

O *Clown* no Ensino de Jacques Lecoq

Guy Freixe

Universidade de Franche-Comté – UFC, Besançon, França
E-mail: guy.freixe@gmail.com

Tradução: Clóvis D. Massa
clovisdmassa@gmail.com.br

Resumo

O presente artigo nos mostra que a prática do estilo *clown* tal como é desenvolvida na Escola Internacional de Mimo, Teatro e Movimento de Jacques Lecoq pertence à tradição da Escola do Vieux Colombier criada por Jacques Copeau, que tem como base o espírito infantil e o jogo.

Palavras-chave

Clown. Jacques Lecoq. Jacques Copeau.

Résumé

Le présent article nous montre que la pratique du style *clown* développé à l'École Internationale de Mime, Théâtre et Mouvement Jacques Lecoq appartient à la tradition de l'École du Vieux Colombier créé par Jacques Copeau dont le fondement est l'esprit enfantin et le jeu.

Mots clés

Clown. Jacques Lecoq. Jacques Copeau.

O renascimento do *clown* do teatro deve muito ao ensinamento de Jacques Lecoq. Em 1962, seis anos após a criação de sua escola em Paris, Lecoq iniciou uma obra sobre o jogo clownesco, que será decisivo para a revitalização do *clown*; um *clown* que deixará a pista do circo onde morre para ganhar a rua, os cabarés, as cenas de teatro. Lecoq trabalhou nesta mutação do *clown* de circo para o *clown* do teatro, aberto a situações dramáticas renovadas. Um território dramático que ele nomeou em seus ensinamentos, a partir dos anos 80, as “variedades cômicas”, incluindo o burlesco, o absurdo, os excêntricos ...

Mas antes de se interessar por este ensinamento, façamos uma pequena volta para entender melhor o legado recebido por Lecoq e, assim, esclarecer sua filiação com Jacques Copeau¹.

————— O “ator real”: o o *clown*

Copeau era um plantador de sementes. Um iniciador e um inspirador. Ele sempre pensou - antes mesmo de fundar, há apenas cem anos, o Théâtre du Vieux-Colombier - que a renovação urgente do teatro devia passar primeiro pelo ator. E que era necessário livrar a cena e o jogo de trapaças e falsidades acumuladas por anos. É do lado da infância, do instinto de jogo da criança, que o Copeau procurará os fundamentos de sua pedagogia. Teria em mente o aforismo de Baudelaire: “O gênio é encontrado à vontade na infância”? O fato é que o Copeau atribuiu a maior importância ao jogo infantil e julgou aconselhável não enviar seus filhos para

a escola, como nos diz sua filha Marie-Hélène Dasté, para que eles pudessem adquirir todas as instruções sozinhos:

Nós éramos habitados por uma espécie de invenção perpétua, encorajada pelo meu pai, e isso para ele era como uma lei, o segredo da educação de um ator: fazê-lo manter seu espírito de infância; fazê-lo reencontrar sempre essa faculdade de admiração e espanto que é a das crianças.²

Copeau queria preservar no ator essa faculdade de poesia e criatividade, esse estado de jogo composto de disponibilidade, invenção, atenção e imaginação, e é com crianças de dez a catorze anos que ele começa, durante a guerra, a conduzir seus primeiros exercícios pedagógicos para se preparar para a abertura de sua École du Vieux-Colombier. Ao propor um trabalho em torno das fábulas de La Fontaine, ele se mostra desde o começo atento a como as crianças entram nos personagens pelo corpo: não só por “representando” o animal para que seja reconhecível, mas o “mimando internamente”, procurando por exemplo “o passo silencioso e desligado do gato para que apareça seu personagem...”³ Copeau quer que seja pelo corpo, e através de toda uma imaginação física, que a criança se lance primeiro no jogo dramático. Ele desconfia das palavras e da análise psicológica dos personagens na fábula, como se a racionalidade da linguagem distanciasse a criança do primeiro mimetismo e da espontaneidade criadora. Copeau fica

1 Cf. Freixe G., *La Filiation Copeau Lecoq - Mnouchkine, uma linha da peça do ator*, Montpellier, L'Entretemps, coll. “The Actor's Pathways”, 2014.

2 Encontro com Marie-Hélène Dasté, Catherine Dasté, Christophe Allwright: uma família de atores, reunião organizada em 19 de março de 1993 no âmbito dos Workshops de formação permanente do Teatro do Campagnol, ed. Théâtre du Campagnol - Centro Dramático Nacional de Corbeil-Essonnes, VHS.

3 Copeau J., *Registres VI : L'École du Vieux-Colombier*, textes établis, présentés et annotés par Sicard Cl., Paris, Gallimard NRF, coll. « Pratiques du théâtre », 2000, p. 99.

encantado com esses primeiros exercícios sobre improvisação a partir de animais e ele tem consciência de que eles guiarão sua pesquisa futura: “Esta mina de observação”, ele escreveu em seu caderno, “e a experiência desses exercícios será de grande ajuda para o artista para a representação mais ou menos forçada e caricaturizada dos personagens da comédia.”⁴ Copeau procura desencadear um jogo pessoal gratuito e inventivo na criança, que o “transporta” para a imaginação. Ele irá atribuir a este movimento de libertação a maior importância a partir de então. Mas para isso, a criança deve entrar completamente em seu jogo, que ele jogue de verdade, isto é, que deixe a realidade para viver no imaginário. Esta é a razão pela qual ele recusa qualquer submissão à escrita: “Desconfiar especialmente do que nos aproxima da literatura. Fugir para as antípodas. Nenhum relatório ou comunicação. Não se trata de improvisar depois, mas de improvisar agora. Sem intermediários. O improvisador vale pelo que improvisa. E a improvisação vale pelo que é...”⁵ Copeau percebe que existem duas escolas possíveis que se opõem à natureza do jogo pesquisado: a escola de improvisação e a escola de interpretação. Na improvisação, o ator é confrontado sobretudo com o presente e o momento compartilhado com o parceiro e o público. Na interpretação, que parte do texto dramático, deve mediar com a espessura semântica da linguagem. Copeau opta pela improvisação. Ele compartilha isso rapidamente com seus dois companheiros, Charles Dullin e Louis Jouvet, que estão à frente. Suas correspondências, de dezembro de 1915 a abril de 1916, giram em torno dessa formidável revolu-

ção, que é a descoberta do jogo improvisado e as perspectivas novas perspectivas que ela abre.

Em janeiro de 1916, Copeau avança outra etapa. Ele descobre com entusiasmo as improvisações clownescas dos três irmãos Fratellini. Ele escreve para sua esposa: “Eu acho que realmente só gosto da farsa no teatro. Fui cinco vezes no Cirque para ver os mesmos palhaços.”⁶ Ele admira seus lazzi, e seu jogo constantemente renovado com o público: “Uma noite, um de seus lazzi desencadeia um riso prolongado de uma senhora na galeria. [O palhaço] parou e, de perfil, encarou quem ria, sem mover-se, levantando as sobancelhas. E enquanto a mulher ria cada vez mais, ele continuava olhando para ela. Então ele retomou seu exercício e não fez nada, naquela noite, que fosse de acordo com a cumplicidade que ele havia tido com aquela plateia. O sabor do seu jogo foi multiplicado por dez vezes.”⁷ Ele admira “a graça alerta de seus corpos treinados⁸, o que lhes permite encontrar uma transposição de sentimentos através de uma escrita poética do gesto e sua capacidade de inventar no presente, em constante interação com a sala. Ele fica impressionado com a correção da definição de um dos princípios de sua arte: “Movimento, ritmo e precisão.”⁹ Copeau relata em seu caderno o que ele escreveu, em junho do mesmo ano, para seu amigo Jaques Dalcroze: “(...) E, depois, ver se colocar, em empregado de uniforme, no circo, ele (a Individualidade

⁴ *Idem*, p. 101.

⁵ Note de Copeau sur la lettre de Jouvet du 10 janvier 1916, in *Registres VI : L'École du Vieux-Colombier*, op. cit., p. 110.

⁶ Copeau J., Cahier « La Comédie improvisée », *Registres III : Les Registres du Vieux Colombier I*, textes recueillis et établis par Dasté M. H. et Maistre Saint-Denis S., Paris, Gallimard NRF, coll. « Pratique du théâtre », 1979, p. 319.

⁷ *Idem.*, p. 320.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

precisa) que acabamos de ver fazendo milagres ... - Fui ao circo para isso! Um se separa do grupo - depois retorna - para um número sensacional - então sai e retorna - de uniforme - na Comunidade. É lindo! - Esse é o verdadeiro ator!¹⁰.

Copeau escreve para seu amigo André Gide: “A área vazia da pista assombra minha insônia.”¹¹ Este espaço de todas as possibilidades se tornará para ele o espaço ideal de jogo: uma cena desembaraçada, povoada inteiramente pela imaginação do ator. Ele nunca esquecerá que um *clown* carrega consigo o espaço de jogo que é necessário para ele, seu traje sozinho é sua própria cenografia. Há para Copeau uma lição essencial que conecta o *clown* com a vitalidade de uma tradição, para este ator improvisador da *commedia dell’arte* que sabia como extrair da infância a força primária de sua fantasia.

No vazio do palco, Copeau quer afinar o vazio interior do ator. Um vazio que faz vibrar o ser, conectando-o com a autenticidade de seu compromisso. Um vazio misteriosamente completo. Foi este vazio que Copeau tentou justamente criar em suas primeiras tentativas de improvisação com crianças, seguindo o desenvolvimento natural de seu instinto de jogo, encorajando-as e as acompanhando em seu passeio imaginário. Este trabalho com as crianças, e seus pensamentos relacionados ao jogo improvisado dos *clowns*, mudou radicalmente sua maneira de trabalhar. Doravante, Copeau renuncia em encher o ator com informações e explicações sobre o jogo e o caráter do personagem. Ele prefere apelar para o poder misterioso deste vazio, de modo que as

asas da imaginação do ator se desdobrem, e que ele se permita ser levado à encarnação de seu personagem.

— Do *clown* de circo ao *clown* de teatro: a pedagogia do “fracasso”

Jacques Lecoq, que abriu sua Escola em Paris em 1956, está na continuidade pedagógica da École du Vieux-Colombier em Copeau (1921-1924). Acima de tudo, pretende despertar o instinto dramático de seus alunos, fazendo-os improvisar no silêncio de antes das palavras. O corpo é o principal instrumento do ator. Mascara um posicionamento inicial voltado para a retirada da subjetividade: o ator tende a se esvaziar, tornar-se impessoal para melhor receber os fenômenos do que é vivo e depois refazê-los em seu jogo. Nesta linha de teatro, isso que “aparece” nas manifestações corporais do ator é mais importante do que o “dissimulado”. No início de seus ensinamentos, Lecoq se baseia principalmente no estudo dos grandes territórios dramáticos da tragédia grega, com a dinâmica do coro e do herói, e a *commedia dell’arte*, que ele contribuiu com Amleto Sartori e Giorgio Strehler para “ressuscitar”, colaborando com o mítico servidor Arlequim de dois mestres de Goldoni. É a partir de 1962 que ele faz uma incursão ao jogo clownesco, o que logo se tornará um destaque de seu ensino. E isso questionando a natureza do relação entre a *commedia dell’arte* e os *clowns* de circo. Lecoq procurava, através de exercícios, compreender melhor o surgimento do riso:

Eu configurei o picadeiro e todos apareceram com a única obrigação de nos fazer rir. Foi terrível, ridículo, ninguém

¹⁰ *Idem.*, p. 321.

¹¹ *Idem.*, p. 322.

ria; os clowns-estudantes tomaram o “fracasso” por angústia geral; E, à medida que cada um passava, o mesmo fenômeno era renovado. O clown desiludido ia se sentar, envergonhado... e foi quando começamos a rir dele. A pedagogia foi encontrada, a do “fracasso.”¹²

Sobre o que estava rindo? Não do personagem que os alunos tentavam retratar, mas da própria pessoa, exposta. Lecoq percebe então a especificidade do *clown*, distanciado de todos os outros registros e territórios de jogo onde se trata basicamente de representar alguém além de si mesmo. O *clown* é bastante diferente, pois ele não existe fora do ator que o joga. Não há revestimento em um *clown*. Ao contrário da *commedia dell'arte*, onde o ator passa de uma máscara para outra, mudando de energia e corpo para encarnar alternadamente Arlequim, Pantaleão ou o Capitão, com o *clown* não se tem que entrar num personagem pré-estabelecido. Ele deve descobrir nele a parte clownesca que o habita. Quanto menos o ator se defende, menos ele tenta representar um personagem e mais ele se deixar surpreender pelas suas próprias suas próprias fraquezas, mais chances terá de o seu *clown* aparecer.

Figura 1: Jacques Lecoq com seus alunos.



12 Lecoq J., *Le Théâtre du geste* (editado por), entrevista com Perret J., Paris, Bordas, 1987, p. 116.

O pequeno nariz vermelho do *clown*, essa bola colorida que ilumina os olhos e arredonda o rosto, age como uma máscara, “a menor máscara do mundo”, de acordo com a expressão de Lecoq. Visto que, como uma máscara, o nariz vermelho opera uma mutação. Quando se coloca ele, não é apenas um objeto simples que se coloca sobre o rosto, é um acontecimento que surge. O íntimo que é emergir de si mesmo assume de repente uma nova força. Sente-se mais largo, disponível, capaz de transformar suas fraquezas em força teatral, suas falhas em triunfo. Forçado a perder, a ser nulo, a multiplicar as falhas, o *clown* num momento em que ele não espera se surpreende e nos surpreende pelo seu virtuosismo... porque sempre há nele, enterrado, escondido - como em cada um de nós - proezas inéditas, e por trás de sua aparente estupidez, dos tesouros de endereçamento insuspeitos, o *clown* sempre surpreende e vem desmistificar a pretensão que temos quando acreditamos em nós mesmos como superiores aos outros, pois ele nos torna sensíveis à beleza na inadaptação própria à realidade.

O postulado da pedagogia do *clown* de Lecoq é um pouco o seguinte: somos todos *clowns*, no sentido de que todos nos queremos lindos, inteligentes, fortes ... enquanto todos temos nossas fraquezas, nossas zonas de fragilidade, nossa “ridicularidade...”¹³...e é isso que, ao se expressar, saindo em plena luz do dia, faz uma risada. Esta descoberta da transformação de uma fraqueza pessoal (física ou psíquica) em uma força teatral foi de extrema importância para Lecoq. Isso permitiu-lhe desenvolver uma abordagem pedagógica per-

13 « La recherche de son propre *clown*, c'est d'abord la recherche de son propre dérisoire. », in Lecoq J., en collaboration avec Carasso J-G., Lallias J-Cl., *Le Corps poétique*, Arles, Actes Sud-Papiers/ANRAT, 1999, p. 154.

sonalizada para esta “busca por seu próprio *clown*”, que se tornou um passo essencial em seu ensino e o destaque, após dois anos, do final da jornada da Escola.

Da máscara neutra ao *clown*: a geometria invertida

A pedagogia de Lecoq é enquadrada por dois grandes momentos de pesquisa: a máscara neutra, que ocupa seis meses do primeiro ano, e o *clown*, no final do segundo ano, que é uma abertura para o pós-escolar. Por um lado, a máscara em que se abandona a si mesmo, para receber dentro de si os grandes ritmos do mundo vivo, e na qual se tendem todos para o mesmo denominador comum; por outro lado, “a menor máscara do mundo” que nos faz existir como sujeito e onde o indivíduo aparece na singularidade de sua própria ridicularidade. Mas uma ridicularidade que pertence a todo o mundo, e define poeticamente a condição humana...

A máscara neutra é uma referência comum, um pouco abstrata, que visa reunir e unificar estudantes. É esse denominador comum que nos une para entrar em busca dos fundamentos da vida. Sob essa máscara, o aluno realiza uma “jornada elementar” que nos faz experimentar os grandes ritmos do nosso destino comum. Sob essa máscara, o aluno se identifica com a dinâmica dos elementos: água, vento, terra, fogo; com os materiais: madeira, papel, metal, seda, vidro, borracha ...; com as cores e sons. Lecoq procura a impregnação corporal mais do que a expressão corporal. O ritmo da floresta, a luz do sol, a montanha que sobe, a encosta que se desce para ver o crepúsculo na planície ... o aluno deve primei-

ro encontrar a impressão em seu corpo antes para expressá-lo. A máscara ajuda a esta despersonalização, para que o corpo possa nos fazer encontrar concretamente a respiração do vento, o movimento das ondas, o enraizamento da árvore e a loucura dançante do fogo. A identificação “mimo-dinâmica” permite assim fazer ressurgir os “gestos esquecidos”¹⁴ e se abre para o que de outra forma era impenetrável. O ator então descobre o que o corpo manteve em memória de todas as suas experiências sensíveis, e é a partir desses estratos enterrados que nascem os impulsos profundos da expressão. Lecoq fez deste postulado o fundamento de sua abordagem pedagógica e criadora: “A natureza é a nossa primeira língua. E o corpo se lembra!”¹⁵.

Figura 2: Jacques Lecoq sob a máscara neutra.



Figura 3: Emma o *clown* (Meriem Menant, que descobriu seu *clown* na École Lecoq).



14 Cf. Skansberg C., « La recherche des gestes oubliés. L'École de Jacques Lecoq », *La Formation du comédien*, études réunies et présentées par Gordon A. M., Paris, éd. CNRS, coll. « Les Voies de la création théâtrale », T. IX, 1981, p. 79-91.

15 Lecoq J., *Le Corps poétique*, op. cit., p. 56.

Com o *clown*, Lecoq toca o limite inverso de seu ensino: enquanto, por dois anos, o aluno parte do mundo exterior para se deixar refletir nele, ele lhe pede, no fim de seu caminho de aprendizagem, paradoxalmente, para ser o mais simples e profundamente possível ele mesmo, e para observar o efeito que ele produz sobre o mundo, isto é, sobre o público. Porque o *clown* somente existe a partir do público. Ele sempre tem contato direto e imediato com ele. Ele só pode viver com ele e sob seu olhar: “Ninguém faz *clown* diante do público, joga-se com ele”¹⁶. Lecoq tem como primeiro exercício a simples apresentação do *clown* na frente do público... para que o aluno aprenda a se “colocar” nele, pronto para reagir ao seu contato, como se o pequeno nariz vermelho estivesse equilibrado no jato de uma fonte. Fica-se assim totalmente disponível ao acontecimento do público. “Emma, o *clown* ou melhor, Meriem Menant¹⁷, confidenciou-me que este exercício de Lecoq tinha sido para ela fundamental, e ainda hoje ela adora reencontrar essa sensação, parando repentinamente em seu espetáculo-solo para esperar e receber o impulso da plateia: “O que é louco é que eu nunca sei quanto tempo essa interrupção vai durar, eu não faço mais nada. Nada. Então o tempo não tem mais retenção, é uma sensação de vertigem, embriaguez e perigosa também, mas eu adoro isso”¹⁸. Um momento perigoso de disponibilidade total no presente, onde não se sabe mais o que acontecerá. Como se estivéssemos in-

16 *Idem.*, p. 156.

17 Meriem Menant seguiu dois anos de formação da Escola Jacques Lecoq onde seu *clown* nasceu. Ela criou vários solos, entre eles *Emma la clown sous le divan* (2004), *Dieu est-elle une particule?* (2009), *Emma Mort même pas peur* (2013), e faz turnês há vários anos com Catherine Dolto com *La Conférence, et Grand Symposium: tout sur l'amour*.

18 Entrevista de Meriem Menant com o autor, em 28 de janeiro de 2014.

clinados e levantados pelo corpo coletivo da sala... Matriz vazia do ator que nos faz pensar no que evocamos acima sobre o fascínio de Copeau pelo *clown* e sua cena vazia.

Outro elemento paradoxal na pedagogia de Lecoq: enquanto a atenção sempre se concentrou no coletivo, a dimensão coral do jogo, a criação do grupo... o *clown* é profundamente sozinho. A sua solidão, a sua singularidade, faz sua força. Ele leva o aluno ao singular, ao íntimo, ao subjetivo, ao irracional, ao surgimento do pulsional, tudo o que até então tinha sido mantido afastado da exploração dramática. Mas este *clown* surge com tamanha força porque foi preparado por um movimento contrário: sem psicologia ou complacência nessa busca pelo *clown*, visto que a máscara do nariz vermelho condensa todo o trabalho realizado na Escola sobre o ritmo, o movimento, as paixões, a escrita poética do corpo. Assim, o íntimo mobilizado e solicitado encontra uma nova força, uma cristalização dramática.

O surgimento do *clown*

O *clown* não precisa de quase nada para viver e improvisar no palco: uma mala, uma cadeira, um chapéu ... o excepcional deve vir do muito banal, em suma.

O personagem precisa de conflitos com o mundo exterior. Não o *clown*, porque ele está constantemente em conflito consigo mesmo. É esta uma criatura que emerge das profundezas de si? Como fazê-la surgir em outro lugar? Lecoq avança, como sempre, de uma maneira muito concreta: ele pede ao aluno, por exemplo, que mostre uma coisa que ele é o único a saber fazer, tocar um instrumento musical, se vestir ao máximo grande liberdade, mantendo

do todo o espírito da infância. Meriem Menant lembra-se de ter encontrado seu *clown* imediatamente, vestindo a mesma roupa de chefe escoteira que continua a vestir por 25 anos. Ela não tinha mesmo certeza de como isso aconteceu, mas como ela teve muitos problemas na Escola com os exercícios da máscara neutra “que a aborreciam profundamente”, e já que ela “fazia careta” na maioria das vezes em improvisação, de repente, como *clown*, sentiu-se livre, tão livre, pois já não era mais Meriem, mas uma “criatura” que sabia tudo antes dela e que possuía uma segurança impressionante¹⁹. Esta divisão ainda é muito forte entre seu *clown* e ela, entre Emma e Meriem... Catherine Dolto – sua parceira da famosa Conferência – explica:

Para ousar falar da relação entre um clown e aquele que o carrega no palco, seu portador, é de grande audácia [...]. Saber demais poderia ameaçar a maravilhosa alquimia que permite que o clown continue a viver e ser extraído de quem o carrega em cena. Poder-se-ia dizer seu autor, mas um clown é carregado, dentro e fora de si mesmo.²⁰

No palco, Meriem nos disse, ela não sabe quem está falando ... Quando Emma está no palco, Meriem está em outro lugar ... mas onde? Em todos os lugares, sem dúvida, espalhada em milhares de pequenos fragmentos escondidos em Emma, mas de tal forma que não se pode reagrupá-los para dizer “eu”. É o *clown* quem diz “Eu”, e Meriem escuta, sem necessariamente se reconhecer. Sem ser enganado. No entanto, não é “ela”, são “eles”

19 Cf. nossa entrevista avec Meriem Menant.

20 Dolto C., *Memma et Eriem, Qui est qui ? Le clown et son porteur*, 20 de setembro de 2009, texto inédito informado por Meriem Menant.

que falam e atuam na cena.

Entre o *clown* e seu portador há um mistério... O ator pode “encarnar” várias personagens, mas quando um *clown* surge e o toma, ele permanece único. Não há “um dos meus *clown*”, mas “meu *clown*.”²¹ Este *clown* é uma presença enigmática além de todas as distinções de identidade do sexo ou da idade... Também não é um duplo... mas a manifestação de outros lugares, a essência do ser, o “poema” da presença, como diz François Cervantes:

O *clown* não diz um poema, ele não faz um poema, ele “é” um poema. Ele está com seu corpo como o autor está com a linguagem. Para ele, o corpo, este emaranhado de músculos de nervos e pele, é linguagem, e atualizar o *clown* é atualizar o poema encarnado, a presença única deste corpo, para tornar o poema legível escrito pela vida, inscrito no grande livro.²²

Há algo mágico quando o *clown* entra e sai do palco. Como se ele não estivesse basicamente aqui ... Os *clowns* são seres pouco encarnados. Esta extravagância na qual eles se vê aparecerem, é como se eles fossem um corpo nu que ainda não se sabe o que é, quem poderia ser, que lugar poderá ter no mundo. O *clown* é aquele que não tem o direito de estar lá, e que é deixado em sua porta. Não pode se submeter a nenhuma definição, nenhuma delimitação, nenhuma identidade fixa. É o aberto, o ilimitado, o indefinido, o infinito... À pergunta freqüentemente solicitada a Catherine Germain para saber se o “gênero” (na aceitação

21 Cf. “Nous pouvons à plusieurs acteurs jouer le même personnage, mais pas le même *clown*. Sans doute parce qu'un *clown* ne se joue pas. Il se respire.”, propos de Catherine Germain, in Cervantes Fr., Germain C., *Le Clown Arletti, vingt ans de ravissement*, co-édition Magellan & Cie / Éditions Maison, 2009, p. 126.

22 *Idem.*, p. 13.

sexual do termo) do *clown* pode ter uma implicação em sua maneira de ser um *clown*, ela responde:

Eu não gosto dessa pergunta. Eu não sei por que, talvez porque tenha sido recorrente faz alguns anos, quando vemos mais e mais clownsem espetáculos. E, de fato, as mulheres estão interessadas por isso. Por um tempo, me parecia que estávamos em um lugar onde não havia sexo. Onde o ser era tão questionado, que era tão vegetal como pictórico, musical, tão animal como humano. Em qualquer caso, era indefinido, para não dizer infinito...Que era importante ser uma pergunta e não uma resposta. No nascimento de um clown, ainda não se vê seu sexo. E então o tempo passou. Eu também mudei. E posso dizer que Arletti é uma coisa feminina. Mas eu me esforço para voltar sempre a este estado do mundo em um momento em que ainda não sabemos quem é, e é aí que o relacionamento com o público vem.²³

Figura 4: O *clown* Arletti (Catherine Germain), em *Le 6ème Jour*



No ensino do jogo do ator, Lecoq nos fez entender o lugar essencial ocupado pelo *clown*. Carlitos, Grock, Charlie Rivel, Albert Fratellini... são ótimos mestres para o ator e o trabalho

²³ Catherine Germain, « Entretien sur Le 6ème Jour, avec Catherine Germain et François Cervantes », por Stéphane Bouquet, fevereiro de 2012, Théâtre contemporain.net, disponível em <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-6eme-jour/ensavoirlplus/idcontent/27642>, acessado em 5 de janeiro de 2014.

clownesco é um aprendizado essencial em sua arte. Porque há indubitavelmente no *clown* a crença total e irredutível no poder do imaginário. E a incrível ingenuidade do recém-nascido. Não saber, aventurar-se, deixar-sepossuir pelo que não se domina, deixar espaço para as manifestações de um outro em si mesmo, amar o mistério da não-pessoa e adorar desaparecer-se... é isso que inicia o *clown*, que poderia se reconhecer nesta fórmula de Valère Novarina: “O verdadeiro ator que interpreta [ouvir, o *clown*] não aspira a nada com tanta violência que não esteja lá.”²⁴

Recebido: 23/10/2017

Aprovado: 29/01/2018

²⁴ Novarina V., « Pour Louis de Funès », *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 110.