e à sua subjetividade que se abrem para o mundo em uma dimensão teatral, o bufão envolve o ator em um nível mais racional e político, exigindo dele seu ponto de vista crítico sobre o mundo em que ele vive. Um ator demasiado adaptado às desigualdades e exclusões sociais terá dificuldades para atuar neste território. O ator precisa de uma certa revolta, assim como um discurso articulado com inteligência e sagacidade, sem incorrer no risco de uma postura explicitamente militante e panfletária.

A infância dos bufões ou a crueldade das crianças como aprendizagem

Para Lecoq, "Não há mais criança do que bufão, nem mais bufão do que crianças"¹⁴. (LECOQ, 1997, p. 133). Por esta razão, o primeiro exercício proposto aos estudantes neste território dramático visa fazê-los redescobrir, segundo Lecoq, "o estado da infância", que se caracteriza, entre outras coisas, pela disponibilidade da criança para brincar de ser um outro.

Assegurando que os alunos não caíam num infantilismo caricatural, Lecoq propõe improvisações nas quais os atores brincam sobre temas como "um pátio de escola",

1 13 « Alors deux voies de recherches s'ouvrent : celle de l'esthétisme artistique : les bouffons élégants, gracieux, raffinés, bien fringués, ceux des jeux de chance : les cartes, le taraud, le nain jaune, etc. Ils s'en viennent du ciel, sourient des imperfections des humains, s'en amusent même. Ou bien celle des bouffons grossiers, ordinaires, sommaires, frustrés, rudes, primitifs, malappris, balourds, obscènes, déformés, discourtois, malades, fous, homosexuels, putes, juifs ceux à qui les honnêtes gens avaient montré le chemin des marécages, des ghettos, des forêts, ceux qui s'étaient rencontrés dans les camps des fascistes, ceux qui avant le quatorzième siècle blasphémaient dans les églises catholiques, le jour de l'âne, les bouffonnes qui ont été chassées du paradis. Jacques qui n'aimait pas les conflits, pas du tout, mais les trucs artistiques, a choisi la première voie de recherche, moi la seconde. » **Minha tradução.**

1 14 « Il n'y a pas plus enfant que le bouffon, ni plus bouffon que les enfants » **Minha tradução.**

“policiais e ladrões” e “crianças brincando em uma caixa de areia”.

Procuramos todos os comportamentos possíveis nesta situação: brincadeira, maldade, ternura, luta, possessão, riso. Não se trata de interpretar exteriormente personagens infantis, nem de ser forçadamente infantil, mas de redescobrir o estado da infância, sua solidão, suas exigências, seus impulsos, sua busca de regras, tantos elementos que estarão em ação na dimensão bufonesca. Sugiro, então, que as crianças brinquem de imitar os adultos. Eles brincam de ser pai e mãe, brincam de andar de avião, mas também podem brincar de fazer a guerra, um pouco como as crianças no Líbano faziam, com metralhadoras de madeira. Então eu revento a proposta, sugerindo que devem ser os adultos a brincar como crianças. Os guardas de fronteira, em ambos os lados de um arame no chão, brincam de colocar o pé sobre o arame, empurrando-o, trazendo-o de volta ao seu lugar etc. Muito rapidamente, descobrimos quão fortemente este jogo denuncia o gosto pela posse e pelo poder sobre o Outro.¹⁵ (LECOQ, 1997, p. 133 Itálicos do autor).

Percebe-se assim, ainda que de forma embrionária, o trabalho de sobreposição de corpos fictícios que a figura do bufão realiza ao parodiar as pessoas na sociedade. Como no exercício em que o ator joga a criança que, por sua vez, joga o adulto, na paródia do bufão o ator joga em um primeiro nível ficcional a figura do bufão que, por sua vez, em um segundo nível ficcional, jogará a figura opressiva que será o objeto de sua paródia.

No entanto, em que este estado de infância agrega ao jogo do bufão, que Lecoq afirma estar do lado do diabo, do nadir? Nossa primeira suposição era a de que o jogo da criança poderia dar um caráter mais leve ao jogo do ator no território do bufão. Pascale Lecoq, filha de Jacques e atual diretora de sua escola, aponta que é na direção oposta que os estudantes são convidados neste território dramático.

Na verdade, nos autocursos do bufão, quando trabalham com o tema “pátio da escola”, a crueldade está no centro. Quando eles fazem um grupo de crianças, há sempre o pequeno que ainda tem sua chupeta e que não entende nada, há sempre a criança que chora, que é posta de lado, que está sozinha: “Não importa, vamos colocá-lo no armário, não nos importamos. Nós somos os mais fortes”, dizem os outros. É muito

1 15 « Nous recherchons tous les comportements possibles dans cette situation : le jeu, la méchanceté, la tendresse, la bagarre, la possession, le rire. Il ne s'agit pas de jouer extérieurement des personnages d'enfants, ni de verser dans l'enfantillage, mais bien de retrouver l'état d'enfance, sa solitude, ses exigences, ses pulsions, sa recherche de règles, autant d'éléments qui seront à l'œuvre dans la dimension bouffonesque. Je propose ensuite que les enfants jouent aux grands. Ils jouent au papa et à la maman, ils jouent à l'avion, mais peuvent aussi jouer à la guerre, un peu comme le faisaient les enfants du Liban, avec des mitrailleuses en bois. Après quoi j'inverse la proposition, en suggérant que ce soient les grands qui jouent comme des enfants. Les gardes-frontière, de chaque côté d'un fil posé à terre, jouent à celui qui pose le pied dessus, repoussent le fil, le ramènent à sa place, etc. Très vite, nous découvrons combien ce jeu dénonce très fortement le goût de la possession et du pouvoir sur l'Autre. » Minha tradução.

rude e muito cruel. Mas é isso que faz as pessoas rirem. E esse é o lado bufonesco e desagradável.¹⁶ (PASCALE LECOQ, entrevista dada ao autor)

Além dessa dinâmica do jogo dramático que evoca a criança para recuperar um estado de infância, o tema da infância é proposto para explorar a crueldade recorrente no comportamento das crianças quando elas estão em relação umas com as outras.

Há crueldade nas crianças. Nos pátios das escolas, as crianças batem umas nas outras, é “quem é o mais forte?” Em um pátio de escola, observamos todas as relações da sociedade. Isto é o que se trabalha aqui na escola sobre a infância. Como os estudantes têm vinte ou vinte e cinco anos de idade, eles se lembram disso. Brincar com a infância, com os temas da infância, é algo que eles administram muito bem. É muito prazeroso e muito bufonesco.¹⁷ (PASCALE LECOQ, entrevista dada ao autor)

A infância, frequentemente evocada como símbolo de pureza e inocência quando associada ao clown¹⁸, é aqui tomada em seu aspecto lúdico e sombrio, permitindo ao ator reconhecer os impulsos egoístas, autoritários e cruéis do ser humano desde muito jovem e propiciando a redescoberta do prazer infantil na crueldade, ligando, desta forma, o ator ao território do bufão.

A dimensão polimórfica da criança e do bufão

Outro aspecto que liga a pedagogia do bufão à infância é a dimensão polimórfica presente tanto no jogo infantil quanto na fabricação de um corpo bufão pelo ator. Assim como a criança em seus jogos dramáticos pode usar os mais diversos objetos e acessórios para metamorfosear seu corpo, transformando-o no ser fictício que ela planeja encarnar (animal, herói, personagem de desenho animado), o bufão é o terri-

1 16 « Pas du tout. D'ailleurs, dans les autocours des bouffons qui se passent dans les cours d'école, la cruauté est au centre. Quand ils font un groupe d'enfants, il y a toujours le tout petit qui a encore sa tétine et qui ne comprend rien, il y a toujours l'enfant qui pleure, qui est mis de côté, qui est tout seul : « Ce n'est pas grave, on le met dans le placard, on s'en fout. Nous, on est les plus forts. » C'est très dur et très cruel. Mais c'est ça qui fait rire. Et c'est ça le côté bouffonesque et méchant. » Minha tradução.

1 17 « Il y a de la cruauté chez l'enfant. Dans les cours d'école, les enfants se tapent dessus, c'est « qui est le plus fort ? »... Dans une cour d'école, on observe tous les rapports de la société. C'est ça qui est travaillé à l'école sur l'enfance. Étant donné que les étudiants ont vingt – vingt-cinq ans, ils s'en souviennent. Jouer avec l'enfance, avec les thèmes de l'enfance, ils y arrivent très bien. C'est très jouissif et très bouffonesque. » Minha tradução.

1 18 Como propõe Velasquez Angel, “o augusto tomará o palco para nos lembrar que o homem quer rir de si mesmo e, portanto, dos outros, que o homem está mais próximo da animalidade do que pensa, que o clown encarna a inocência da criança e que o ridículo habita cada momento da existência humana.” (VELASQUEZ ANGEL, 2013, 217) Traduzido por mim do original em francês: « Plus tard, l'auguste montera sur la scène pour nous rappeler que l'homme a envie de rir de lui-même et par conséquent des autres, que l'homme est plus près de l'animalité qu'il ne le pense, que le clown incarne la naïveté de l'enfant et que le ridicule habite chaque instant de l'existence humaine. »

tório de excelência para a elaboração de corpos diferentes, híbridos, desproporcionais e grotescos.

Segundo Guy Freixe, pesquisador e ex-aluno de Lecoq, “Os bufões chegaram na escola de Lecoq numa época em que ele precisava encontrar um corpo mascarado”¹⁹ (FREIXE, entrevista dada ao autor). Neste sentido, o bufão é o território dramático que não só emerge na esteira da máscara teatral, mas também o faz ultrapassar os limites da máscara facial ao exigir o mascaramento completo do corpo do ator.

Nesta dimensão do bufão, cada parte do corpo deve ser mascarada: uma grande barriga, pernas grandes, grandes nádegas, ausência de ombros ou ombros muito grandes. Inventamos uma máscara para cada parte do corpo. Colocamos bolas em nossos cotovelos, ampliamos nossos dedos com varas. Nós nos perguntamos o que podemos fazer com nossos corpos. Como a imaginação da criança pode dizer: “Estou brincando de ser um gigante”, “Estou brincando de ter elementos, uma capa”. Aqui nos religamos à dimensão polimórfica da criança, a metamorfose da criança. Brincando com elementos que nos metamorfoseiam, seja uma caixa de papelão, um chapéu ou outra coisa.²⁰ (FREIXE, entrevista dada ao autor)

Freixe, que também foi durante anos ator do Théâtre du Soleil, ressalta ainda que o mascaramento do corpo na pedagogia de Lecoq é algo que Ariane Mnouchkine, ex-aluna do pedagogo, reteve de sua experiência na escola e continuou a desenvolver em sua trajetória. Para o pesquisador, “Ela manteve a infância no processo de fazer teatro. Ou seja, inventar uma figura, inventar um corpo, uma grande barriga, grandes pernas. Inventar um corpo que não é o seu corpo”²¹ (FREIXE, entrevista dada ao autor).

Se, para Lecoq, o clown usa a menor máscara do mundo, “a que revela mais o ator”, poderíamos conjecturar que o bufão, segundo a lógica da máscara, está no extremo oposto do clown. Seria a máscara do bufão a que mais esconde o ator? Possivelmente sim. De fato, para transmitir seu discurso subversivo, que é tão revelador da realidade em sua forma mais sombria, o único meio de salvação pode exigir que o ator desapareça atrás de uma máscara que “descredite” seu discurso, porque, assim como o corpo - pensam os bons filhos de Deus, os “cidadãos de bem” - a mente do bufão é necessariamente deformada, daí a razão pela qual “aceita-se do bobo o que não se aceita de uma pessoa dita normal”. Podemos desculpá-lo quando ele diz palavras per-

1 19 « Les bouffons sont venus à l'école de Lecoq à un moment où il fallait qu'il trouve un corps masqué » Minha tradução.

1 20 « Dans cette dimension du bouffon, chaque partie du corps doit être masquée : un gros ventre, de grosses jambes, de grosses fesses, pas d'épaule ou des épaules très grandes. On invente un masque pour chaque partie du corps. On se met des boules aux coudes, on agrandit ses doigts avec des bâtons. On se demande ce qu'on peut faire avec le corps. Comment l'imaginaire de l'enfant peut se dire : « je joue à être un géant », « je joue à avoir des éléments, une cape ». Là, on rejoint la dimension polymorphe de l'enfant, la métamorphose de l'enfant. Jouer avec des éléments qui nous métamorphosent, que ce soit un carton, un chapeau ou autre chose. » Minha tradução.

1 21 « Elle a gardé l'enfance dans le processus de faire du théâtre. C'est-à-dire, inventer une silhouette, inventer un corps, un gros ventre, des grosses jambes. Inventer un corps qui n'est pas son corps ». Minha tradução.

turbadoras, mas nós o ouvimos, assim como o rei ouve seu bobo²². (LECOQ, 1987, p. 119). No entanto, esta máscara corporal que funciona como uma espécie de armadura para que o ator desfira sua crítica ferina sem arriscar seu pescoço, é uma máscara que também lhe dá certo poder incomum, na medida em que o torna monstruosamente assustador.

O senso de justeza na criança e no bufão. Ou a enunciação da verdade como denúncia de uma afetação.

Vamos retomar a afirmação de Lecoq segundo a qual aceitamos do bobo o que não aceitamos de uma pessoa comum. Não aceitarmos de uma pessoa comum o mesmo discurso de um bufão se deve ao fato de que o que o bufão diz perturba, sua acusação ressoa em nós como de alguma forma verdadeira, e só o perdoamos por sua pretensa debilidade. E nisso, a figura do bufão se aproxima da construção cultural segundo a qual “a verdade sai da boca da criança”. Levada ao extremo, esta idealização leva alguns a acreditarem que a criança nunca mente. Isto, como sabemos, não é verdade. A marca da criança não é que ela sempre diz a verdade, mas que ela a revela em momentos e lugares onde a verdade talvez não seja apropriada. Como na fábula de Hans Christian Andersen, A Roupas Nova do Rei, onde a criança não é a única que vê a nudez do monarca, mas é a única que a verbaliza, com a mesma inocência com a qual é capaz, por exemplo, de perguntar a uma pessoa com deficiência por que lhe falta um braço. A fábula de Andersen indica que um contrato social, baseado em convenções e códigos desligados da realidade concreta e de sua percepção imediata, pode enganar a mente humana e colocar todos em perigo. O bufão, como a criança, será aquele que, através do jogo, faz a verdade aparecer.

Como “natural” neste mundo, ele é suficientemente deficiente, mentalmente, para ser colocado em condições de dizer o que quer. Em seu tipo de qualidade “natural”, há uma reminiscência de uma ordem da natureza ainda coerente e divinamente projetada, um mundo no qual ninguém consegue deixar de dizer a verdade. Em nosso mundo há o provérbio “crianças e loucos dizem a verdade”, e o privilégio do Bufão o torna um sagaz, pois em nosso mundo nada é mais engraçado do que uma súbita declaração franca da verdade. (FRYE, 2010, p. 555)²³

Nesse sentido, o demérito da palavra do bufão é mais uma questão de hipocrisia do

1 22 «On accepte du fou ce que l'on n'accepte pas d'une personne dite normale. On peut l'excuser lorsqu'il dit des paroles dérangeantes, mais on l'entend, comme le roi entend son fou» Minha tradução.

1 23 “As a ‘natural’ in this world, he is deficient enough, mentally, to be put in a licensed position to say what he likes. In his kind of ‘natural’ quality there is a reminiscence of a still coherent and divinely designed order of nature, a world in which no one can help telling the truth. In our world, there is the proverb ‘children and fools tell the truth,’ and the Fool’s privilege makes him a wit because in our world nothing is funnier than a sudden outspoken declaration of the truth.” Minha tradução.

“cidadão de bem” do que de real descrédito de seu discurso. Ao contrário de Cassandra, cujo trágico destino a condenou a prever a destruição de Tróia, mas também a ser desacreditada por ser considerada louca, o bufão atua sobre a realidade e a modifica. Ele impede, a despeito de sua suposta loucura, que a realidade e a vida social se tornem dementes, esclerosadas. É sua tarefa dizer as coisas que perturbam e revelar as falhas daqueles que supostamente são “sãos”. Destes últimos, o bufão revela sua arrogância, vaidade, orgulho e, paradoxalmente, sua enorme estupidez, no exato momento em que o “são”, ao contrário do bufão, afirma agir por motivos exclusivamente racionais.

O anúncio de uma verdade embaraçosa pela criança está muitas vezes ligado, à sua inocência, à ausência de filtros de julgamento sobre o que ela mesmo afirma. Mas não devemos esquecer que, como o bufão, a criança também faz paródias.

Se Jacques Copeau, em suas pesquisas sobre o ator, não abriu claramente um caminho para explorar a figura do bufão, ele mesmo ressaltou, a partir da observação de seus próprios filhos, a prática de algo que poderíamos chamar de “enunciação da verdade como denúncia de uma afetação”.

Ao observar as crianças em seus jogos, assistimos ao nascimento de tipos. Essas crianças têm um ideal de simplicidade, rusticidade e quase rudeza. Daí, em sua observação da vida, uma tendência a ridicularizar tudo o que traz o traço de caricatural, de um refinamento gratuito, de afetação, de uma moda também, tudo o que não é natural e pessoal.²⁴ (COPEAU, 1999, p. 112).

Para Copeau, a inocência da criança atua como um catalisador que a permite separar o falso do autêntico, a essência da personalidade, o belo da afetação em torno do belo. Como na sensibilidade aguçada da criança para distinguir entre o justo e o exagerado, o bufão diferencia a Beleza da afetação em torno da Beleza. Esta afetação em torno da Beleza, servirá como “alimento de bufão”, pois fornece material abundante para a paródia. Através da paródia, o bufão destrói seu alvo, levantando o véu para que todos vejam a pessoa parodiada como ela realmente é. A pessoa parodiada pelo bufão tem tudo o que é necessário para ser destruída, o bufão apenas tira proveito disso.

Durante um curso sobre o bufão com Philippe Gaulier, uma vez lhe perguntamos sobre a relação entre o bufão e a Beleza. Poderia o bufão fazer uma paródia de uma brilhante obra de arte criada pelo homem? Gaulier respondeu então que a beleza nunca seria o alvo de uma paródia de bufão. Na ocasião, mencionou o exemplo das estátuas gregas que, em certo momento da história, tiveram seus pênis cortados por serem considerados obscenos. Segundo o pedagogo, existe aí matéria-prima de alta qua-

1 24 « En observant les enfants dans leurs jeux, on assiste à la naissance de types. Ces enfants ont un idéal de simplicité, de rusticité, et presque de rudesse. D'où, dans leur observation de la vie, une tendance à tourner au ridicule tout ce qui porte la trace d'une gaucherie, d'un raffinement gratuit, d'une affectation, d'une mode aussi, tout ce qui n'est pas naturel et personnel. » **Minha tradução.**

lidade para a paródia do bufão. No entanto, o bufão nunca fará uma paródia sobre a estátua. Mas o fato de cortar o pênis das estátuas é material rico para a bufonaria, para a paródia. O bufão está ligado à natureza, ele tem um senso de justiça, por isso sabe reconhecer os exageros humanos e parodiá-los.

Poderíamos assim imaginar uma cena hipotética na qual o clown e o bufão se relacionam com a arte contemporânea do século XX. O clown, ao chegar em frente à Fontaine de Marcel Duchamp, poderia exclamar: "Finalmente, encontrei um banheiro!" Ele mijaria no objeto e só se daria conta da presença do público no meio de seu ato ou quando ele tivesse terminado de satisfazer suas necessidades. Sedento do amor do público, com algum embaraço, enquanto tenta disfarçar o ato, ele causaria mais caos ao seu redor, desatando risos descontrolados daqueles que haviam testemunhado sua confusão. Com os bufões, a situação seria bem diferente.

Em uma instalação fora do museu, os bufões seriam talvez dois, dentro de uma jaula, Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña fazendo-se passar por ameríndios capturados pelo homem branco e colocados em exposição pública, como faziam as exposições coloniais de Londres ou de Paris, há menos de cem anos. Haveria até mesmo pessoas dispostas a pagar US\$ 1 para lhes dar uma banana. Outras pessoas tirariam fotos com os "nativos" para ter uma lembrança ao lado dessas figuras exóticas e depois continuariam com suas vidas como se nada grave estivesse acontecendo se aquilo fosse verdade. Bons bufões que são, Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña, em *The Couple in the Cage: Guatianai Odyssey* (1993), em vez de se colocarem em posição de serem ridicularizados, zombam daqueles que, ignorando sua proposta, são capazes de tomar como absolutamente normal que dois supostos ameríndios sejam exibidos em gaiolas na frente de homens brancos.

Há a infância, mas você precisa de uma consciência política adulta

O bufão às vezes também assume a aparência de um opressor com o objetivo de ser um espelho de suas deformidades morais e de sua miséria humana. Ele mostra este reflexo para o tirano e seu entorno. Quanto ao perseguidor implacável, o nazista consciente e orgulhoso de sua condição, no limite de sua paródia, o bufão nada mais deseja do que sua morte ou seu suicídio.

Ele parodia os desgraçados que o expulsaram do reino dos homens e de Deus. E a paródia não é nada gentil, porque quando o bufão, que mergulha em seu desejo, prazer, voluptuosidade, deleite, para zombar, para falsificar, ele deseja em seu coração, em seu corpo, que sua vítima, o desgraçado que o havia banido, vendo-se ridicularizado desta maneira, morra de um ataque cardíaco. Um ritual paródico cuja missão seria matar os maldosos.²⁵ (GAULIER, 2012, p. 53)

1 25 « Il parodie les salauds qui lui avaient commandé de partir loin du royaume des hommes et de Dieu. Et la parodie n'est pas gentille du tout, car quand le bouffon qui y va à fond la caisse dans son désir, plaisir, volupté, délectation, de railler, contrefaire, désire dans son cœur, son corps, que sa victime, le fumier qui l'avait proscrit, se

Neste sentido, o território dramático do bufão, como atesta a atriz e ex-professora da École Philippe Gaulier, Nicole Kehrberger, “está também ligado à infância, de uma forma um pouco mais complicada”²⁶ (KEHRBERGER, entrevista dada ao autor). Em um primeiro nível, Kehrberger aponta que as crianças gostam de ser desagradáveis, o que está relacionado ao seu lado revolucionário, mas que esconde uma crueldade relativa à ausência de freios morais que as faz expressar coisas que um adulto bem-educado não diria.

Acontece que, diferente do território do clown, o bufão exige que o ator tenha uma consciência política aguda, pois, pelo menos na abordagem de Gaulier, o ator porta a máscara do bufão para apontar o dedo na direção do culpado de alguma injustiça social. Assim, “as pessoas que se inscrevem nos cursos”, assinala Gaulier, “se engajam; cada um aborda o que é importante para si. Cada pessoa - e eu me incluo nisto - revela aos outros sua própria maneira de ver”²⁷. (GAULIER e LEFEBVRE, 1986, p. 48). Neste sentido, o bufão se afasta do mundo da criança, porque ele faz parte de uma lógica que, paradoxalmente, é mais racional, não em termos do personagem construído pelo ator, mas em termos das motivações pessoais do ator e da forma como, com grande inteligência e estratégia, ele deve jogar para fazer passar seu discurso acusatório sem que o alvo de sua crítica perceba imediatamente que é o personagem que ele está atacando através de sua paródia.

É o prazer de se vingar. E você se vinga através de um jogo engraçado... É difícil dizer engraçado... Mas, em qualquer caso, um jogo leve. Porque o momento em que você perde o jogo no Bufão, ele se encontra muito frágil, então você se torna sério. E, na tradição, você pode ser morto por isso. [...] Como, por exemplo, o bobo da corte, ele fazia o rei rir, mas dizia algo através disso ao rei. Mas ele nunca poderia simplesmente ser sério e dizer-lhe a verdade. Ele seria morto por isso. Você tem que fazer o rei rir. E para mim, esse exemplo é exatamente o que é o trabalho do bufão de Philippe. Aquela camada do meio onde você culpa, você tem que ser realmente muito esperto, inteligente na escolha das palavras, para poder dizer o que você tem a dizer e ainda assim não ofender. Você tem que fazer as pessoas rirem e então elas descobrem, “oh, merda, o que ele disse?” Então, você sabe, a porrada no estômago vem depois [...]”²⁸ (KEHRBERGER, entrevista dada ao autor)

voyant ridiculiser de la sorte, meurt d’une crise cardiaque. Un rituel parodique dont la mission serait de zigouiller les méchants. » Minha tradução.

1 26 “It is also connected to the childhood in a little bit more complicated way, I would say.” Traduzido por mim.

1 27 « Les gens qui s’inscrivent aux stages [...] s’y investissent; chacun y met ce qui est important pour lui. Chacun - et je m’inclus là-dedans - apporte aux autres sa façon de voir ». Minha tradução.

1 28 “It is the pleasure of getting your little revenge. And you do it through a very funny... Funny is difficult to say. But, anyway, light, light game. Because in the moment you lose the game in the Buffoon, it is very fragile, then you become serious. And in the tradition, you could get killed for it. [...] It was, for example, the fool at the court, he made the King laugh, but yet he said something through to the king. But he could never just be serious and tell him the truth. He would get killed for that. You have to make the king laugh. And for me, this example is exactly what Philippe’s Buffoon work is about. This layer in between where you blame, you have to be really very clever, intelligent

O ator que atua no território do bufão tem que se equilibrar em uma corda bamba reunindo várias camadas em sua performance: a da crítica pessoal do ator, a da estratégia para transmitir a crítica através de um corpo de bufão deformado, a da paródia onde o ator sobrepõe o corpo do bufão ao seu corpo e o corpo do opressor ao corpo do bufão, e a da leveza necessária para realizar a paródia. Este é um território complexo dentro do qual soluções demasiado fáceis ou puramente racionais distanciam o ator do bufão. Isto porque, embora o ator, mais do que em qualquer outro estilo, deva ter um discurso a transmitir aqui, o bufão permanece acima de tudo um jogo.

Uma ideia não é perigosa

Em um dia do curso de bufão, um dos alunos, cuja figura do bufão era a de um padre gay, apresentou uma cena na qual ele colocou uma gravação em áudio com uma oração e sons de uma cerimônia religiosa. Durante a oração ele nos olhava com um ar de depravação, e quando a gravação terminava, o ator fazia o gesto de “dar uma banana” para o céu. Gaulier declarou mais tarde que, na proposta, pudemos ver sua má ideia e acrescentou: “uma ideia no palco não é perigosa”. (GAULIER, 2013, Comunicação pessoal).

O jogo do bufão deve ser “perigoso” para o opressor, deve colocá-lo em risco. Se a performance consiste em apresentar uma ideia, então o ator se torna um “militante” e assim se afasta do território do bufão, “militante é quando você tem uma ideia e você quer explicar esta ideia e a ideia é mais forte que a vida. Nesse caso, você é um militante” (GAULIER, 2013, Comunicação pessoal), explica o pedagogo. O ator deve então encontrar um prazer capaz de dar leveza à sua denúncia.

Como Simon Murray nos lembra, “a leveza é para Gaulier uma crítica política à escuridão e ao peso das botas fascistas” (MURRAY, 2013, p. 19)²⁹. E aqui as coisas se complicam novamente, pois a leveza impressa no jogo do ator sob a máscara do bufão se reconecta com o prazer característico da criança em brincar. Mesmo que movida por intenções maléficas em direção ao alvo de sua paródia, para que uma figura tão grotesca atraia e mantenha a atenção do público a fim de efetuar uma denúncia, sua perfídia e sua crueldade devem ser disfarçadas em algo tão ingênuo quanto uma brincadeira de criança. Para que isso aconteça, essas qualidades infantis devem estar presentes na performance do ator.

Quando penso em Bufão, penso que é mais adulto, é mais político. E é consciente, e pode ser muito negativo, mas tem que ser apresentado de uma forma leve, charmosa. [...] você vai para dizer: “Vá se foder!” aos opressores, mas você não o faz de forma negativa. [...] Portanto, suponho que estas qualidades básicas de ser leve e conectado e desfrutar de estar no

of choosing your words, so you can say what you have to say and yet not offend. You have to make people laugh and after they discover, oh fuck, what did he say? So, you know, the hit on the stomach comes after, [...]”. Minha tradução.

1 29 “For Gaulier lightness offers a political critique of the dark and weight of stamping fascist boots”. Minha tradução.

palco e estar aberto, semelhantes às qualidades da criança, nos permitem, como público, sermos enganados pelo bufão. [...] Você tem que sentir a pureza daquele bufão feio no palco. (LANGFORD, entrevista dada ao autor)³⁰

Assim, no trabalho de Gaulier, a malícia do bufão-ator tem que ser cultivada em paralelo com outra qualidade aparentemente estranha à atuação neste território em particular, a da inocência.

A inocência pode ser perigosa

Embora o bufão seja caracterizado como um território de jogo “mais adulto”, exigindo uma consciência política mais elaborada e crítica por parte do ator, um jogo que se apoie em códigos puramente racionais, como no caso do ator que faz o gesto de uma “banana para o céu”, não é eficaz para Gaulier. Como o pedagogo aponta, uma ideia não é perigosa. No curso de bufão com Gaulier, quando já estávamos na 4^a e 5^a semanas, momento em que, apesar de nossos fracassos ininterruptos no palco, nossa turma talvez pensasse que tinha entendido a linguagem do bufão, Gaulier nos falou de uma qualidade de inocência infantil que deve ser mantida no bufão. Ao construir um exercício com duas atrizes, as mais jovens do grupo, ele enfatizou que todos, como as duas, deveriam trazer ao palco algo de inocente, pois a inocência é perigosa.

Se você não traz nenhuma inocência ao seu jogo, você é militante, e o bufão não é militante. Por exemplo, Ling-Wing, ela tem algo inocente e bonito para um bufão. E quem? Ah... A horrível Maria também. Se não são inocentes, os bufões tornam-se militantes ou invejosos. Todos têm que demonstrar certa inocência. [...] Os bufões não estão na briga do tipo: “Queremos 5 euros por uma hora de trabalho” ou “Queremos ir de férias por 4 semanas”. Eles não estão nessa luta. Eles estão na natureza. Há algo de inocente neles. [...] Um pouco como a comunista (Ling-Wing). Há algo de inocente e perigoso na comunista.³¹ (GAULIER, 2013, Comunicação pessoal)

É um paradoxo para o ator-bufão: jogar com sarcasmo e manter a inocência. Esta exigência enquadrou uma semana inteira de trabalho, não sem todos os tipos de questionamentos e dificuldades para entender este elemento.

1 30 “When I think of Bouffon, I think it is more adult, it is more political. And it is aware, and it can be very negative, but it needs to be presented in a way that is light, that is charming. [...] you’ll go and say fuck you to bastards, you’re not doing it in a negative quality. [...] So, I guess those fundamental qualities of being light and connected and enjoying being on stage and being open, similar to the child qualities, enable us, as an audience, to be tricked by the Bouffon. [...] You need to feel that the purity of this ugly Bouffon on stage.” Minha tradução.

1 31 “If you don’t bring any innocence in your game, you are militant, and bouffon is not militant. For example, Ling-Wing, she has something innocent and beautiful for bouffon. And who? Ah... The horrible Maria too. If they are not innocent, they are militant or jealous. Everybody has to show some innocence. [...] Bouffons are not in the fight like: ‘–We want 5 euros for 1 hour of work’ Or: ‘We want 4 weeks to go in holydays.’ They are not in this fight. They are in the nature. They have something innocent. [...] If we take Marie and Niko, they have something innocent and dangerous. A bit like the communist (Ling-Wing). The communist has something innocent and dangerous.” Minha tradução.

A inocência não seria mais apropriada para o clown? Todos os bufões são inocentes? Ou apenas alguns deles? Ou, alternativamente, todos os bufões são inocentes, mas apenas alguns deles demonstram essa inocência? O que há de perigoso em uma qualidade geralmente adorável como a inocência? E se a inocência é perigosa, para quem ela é perigosa? De que forma?

Dando poucas explicações teóricas sobre o assunto, Philippe Gaulier nos ajudou a encontrar algumas respostas, realizando uma série de exercícios práticos. Em um deles, um clássico exercício do bufão de Gaulier, forma-se um coro de 7 ou 9 bufões que ficam de costas para o público. O público participa ativamente do exercício, desempenhando o papel de uma multidão de fascistas que, no início do exercício, tem que proferir xingamentos e jogar bolas de tênis contra o coro de bufões. Depois disso, todos os bufões voltam lentamente o rosto para o público e, um a um, aproximam-se suavemente do público com um sorriso inocente no rosto e proferem um discurso preconceituoso contra uma minoria, o discurso de um fascista. Se os espectadores facilmente detectam a malícia do bufão – ou seja, que o bufão não quer propagar tal discurso, mas parodiar aqueles que o proferem – podem então atirar no bufão mais bolas de tênis. Desta forma, nós, estudantes da oficina dos bufões, entendemos em um campo prático o que significa esta inocência no olhar e na disposição do ator, qualidade que lhe permite aproximar-se do objeto de sua paródia e do público.

Por contrastar com a maldade e a insensibilidade do opressor, a inocência as revela implacavelmente. Ela pode dissuadir aqueles que apoiam o tirano. No limite, ela pode revelar a miséria humana do opressor com tamanha potência que, numa espécie de iluminação mística às avessas, o próprio opressor, não suportando a monstruosidade em si, decide tirar sua própria vida, este é o sonho diabólico do bufão. Assim, paradoxalmente, não é através da crueldade, mas através de sua inocência, que o bufão, “o bobo”, pode ser ainda mais ameaçador do que seu pai, o diabo.

Entretanto, na Idade Média, o bobo era assimilado ao diabo, figura maior na representação do mal. Lugar de desordem, onde a corrupção do sistema em vigor desencadeia os impulsos devastadores do inconsciente. Sim, o bobo parece ainda mais perigoso que o Diabo, porque ele é um demônio mais temível, o demônio da inocência. Ele continua sendo irresponsável por sua monstruosidade.³² (MARTIN, 2003, p. 42)

Cabe ao ator que joga o bufão encontrar o equilíbrio perfeito entre qualidades contraditórias, onde o diabo e a criança unem forças para destruir tiranos, fascistas, supremacistas brancos, neonazistas, genocidas...

1 32 « Pourtant le Fou s'assimile au Moyen Âge au démon, figure majeure du Mal. Lieu de désordre, où la corruption du système en vigueur déchaîne les pulsions dévastatrices de l'inconscient. Oui, le Fou semble encore plus dangereux que le Diable, car c'est un démon plus redoutable, celui de l'innocence. Il demeure irresponsable de sa monstruosité. » Minha tradução.

Conclusão

A criança tem sido um objeto de observação e inspiração nas abordagens de vários pedagogos e até mesmo diretores teatrais. Seja a partir de explorações empíricas com crianças, como as de Jacques Copeau, ou como fonte indireta de inspiração em diferentes abordagens pedagógicas, como nos casos de Jacques Lecoq e Philippe Gaulier, a figura da criança tem sido capaz de levantar questões fundamentais para o ator sobre sua profissão: como brincar de ser outro? Como metamorfosear o corpo através do uso de artifícios? Como tornar o artifício orgânico na atuação?

Mas, embora a criança tenha sido inspiradora nessas relações mais amplas com o ofício do ator, ela também abriu caminhos para o desenvolvimento de linguagens específicas dentro do teatro, sendo o clown e o bufão exemplos disso. Frequentemente associada a uma entidade angelical e pura quando tomada como inspiração para se trabalhar a linguagem do clown, a figura da criança tornou-se um ponto de referência no aprendizado do bufão de maneiras menos óbvias. Seja pela ausência de filtros morais, a disponibilidade para construir um corpo monstruoso ou um delicado equilíbrio entre crueldade e inocência, a criança se tornou um modelo fundamental a partir do qual conceitos e novas práticas para o ator foram gerados no território dramático do bufão.

Referências

BARROS, Nykaelle Aparecida Pereira de. Técnica de bufão: possibilidades teórico-práticas para o ator contemporâneo. 2017. 92f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

BLACK, Max. Models and metaphors, studies in language and philosophy. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1962.

BRAGA, Bya (ed); TONEZZI, José (ed). O Bufão e Suas Artes: Artesania, Disfunção e Soberania. 1ª edição. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2018.

BRONDANI, Joice Agle. Máscaras e Imaginários: Bufão, Commedia Dell'arte e Práticas Espetaculares Populares Brasileiras, 1ª edição. Curitiba, Paraná: Editora Appris, 2020.

COPEAU, Jacques. Registres VI, L'École du Vieux-Colombier. Paris: Gallimard, 1999.

FERREIRA, André Luiz Rodrigues. « Uma Intervenção Urbana Performativa: deslocamentos de um bufão ». Revista Brasileira de Estudos da Presença Porto Alegre, v. 9, n. 2, e85412, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/yXCvFwXtyKvW-9fwbPSpqbz/?lang=pt> Acesso em 07/10/2022.

FREIXE, Guy. Entrevista concedida ao autor como parte de sua pesquisa de doutorado. 27/06/2016. Entrevista efetuada no Café de l'Industrie, em Paris.

FRYE, Northrop. *Northrop Frye's Writings on Shakespeare and the Renaissance*. Toronto: University of Toronto Press, 2010.

GAULIER, Philippe. *O Atormentador. Minhas Ideias Sobre Teatro*. São Paulo : Sesc, 2016.

GAULIER, Philippe. *Mes pensées sur Le Théâtre - ex Gégéneur: Jeu Lumière Théâtre/ My thoughts on theatre - ex Tormentor - «Le Jeu» Light Theatre*. Janville-sur-Juine, França: Éditions Filmiko, 2012.

GAULIER, Philippe; LEFEBVRE, Paul. *Du bouffon: Entretien avec Philippe Gaulier*. In: *Jeu : Revue de théâtre*, n. 41, p. 42-51, 1986.

GAZEAU, A. *Les bouffons*. Paris: Hachette, 1882.

KEHRBERGER, Nicole. Entrevista concedida ao autor como parte de sua pesquisa de doutorado. 09/01/2018. Entrevista efetuada na casa de Nicole Kehrberger, em Berlim.

LANGFORD, Guy. Entrevista concedida ao autor como parte de sua pesquisa de doutorado. 21/12/2017. Efetuada por Skype. Langford na Nova Zelândia e o autor na França.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Colaboração de Jean-Gabriel Carasso; Jean-Claude Lallias; tradução de Marcelo Gomes – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.

LECOQ, Jacques. *Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale*. Arles, França: Actes Sud, 1997.

LECOQ, Jacques. *Le temps des bouffons*. Dans: *Le théâtre du geste: mimes et acteurs*. Collection Bordas spectacles. Paris, France: Bordas, 1987. p. 106–121.

LECOQ, Pascale. Entrevista concedida ao autor como parte de sua pesquisa de doutorado. 10/12/2015. Entrevista efetuada na École Internationale Jacques Lecoq, em Paris.

MARTIN, Serge; PEZIN, Patrick *Le Fou, Roi des Théâtres*, de Serge Martin [suivi de] *Voyage en Commedia Dell'Arte*, Patrick Pezin. Saint-Jean-de-Védas: l'Entretemps éd, 2003.

MURRAY, Simon. *Embracing Lightness: Dispositions, Corporealities and Metaphors in Contemporary Theatre and Performance* (Versão disponível on-line na Universidade de Glasgow). *Contemporary Theatre Review*, v. 23 (2), p. 206-219, 01/05/2013.

MÓNICO, Lisete, VALENTIM, Alferes; PARREIRA, Pedro; e Paulo Alexandre CASTRO. « A Observação Participante enquanto metodologia de investigação qualitativa ». *CIAIQ 2017 3* (4 juillet 2017). <https://proceedings.ciaiq.org/index.php/ciaiq2017/article/view/1447>. p.724-733. Acesso em 06/10/2022.

SCALARI, Rodrigo. *L'enfant comme modèle dans la pédagogie théâtrale*. Dans les ap-

proches de Jacques Copeau, Jacques Lecoq et Philippe Gaulier. 2021. Thèse (Doctorat en Études théâtrales) – Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris, 25 jan. 2021a.

SCALARI, Rodrigo. Quand le théâtre rejoint l'enfance : Apports de la Children's School à la pédagogie de l'acteur au sein de l'École du Vieux-Colombier. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, v. 11, n. 23, p. 159-174, 13 dez. 2021b.

SCALARI, Rodrigo Cardoso. Copeau e os laboratórios da infância: as brincadeiras de seus filhos, ou, melhor dizendo, le tout rond. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.

SCHEFFLER, Ismael. Em busca de um gesto perdido: de Paul Bellugue a Jacques Lecoq. MORINGA - Artes do Espetáculo, [S. l.], v. 11, n. 1, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/53481>. Acesso em: 6 out. 2022.

SCHEFFLER, Ismael. Jacques Lecoq e a Antropologia do gesto de Marcel Jousse. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], v. 9, n. 17, p. 218–254, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15731>. Acesso em: 6 out. 2022.

SCHEFFLER, Ismael. Atuação docente de Jacques Lecoq na formação de arquitetos: laboratórios de cenografia experimental. Arte da Cena (Art on Stage), Goiânia, v. 4, n. 2, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/54973>. Acesso em: 6 out. 2022.

VELASQUEZ ANGEL, Ana Milena. 2013. « Le jeu du clown dans la Colombie contemporaine : la renaissance du clown, un acteur social et politique et le rire du spectateur de résistance et de liberté ». Thèses, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01335051>.

RODRIGO CARDOSO SCALARI: Doutor em Teatro e Artes do Espetáculo pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, com suporte da Bolsa de Doutorado Pleno no Exterior da CAPES..