



Permeabilidades entre o clowning e a livre improvisação ou a livre improvisação não é palhaçada

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Miguel Eduardo Diaz Antar
Universidade de São Paulo – Miguel.antar@usp.br

Resumo: Este artigo apresenta as concepções teóricas que estão sendo desenvolvidas na nossa dissertação de mestrado que visa estabelecer conexões entre os processos de criação e interação recorrentes nas artes performáticas que se utilizam da improvisação, como a livre improvisação musical e a atividade clownesca. Por meio das conexões possíveis entre essas duas formas de expressão, buscamos conhecer e desenvolver estratégias que potencializem o processo criativo e seu agenciamento na música, além de contribuir para a discussão a respeito da obra sonora resultante da prática da Improvisação Musical Contemporânea.

Palavras-chave: Música, Improvisação, Processos de criação, Clown, Interação.

Permeabilities between Clowning and Free Improvisation or Free Improvisation is not Buffoonery

Abstract: This paper presents the theoretical concepts that have been developed in our master's dissertation, which aims to establish connections between the processes of creation and recurrent interaction in performing arts that make use of improvisation, as the free musical improvisation and the clowning activity. Through possible connections between these two forms of expression, we seek to learn and to develop strategies that enhance the creative process and its application for music, besides contributing to the discussion about the sound work resulting from the practice of the Contemporary Musical Improvisation.

Keywords: Music, Improvisation, Creativity process, Clown, Interaction.

Introdução

Este artigo propõe aproximações entre as estratégias de criação e interação recorrentes nos contextos artísticos em que a performance é a ação criadora definitiva em tempo imediato. Assim, como expressão, a performance emerge como uma linguagem de experimentação e ruptura que se permite transitar por caminhos e situações nem sempre valorizadas como arte. Na música, participam dessa ruptura compositores como Erik Satie, Karl Stockhausen, Giacinto Scelsi, John Cage entre outros. Compositores cujas obras reforçam a ideia de ruptura e redirecionamento, em que silêncio, ruídos, aleatoriedade, passam a ser utilizados como elementos musicais.

A improvisação é uma ação, um processo, um vir-a-ser. Na livre improvisação musical a elaboração e manipulação do material sonoro ocorrem sem a possibilidade de uma análise prévia e possível revisão. Nomeamos esta prática como Improvisação Musical Contemporânea; onde o desenrolar da performance está atrelado tão somente à interação entre os músicos, não condicionando a montagem da obra sobre uma estrutura prévia que garanta sua organicidade. Nesse contexto, o músico improvisador precisa exercitar um alto grau de



reflexo, intuição e resposta musical num raciocínio que deve ser imediato. Em outras palavras, ele deve se capacitar para agenciar concatenações de entropização¹, reforçando o instante presente. Este estado de atenção e sensibilidade ampliadas, essenciais para uma "desenvoltura improvisada", observa-se também nas artes cênicas, na lógica clownesca.

O clown baseia sua performance na espontaneidade e na improvisação, podendo inclusive desligar-se do roteiro ao qual se referencia na performance, colocando-se numa situação de confiança que incorpora o fracasso como algo natural. Ele "acredita plenamente em tudo que executa em cena, por mais absurda ou ridícula que seja a ação que está efetuando" (PILCHOWSKI, 2008, p.32). O clown apoia-se numa técnica apurada, mas não procura uma exibição técnica-performática. Em seu treinamento, o clown "propõe uma lógica que amplia o contato com a interatividade/crise, focando elementos como o problema, a instabilidade, a incerteza e o erro" (PILCHOWSKI, 2008, p.68). Assim, assumindo a incerteza e a instabilidade como naturais, o clown faz delas material de criação.

1. Clown ou Palhaço

Clown é uma palavra inglesa que em português se traduz por palhaço. A origem da palavra inglesa remonta ao século XVI, derivada de *cloyne*, *cloine*, *clowne* e cujo sentido aproximado seria homem rústico, do campo, alguém desajeitado e grosseiro. Já o termo palhaço vem do italiano *paglia* que significa palha, material que era utilizado antigamente para revestir colchões. A primitiva roupa do palhaço era feita do mesmo tecido grosso dos colchões.

Embora as origens etimológicas das palavras clown e palhaço sejam diferentes, em nosso estudo elas se referem igualmente ao performer cômico que se comporta de maneira excêntrica, explorando uma certa estupidez espontânea em suas ações, por meio de "uma forma dinâmica de atuar baseada em técnicas aguçadas e improvisações inspiradas" (TOWSEN *apud* DORNELES, 2003, p.18). Até meados do século XIX, o clown participava exclusivamente de maneira parodística no circo. Segundo Mario Bolognesi (2003), "o termo, então, designava todos os artistas que se dedicavam à satirização do próprio circo" (BOLOGNESI, 2003, p.62).

Apenas a partir de 1864, com a incorporação da forma dialogada, os clowns puderam finalmente explorar a palavra para dar vida nova ao jogo clownesco:

"Essa apropriação procurou solidificar uma oposição básica, de forma a criar um par de tipos que comportasse um mínimo de conflito. A polarização formou-se em torno de um tipo dominante (Clown Branco) e de um dominado (Augusto). Nesse momento, em torno dos anos de 1870 e 1880, a comédia serviu de motivação à criação dos clowns. Assim, a arte do palhaço



pôde extrapolar o restrito universo das habilidades circenses do qual estivera até então dependente" (BOLOGNESI, 2003, p.71).

Posteriormente, caracterizações do clown passaram a ser incorporadas no teatro inglês. Inicialmente secundário, aos poucos o clown foi se consolidando como uma personagem importante até passar a ser obrigatório nas peças inglesas, tendo como principais características "a gratuidade de suas intervenções e a liberdade de improvisação" (BOURGY *apud* BOLOGNESI, 2003, p.63). A pantomima também contribuiu para a definição do clown, remontando a suas origens gestuais. A tradição italiana aproximou-se dos clowns ingleses, resultando numa "sugestiva fusão que teve como ponto terminal a concepção do *clown* moderno e circense" (BOLOGNESI, 2003, p.63 - grifo no original). Assim entendemos que as duas palavras, clown e palhaço, se confundem em essências cômicas. Porém, em português, o termo palhaço pode ser visto como uma ofensa, enquanto que clown se refere apenas à personagem cômico do circo, da rua ou do teatro.

2. Do Clown ao Músico

Na lógica clownesca, o estado ampliado de atenção que propicia a interação imediata com o mundo é denominado como estado clown. Como aponta Juliana Dorneles (2003, p.48), "fala-se em estado porque o clown latente em cada um aparece mais facilmente quando se proporcionam situações - como brincadeiras, improvisações - onde o afinando [o aspirante a clown] fica à vontade para deixar tanto o seu grotesco e ridículo quanto sua fragilidade fluírem em cena". É nesse estado de atenção, prontidão e brincadeira que o clown consegue reagir aos estímulos que lhe são dados sem ceder espaço ao "autojulgamento de suas idéias e ações e ao medo de errar, por isso acaba sendo muito criativo e encontrando soluções inesperadas para os problemas com que se defronta" (PILCHOWSKI, 2008, p.26).

Ana Pilchowski (2008) nos indica que descobrir o próprio clown é colocar em foco o contato em seu vários graus: a percepção de si mesmo (a multiplicidade do próprio ser); o contato com o outro (empatia que permite enxergar-se no outro e deixar que o outro se veja em você); contato com o momento presente (com as necessidades e vontades percebidas no aqui e agora); com uma visão dimensionada pelo ridículo, curioso, e ingênuo (que desperta questionamentos acerca do dia-a-dia e da maneira como vivemos ou nos relacionamos); contato com uma necessidade de vida, de plenitude, que longe de depender de regras depende do querer (PILCHOWSKI, 2008). Na lógica clownesca, interagir "é trocar informação nesses diversos níveis, deixar que as informações e estímulos o modifiquem e, ao mesmo tempo,



reagir a elas, podendo assim, modificar o outro, mas também perceber tanto o que é diferente como o que é igual" (PILCHOWSKI, 2008, p.17).

Nesse contexto, o cotidiano recebe um novo olhar ampliado de possibilidades que consiste em material de criação artística, visto que não conta com o limite de certo e errado nem com o medo ao fracasso. "Entre os parâmetros desse 're-olhar', encontram-se a interatividade/crise e outros aspectos que se desenvolvem conjuntamente a ela, como, por exemplo: instabilidade, incerteza, aceitação do erro como natural ao ser humano, e o surgimento do novo a partir das conexões e trocas dentro do sistema" (PILCHOWSKI, 2008, p.28). O clown brinca com sua performance e não fica "preso a uma estrutura pré-codificada que o identifica" (DORNELES, 2003, p.16). Ele é um ator cômico que assume para si a liberdade de ignorar todas as convenções dramáticas ao mesmo tempo em que participa da história do palco. É também o *modus operandi* em que atua o músico na livre improvisação.

A Improvisação Musical Contemporânea se constrói/sustenta na base da superação dos idiomas musicais tradicionais e na ideia de que qualquer som é passível de ser usado numa prática criativa e experimental voltada radicalmente para a criação musical em tempo real. Essa disciplina se estabelece como uma "brecha" de espaço/tempo preparada - no ambiente adequado - para fomentar agenciamentos individuais/coletivos dos pensamentos musicais em ação e interação, conforme aponta o Prof. Rogério Costa, na tese "O músico enquanto meio e os territórios da Livre Improvisação" (2003). Para o autor, neste ambiente de criação os "rostos biográficos" dos músicos participantes são neutralizados mediante a (des)territorialização dos gestos musicais (COSTA, 2003). Trata-se de uma performance desprotegida na medida em que os músicos não se apoiam numa partitura ou numa "linguagem" (idioma musical) compartilhada por todos e tampouco compartilham um imaginário sonoro precedente e sedimentado como fonte referencial². A interação musical envolve uma dimensão performática que se apoia integralmente na presença do instrumentista e na materialidade do som que ele produz. É a relação viva entre as vozes individuais que forma o discurso sonoro, sempre inédito e inopinado.

Nesse contexto de criação musical, o engajamento que propicia a interação depende de uma postura que favoreça a percepção recíproca. Conforme aponta o prof. Silvio Ferraz, uma espécie de escuta múltipla e intensiva "construída de experiências sensoriais simultâneas e divergentes, da intuição e do pensamento, que se cruzam ora ressoando uma nas outras, ora se justapondo" (FERRAZ *apud* COSTA, 2003, p.100). Uma escuta fortemente focada no presente.



Também se faz necessária uma postura que empregue a *escuta reduzida*, escuta que procura escapar tanto de uma intenção de compreender significados - semânticos, gestuais, ou mesmo musicais-idiomáticos -, quanto de uma identificação de causas instrumentais (COSTA, 2007). A intenção de escuta é dirigida aos atributos do som em si, ou seja, ao objeto sonoro, conforme formulado por Pierre Schaeffer (SCHAEFFER, 1994). Para Schaeffer, o objeto sonoro se direciona para eventos sonoros pré-musicais, não referenciados a sistemas. O músico inserido na prática da Improvisação Musical Contemporânea precisa exercer a disciplina da escuta intensiva e múltipla "através de um empenho redobrado da atenção e concentração" (COSTA, 2003, p.39), com foco na textura sonora emergente: na "trama sonora - sua densidade, seu grau de ordem e desordem, a velocidade com que se movem seus formantes" (FERRAZ *apud* COSTA, 2003, p.105). Também requer o contato cooperativo com os demais participantes, num estado aberto, que permite trocas e possibilita a multiplicidade de conexões sonoras. Um estado de prontidão que facilita o contato com o presente promovendo, assim, interatividade e comunicação.

3 - O agencimento dos materiais

Diferente de uma improvisação dentro do contexto de um idioma musical, social e culturalmente delimitado pela sua história e geografia, a Improvisação Musical Contemporânea não se submete a alguma expectativa de gênero no que diz respeito ao resultado sonoro, mesmo trabalhando sobre alguma indicação básica de direção; por exemplo improvisar com base em um quadro, ou partindo de uma palavra, ou ainda uma improvisação livre com limite de 5 minutos para conclusão - essas prescrições não oferecem balizas ao resultado sonoro, mas contém indicadores de direção para a performance. Como indica Costa (2003, p.28), nela não há uma "linguagem previamente estabelecida (...), os territórios se interpenetram e os sistemas interagem cada vez mais", tornando-se permeáveis. Por sua vez, o clown, mesmo que esteja trabalhando com um roteiro mínimo, não tem uma expectativa do que pode ou não acontecer durante a performance. Ele recebe tudo com surpresa e não tem nada preparado ou ensaiado para responder aos estímulos. O clown e, na nossa perspectiva, o músico improvisador, precisam ter uma reação imediata à situação em que estão envolvidos.

Como indica Ana Wuo (2009), o performer "improvisa com o inesperado o tempo todo, porque, quando um ator está atuando [representação de um roteiro ao invés da interação/criação espontânea], não vemos o clown, não vemos a 'alma' do clown, não conseguimos sentir o 'idiota' (no bom sentido) chegando" (WUO, 2009, p.59). O público do clown precisa da surpresa, e esta só acontece quando não é preparada, mas improvisada. Aqui



não desconsideramos que existe todo um repertório de preparação, tanto para a formação do clown quanto do músico profissional, mas nos referimos especificamente ao momento da ilusão artística em cima do palco. No caso do clown, o público "que ver o 'idiota' e com ele se divertir pelas coisas inusitadas expostas em sua frente, na relação cara a cara, corpo a corpo" (WUO, 2009, p.59). É a improvisação que faz o clown jogar de forma diferente a cada apresentação de um mesmo espetáculo.

Ainda no contexto em que o clown opera, as referências usuais não precisam ser seguidas à risca, elas podem ser burladas, pervertidas ou simplesmente negadas. Como os objetos (os materiais) nem sempre são utilizados pelos clowns como o são no seu uso comum, a experiência não está engessada nem em conceitos determinados nem em julgamentos de valor. Nesse sentido Dorneles (2003, p.53) diz que "o clown, a princípio, 'finge' não conhecer o sentido das coisas e isso permite com que ele se aproxime delas sem pressupostos sobre o que pode ou não sair daquela relação (...), ele opera com experimentações que o remetem aos primeiros contatos da criança com o mundo, sensório-motores".

Observamos que o mesmo ocorre na relação do músico com o material no contexto da livre improvisação. A relação com o instrumento e a própria capacidade de expressão por meio dele, como extensão do corpo, é histórica e interiorizada na fisicalidade do músico ao longo de anos de estudo e dedicação. Porém, na prática da Improvisação Musical Contemporânea, o performer abstrai a referencialidade histórica do material, por conta de uma escuta "dirigida aos atributos do som em si, ou seja, ao objeto sonoro" (COSTA, 2003, p.38) - ele deixa de ouvir a nota para atentar ao som. O performer utiliza sua musicalidade, resultado da sua biografia musical, para gerar um discurso sonoro valendo-se do material bruto, o som. Em certo sentido, o músico precisa fingir que carece da experiência vivida e renunciar ao sentido e critérios de identificação do sonoro habituais, a nota. Precisa ser um fingimento porque se refere a abstração da semântica do som, mas não da musicalidade do performer. Como nos esclarece Costa (2003), nesta prática de improvisação musical, "o abstrato (a estrutura, a musicalidade) e o concreto (a sonoridade) são totalmente imbricados e coexistentes. A estruturação se dá na performance e resulta de uma atividade com as sonoridades concretas. Na livre improvisação a musicalidade se expressa ou está contida na sonoridade" (COSTA, 2003, p.82).

Ainda nesse paralelo com o clown, observamos com Dorneles que "o clown 'finge' não saber o que são os objetos e nem para que servem porque ele não se transforma na criança, não retrocede à fase onde ainda era um bebê construindo suas referências. As referências já



estão nele impregnadas" (DORNELES, 2003, p.56), como também estão impregnadas no músico profissional.

Considerações finais

Essas aproximações entre as estratégias de interação e criação, constantes na lógica clownesca e na livre improvisação musical oferecem o fundamento teórico para nossa dissertação de mestrado, cujos desdobramentos visam subsidiar o desenvolvimento de um ambiente criativo e eficaz para a expressão musical espontânea. A partir dos elementos teóricos explorados na primeira fase da pesquisa, buscamos a formulação de alternativas (jogos, mapas, roteiros) que promovam a percepção, criação, agenciamento e expressão musical num ambiente que incorpora a dissolução ou permeabilidade das fronteiras entre os idiomas e sistemas musicais. Esses jogos serão aplicados no laboratório de experiências práticas, o coletivo de improvisação *Orquestra Errante*, ligado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. O trabalho pretende oferecer uma nova perspectiva aos relacionamentos ativados durante uma performance de improvisação coletiva e a elaboração de ferramentas de avaliação dos acontecimentos sonoros gerados pelo grupo.

Referências

- BOLOGNESI, Mario. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- COSTA, Rogerio. *O músico enquanto meio e os territórios da Livre Improvisação*. São Paulo, 2003. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2003.
- _____. Livre Improvisação e pensamento musical em ação: novas perspectivas. In.: FERRAZ, Silvio. *Notas Atos Gestos*. Rio de Janeiro, 2007, p.143-178.
- DORNELES, Juliana Leal. *Clown, o avesso de si: uma análise do clownesco na pós-modernidade*. Porto Alegre, 2003. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.
- IAZZETTA, Fernando. *Música e Mediação Tecnológica*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.
- PILCHOWSKI, Ana Cristina. *O papel da interatividade/crise na comunicação e criação em sistemas complexos - a ótica do clown*. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos Objetos Musicais*. Brasília: Edunb - Editora da Universidade de Brasília, 1994.



WUO, Ana Elvira. A linguagem secreta do Clown. *Revista Integração*. São Paulo, Ano XV, No. 56, p.57-62, Jan/Fev/Mar. 2009.

Notas

1 No livro *Performance como linguagem* (2013), Renato Cohen define: "Entropia é a medida de desorganização. O aumento de entropia corresponde ao aumento de desordem e também a maiores graus de liberdade na criação" (COHEN, 2013, p.39).

2 No livro *Música e Mediação Tecnológica* (2009), o prof. Fernando Iazzetta trata a *escuta recursiva* como uma percepção condicionada à repetição de uma série de obras que se tornam referência de produção e recepção.