

OLENDZKI, Luciane. “Pesa-me Mucho” – um espetáculo a ser desmontado. Campinas: Unicamp. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - UNICAMP; Orientadora: Verônica Fabrini; Bolsista CAPES.

RESUMO

Este ensaio aborda parcialmente o processo de montagem do espetáculo clownesco “Pesa-me Mucho” (2015), em que a autora atua como palhaça, sendo parte prática e composicional de sua pesquisa de doutorado. O desenrolar do processo e dos resultados iniciais da montagem portaram questionamentos em relação ao conteúdo filosófico da pesquisa e a necessidade de desmontar o espetáculo elaborado como processo de (re)criação.

Palavras-chave: Espetáculo Clownesco. Processo Criativo. Montagem. Desmontagem. Afirmação trágica.

ABSTRACT

This essay partially addresses the process of setting the clown performance “Pesa-me Mucho” (2015), in which the author acts as a clown, as a practical and compositional part of her PhD research. The development of the process and initial results of the setting produced questionings regarding the research philosophical content and the need to dismount the elaborated performance as a process of (re)creation.

Keywords: Clown performance. Creative Process. Setting. Dismounting. Tragic Affirmation.

“Pesa-me Mucho” é um espetáculo solo, exercício prático e experimental de composição clownesca, em que atuo como palhaça, parte de minha pesquisa de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, com orientação de Verônica Fabrini. A pesquisa de doutorado intitulada “O Trágico da Alegria e a Afirmação da Vida na Poética do Palhaço: exercícios e composições clownescas” embasa-se na construção de relações entre a arte clownesca e o conceito filosófico de trágico alegre ou afirmativo em Friedrich Nietzsche. Tal pesquisa, além de produção teórica, envolveu produção prática e experimental, com a realização de quatro exercícios de composição clownesca, que resultaram em distintos espetáculos, cada um com diferentes equipes artísticas e palhaços atuadores. Apenas dois destes espetáculos são analisados na tese, a saber: “Do Pó ao Poporopó: funeral clown” (2014) e “Pesa-me Mucho” (2015). O primeiro espetáculo foi dirigido pela pesquisadora, e o outro teve a atuação da pesquisadora como palhaça.

A seleção de tais espetáculos, ou melhor, exercícios de composição clownesca, para análise na tese, deveu-se ao fato de ambos tratarem do mesmo tema, sob a ótica e a poética do palhaço: a morte. O tema da morte é posto em tensão e confrontação com a concepção filosófica de afirmação de vida (que fundamenta o conceito nietzschiano de último trágico ou trágico da alegria), tendo como base e campo de problematização o plano poético e ético do ofício do palhaço. Os conteúdos conceituais e filosóficos da pesquisa não são tratados ou evidenciados de forma direta, tampouco ilustrativa, nos exercícios práticos e composicionais que se fundamentam na arte cênica e

cômica do palhaço. Os conceitos e o pensamento filosófico atravessam a experiência prática, de vivência e composição, como ideias e questões mobilizadoras acerca da relação entre o palhaço, a alegria e a afirmação de vida, capazes ou não de disparar e mobilizar possíveis experimentos, respostas e elaborações em um plano cênico e clownesco.

A proposta inicial em relação ao exercício de composição “Pesa-me Mucho” era a de realização de uma montagem experimental, em formato de número clownesco solo (esquete de curta duração), com atuação da própria pesquisadora como palhaça. O gérmen dessa proposta nasce em uma oficina com Mario Biagini (Workcenter of Jerzy Grotowski), em 2011 (ECUM/BH), em que participei como atriz. Nesta oficina, trabalhei em uma “Action” que partia de uma experiência pessoal em torno da morte de um irmão. Durante as orientações de Biagini para a reelaboração da “Action” que apresentei, ele apontou a possibilidade de eu investir no desenvolvimento de um trabalho que mesclasse o grotesco e o humor, ou seja, o riso ao lado do estranho ou horrível, o sorriso conjugado com o grave e sério. Tal experiência e indicação se coadunavam com meus interesses e questionamentos sobre como tratar de temas tidos como graves, sérios e dolorosos como palhaça, buscando a possibilidade do riso e da poesia cômica sobre o que se mostra trágico e doloroso na existência humana.

No contexto da pesquisa de doutorado, que contém em si as questões e experiências acima citadas como algumas das diretrizes motivadoras, decidi não me deter em uma experiência de cunho pessoal, abrindo possibilidades de exploração de variadas situações fictícias para os processos de composição clownesca, preservando o tema central: morte-e-vida. O palhaço opera constantemente com a perda e o fracasso enquanto motes de procedimento de dramaturgia clownesca e produção de comicidade, carregando em si os traços do tipo perdedor, idiota, inapto, desajustado. Enfim, o palhaço, jogando como aquele que já perdeu tudo, principalmente a possibilidade de inclusão e sucesso na adequação aos valores e padrões estabelecidos, não tem nada a perder e, portanto, muito pode arriscar. Como coloca Nietzsche (2005, p. 53), ao tratar da criança como terceira metamorfose do espírito, “aquele que está perdido para o mundo conquista o *seu* mundo”.

Palhaço: grande perdedor alegre, apto ao jogo brincante, infantil, em contínuas tentativas e apostas – como lidaria com a morte ou a perda de alguém amado? É possível diante da morte manter a alegria ou encontrar a alegria trágica, isto é, a que não nega os aspectos negativos, a tragicidade, a efemeridade e a finitude inerentes à vida e, assim, celebrá-la? Afinal, isto é questão ou temática para palhaços, cenas ou espetáculos clownescos? Para fazer rir?

No projeto inicial de montagem de “Pesa-me Mucho” delineei um roteiro básico, que apresentava sucessão de episódios que formavam um enredo. O primeiro argumento para “Pesa-me Mucho” tratava de uma viúva palhaça que realizaria o velório de seu marido em plena praça pública, junto aos seus convivas e amigos do falecido, que seriam o próprio público. No velório a viúva se embriagara, como modo de enfrentar a situação e conseguir dar o último beijo de adeus no falecido. Na embriaguez, perderia as estribeiras, encontrando dentre o público um novo pretendente amoroso, a quem tentaria conquistar para dar o primeiro de muitos beijos. Conseguindo o intento (ou não), a palhaça revelaria que sua cachaça estava envenenada. Ao fim, se

juntaria ao marido falecido em uma última dança, ao som de “Besame Mucho” – canção de Consuelo Velázquez, trocadilho com o título do número clownesco.

Em princípio, o que era uma proposta de prática experimental, processual e de pesquisa, que poderia resultar em um número clownesco solo, inicialmente voltado ao contexto da produção da tese, acabou tomando o rumo, a ambição e a vontade de realização de uma montagem de um espetáculo, com apresentações em praças e feiras da cidade de Campinas.

A primeira fase de trabalho (1 mês e meio) teve como foco a retomada de meu trabalho prático e pessoal como palhaça, valendo-se também de exercícios e técnicas do trabalho de atuação como atriz. Os objetivos iniciais eram: a) pôr-se em trabalho, em estado de disponibilidade e espaço de criação; b) reencontrar-se consigo mesma e com sua palhaça, buscando outras possibilidades e facetas de expressão em um campo experimental; c) detectar potencialidades e fragilidades no trabalho corporal e de atuação, tratando os pontos detectados como focos para realização de práticas de treinamento como atriz e palhaça, tendo em vista o processo criativo em questão.

Pela primeira vez, estava sozinha em uma sala de trabalho de forma contínua e sistemática, fora de um contexto de trabalho em teatro de grupo (ou mesmo de elenco) e sem direção. Pela primeira vez, o investimento e a imersão no desafio de um processo criativo de uma montagem solo, como palhaça, deparando-se com expectativas, medos, desejos, dificuldades, questões poéticas, indagações em relação à pesquisa, ao próprio ofício do palhaço, responsabilidades de produção e execução do projeto como um todo.

Cada sessão de trabalho era iniciada com uma primeira parte nominada “aquecimento criativo”, logo seguia-se improvisações a partir de determinados materiais e proposições, tais como, figurinos, objetos, músicas, textos, ações e situações. Nessa etapa, resolvi deixar o roteiro inicial de lado para explorar outras possibilidades que poderiam emergir de um laboratório livre e experimental, tanto em relação ao jogo e à atuação da palhaça, quanto ao tema da morte. O aquecimento criativo, de produção imagética e imaginativa, era realizado de forma livre (geralmente em interação com músicas) ou sobre uma temática específica (ex.: despedir-se para sempre) ou ação (ex.: chorar). O aquecimento se desdobrava em uma espécie de dança, pontuada com algumas ações, trazendo imagens cênicas e variação de estados.

Após o aquecimento inicial, que também envolvia uma variação de práticas de treinamento do ator, partia para jogos e exercícios como palhaça, principalmente explorando ações e movimentos a partir da dinâmica de triangulação, subdividida em quatro momentos estruturais em repetição: 1) foco, 2) interesse, 3) ação, 4) ponto final. Para tal, improvisava livremente ou trazia ações e situações específicas em relação ao universo de um velório, explorando expressões corpóreas e físicas, diversos estados e qualidades comportamentais. Algumas vezes, introduzia o jogo com objetos.

Outra forma de continuidade do trabalho era simplesmente seguir o aquecimento criativo como palhaça, ou seja, continuava a dança imagética de movimentos, ações e pequenas situações aleatórias dentro de um estado e jogo clownescos. Surgiam pequenas situações e sequências de ações, com forte sentido metafórico, sem uma qualidade cômica evidenciada ou escrachada. A improvisação de ações específicas como palhaça geralmente

se dava dentro dessa etapa, em que explorava como, por exemplo, chorar, rezar, embebedar-se, vociferar contra a morte, receber convidados etc., além de brincar de dramatizar os possíveis personagens presentes no velório, envolvendo seres sobrenaturais, como anjos.

A experimentação de diversas peças de roupa (possíveis figurinos) também fazia parte do processo de exploração de jogo e multifacetação da palhaça. Havia duas questões básicas para o trabalho com os figurinos: 1) como se vestiria e se apresentaria a palhaça viúva? 2) como a palhaça gostaria de se vestir hoje? Também foram desenvolvidos jogos e improvisações com objetos que poderiam estar presentes em um ritual de velório ou na bolsa de uma viúva, tais como: vela, fósforos, flores, lenços, papel higiênico, bebida, incenso, remédios, cigarros, bíblia, etc.

Iniciei uma exploração contínua da voz e de sonoridades vocais como palhaça, visto que, até então pouco usava a voz como palhaça, seguindo uma atuação sem palavras, embasada na pantomima e busca de comicidade física. Tal exploração envolveu exercícios de incorporação de sons vocais aos movimentos, ações e reações da palhaça, assim como o uso livre da palavra, buscando diversas tonalidades e texturas de voz, tais como: cantorias de músicas que também serviram como motes para jogos paródicos a partir das letras das canções originais; uso de poemas sobre a morte, explorando como fazer um discurso fúnebre; uso de trechos aleatórios da bíblia, especialmente os salmos – o que fez surgir um tom paródico, sarcástico e bufonesco; improviso de diálogos com Deus, entre medo e afronta. Essas improvisações carregavam um tom dramático, tangenciavam o tragicômico ou o melodramático, muitas vezes apresentavam a verve do absurdo mesclado com um certo escárnio e humor do bufão.

Retomei a experiência pessoal em relação à morte de um irmão, o que seu deu em forma de dança e depoimento, em um território não-clownesco. O tom desses improvisos me pareceu gratuitamente expositivo, com uma espécie de exibicionismo, vaidade ou egocentrismo de exploração da dor ou história pessoal, posta sobre os “holofotes” da dramatização, narração ou performatização de um grande Eu confessional (quase piegas e clichê das formas contemporâneas da subjetividade e não-teatralidade em cena) – o que não me interessava, pelo menos a sério, como forma de abordagem, escolha poética ou performática. Me perguntava: como fazer e tratar desse tema e situação como palhaça? Como encontrar o cômico e o risível nas brechas do que é dramático? Diante do tema da morte e de uma situação de velório, como construir expressividade, poesia, fluxo de jogo e fabulação no plano da expressão, da poética e da comicidade do palhaço?

Estava por demais enuviada com questões, psicologismos, busca de sentidos, enredos e formas de montagem, tratamento da temática, desvios, imperativos e padrões da linguagem do palhaço, anseios, auto-crítica, dificuldade de clareza e de distanciamento sobre como usar e direcionar os materiais que surgiam a cada ensaio. Então, resolvi deter-me e trocar a direção do processo, investindo na exploração de algo bem concreto e objetivo: a manipulação e a exploração do caixão do morto. Possíveis manipulações e ressignificações do objeto. Deslocamentos pelo espaço. Quedas. Busca de *gags* e dificuldades cômicas na manipulação do caixão. Também a própria reconstrução deste objeto cênico, reaproveitado da montagem do espetáculo anterior (Do Pó ao Poporopó).

O caixão se tornou um forte símbolo do espetáculo e especialmente de seu processo: concretizando o sentido de peso, o pesadume do próprio espírito de gravidade. O pesadume do tema, das dificuldades de um processo caótico e solitário, da tentativa contínua, da sensação de excesso de possibilidades e de estar perdida, da ausência de comicidade nos materiais que surgiam, da auto-cobrança sobre a presença dos padrões de representação e de estruturação dos modos clownescos enquanto linguagem e resultado espetacular. O caixão a cada dia se tornava mais pesado, com acréscimo de tábuas, peças, rodas, estruturas metálicas de suporte. Eu manipulava e carregava o caixão, o que também tornou concreto o peso dele sobre e em meu corpo, exigindo-me muita força e esforço. Muitos roxos e lesões musculares até encontrar as corretas manipulações, alavancas, posturas e compensações com o corpo. Entrar em sala para ensaiar era literalmente carregar um caixão, um morto. O que parecia uma saída, tornou-se algo realmente pesado, um fardo em confronto com a busca persistente de saídas, tantas vezes não encontradas.

Chega o momento da entrada da orientação cênica de Esio Magalhães (palhaço Zabobrim, Grupo Barracão Teatro – Campinas/SP). Eu deveria apresentar a ele o material pesquisado e elaborado, após 1 mês e meio de ensaios. Então, eu me deparei com o caos, a dispersão e a enorme quantidade de material, em registros diversos (ora clownesco, ora bufonesco, ora simplesmente teatral e dramático). Percebia uma imensa profusão de fragmentos dispersos, livres, sem quaisquer enlances, desconectados de um enredo ou direcionamento. Às vezes, apenas ações pontuais e gestos, que muitas vezes escapavam, pois não eram fixados ou codificados em uma sequência repetível ou articulada. Então, realizei a seleção de alguns elementos de todo o material disperso, buscando uma articulação através da construção de um roteiro. Um novo roteiro a partir do processo de laboratório, buscando desdobrar algum enredo e linha narrativa. Aqui, talvez tenha havido um erro tático – o de querer mostrar resultados, ao invés de processos e cegos tateares.

Logo na primeira mostra e encontro, Esio trouxe tantas e pertinentes questões. Deu retorno sobre a dificuldade de embarcar na proposta pela falta de clareza do que estava acontecendo, do que estava sendo feito e contado, de onde se partia e se pretendia chegar – “uma viagem caótica sem bilhete algum para a plateia ingressar, partir e viajar junto”. Colocou questões, tais como: sobre o que você quer tratar – crítica à religião? Qual, como, por quê? Pronta para o embate em praça pública com quem é da religião que você vai atacar? Afinal qual é a ênfase temática: morte, vida ou suicídio? Quem morre? Por que você morre se quer falar sobre a vida? Quem está no caixão? O caixão é um objeto a ser manipulado ou a presença de um ente querido? Qual sua relação com este ente e não com o objeto em si? Qual é a sucessão clara das ações e das situações, como a sua palhaça faz isso? Quais jogos e *gags* cômicos você pode inserir no desenrolar das ações e situações? Como se dá a relação fundamental com o público, já que são seus convidados, amigos e familiares presentes no velório?

Enfim, chegamos a tarefa 1: deixar o material apresentado de lado e recomeçar, tudo de novo. Partir de uma linha clara de situações e ações: a) preparação do velório; b) chamado e relação inicial com o público, no papel de convidados, familiares e conhecidos do falecido; c) pergunta diretriz: qual o

final – onde você quer chegar? O encontro foi profícuo e ao mesmo tempo abalador por seu poder de lucidez e desconstrução para novas tentativas e investidas de criação: abalos de (des)montagem.

O intuito de mostrar algum resultado, com formatação de enredo para um possível espetáculo, como esboço de estrutura incompleta de montagem provisória, chegou a um arranjo em que faltava o prazer de atuar e brincar, o jogo, a desenvoltura e a presença da própria palhaça. Surgia uma questão triste e ao mesmo tempo crítica que fazia a mim mesma, tanto na preparação do material, quanto na mostra ao orientador cênico: ei, onde está a Querubina (nome da minha palhaça)? Esta pergunta, Esio também me fez ao final do nosso primeiro encontro. Entre perguntas, percepções e sensações, se rasgavam abismos. Quando se leva os intentos e a si mesmo muito a sério, deixa-se de brincar. Quando queremos muito acertar, o palhaço vai buscar onde errar, com leveza e brincadeira.

Grotowski (1993) faz uma analogia do trabalho do performer com a imagem de um pássaro que ao mesmo tempo que bica (ou age), sobrevoa a si mesmo e observa-se em ação. Trata-se da presença simultânea e conjugada de envolvimento e distanciamento, ação, percepção e pensamento no trabalho do ator. Fazer pensando e compondo, discernindo, desenvolvendo e selecionando materialidades de criação, em um circuito integrado do processo criativo e experimental, sem separações duais e obstaculizadoras dos fluxos, associações e decisões. Avalio que no decorrer do processo de ensaios, o pássaro que sobrevoa tomava o lugar da cena, como grande observador, comentador, crítico, diretor, dramaturgo, bicando e desautorizando o próprio pássaro atuador – impedindo o baile e o vôo das ações da palhaça. Suspirei diante de um mês e meio de experimentações e esforços que, de certa forma, pareciam perdidos. Estremeci diante dos dois meses e meio restantes para dar conta de tudo (da montagem, da produção, da contabilidade), ainda em processo simultâneo e intercalado com outra montagem que eu dirigia, o espetáculo “Enfim Sós – uma tragicomédia clownesca”, em Porto Alegre/ RS.

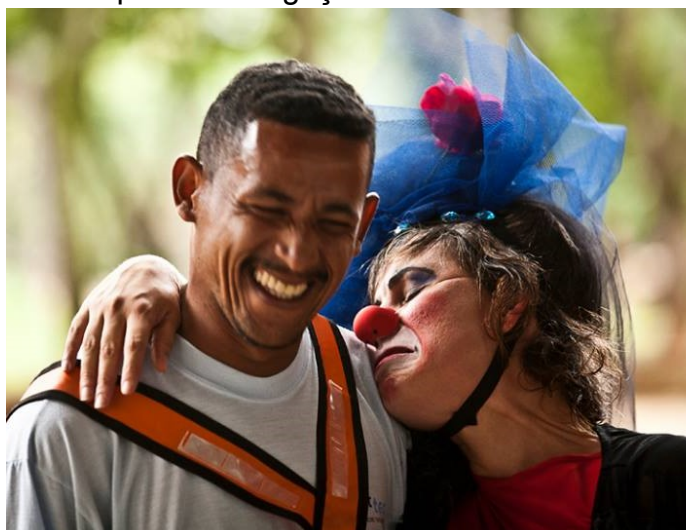
“Pesa-me Mucho” obteve financiamento pelo edital FICC-2015 de Campinas, na categoria de montagem de número circense/ clownesco. O projeto tinha o prazo de realização de quatro meses de ensaios (abr. a jul. de 2015), com apresentações no quinto mês (ago.), finalizações de pós-produção e burocracias de prestação de contas no sexto mês (set.). A orientação Cênica de Esio se daria em encontros quinzenais e, após, a partir do terceiro mês de ensaios, uma vez por semana. Sem choro, nem vela, abafando o desabafo e qualquer lamúria, voltar ao trabalho e recomeçar. A cada encontro de orientação cênica e dramaturgic com Esio, estipulávamos tarefas, tendo como foco o desdobramento de um enredo, pautados na construção de um roteiro de ações, sequenciadas em sucessão de acontecimentos, o que foi configurando uma estrutura dramática de fábula, com início, meio e fim. Nesse processo, também me dispus a experimentar outros registros de atuação como palhaça e encaminhamentos de encenação do que se configurava como um espetáculo a ser apresentado na rua. A estrutura pautou-se na construção de um argumento e roteiro dramaturgic de ações, que compunham uma fábula dramática, com certa presença de unidade de ação, tempo e espaço. As situações e sequências de episódios ou acontecimentos apresentavam caracteres de verossimilhança, desenvolvimento de ações concretas, com ausência de metáforas, uso corrente da fala, cenas de duplo sentido com alusão sexual.

Durante o processo, várias experiências pontuais de contato com o público foram feitas, através de saídas de rua, em que foi realizado um cortejo ou passeio da palhaça com o caixão. Pequenos jogos, situações e roteiros foram criados como pontos de partida para a improvisação e interação da palhaça com os transeuntes. Por um momento, achei que a experiência poderia deter-se e aprofundar-se simplesmente na realização de um cortejo da palhaça com o caixão pelas ruas da cidade. Uma espécie de sucessão de micro-cenas e interações diretas para e com poucas pessoas, em itinerância. Tal intervenção tornava a palhaça viva e presente, aportando facetas e qualidades recorrentes de uma viúva que ao mesmo tempo que chora o marido e busca consolo, também acabava construindo um jogo sensual e cômico de sedução de um novo pretendente amoroso. A alegria da palhaça em encontrar as pessoas como se fossem conhecidos próximos, convidando para o velório, contando como havia preparado belamente o morto para uma ocasião tão especial de despedida final, entre outras *gags*, acabava causando empatia.

O primeiro contato das pessoas com o caixão, ou melhor, de uma palhaça carregando um caixão, entre prantos melodramáticos e jogos debochados, era o de estranhamento. Muitos faziam o sinal da cruz, desviavam, xingavam pelo desrespeito, desaprovavam, ficavam ao longe curiosos sem se aproximar, achavam que era pegadinha e alguém sairia do caixão para fazer alguma troça. A conjugação do caixão com a palhaça tinha um primeiro contato visual e simbólico que nunca foi de riso, empatia e aproximação, muito pelo contrário, mas de repulsa ou negação.



1-Cortejo na rua



2-Saída na rua (todas as fotos de Natasha Motta)

Durante o processo, também vinham à tona as exigências respectivas à atuação na rua (amplitude gestual e vocal, tridimensionalidade expressiva de planos do corpo, deslocamento no espaço, foco, ação e relação em semi-arena). Além disso, estratégias para a busca de adesão do público, em uma chave de apelo popular – o que interferia na forma de atuação e tratamento do tema, nas maneiras de abordagem e relação da palhaça com o público. A estruturação e elaboração do espetáculo foram se fundamentando em elementos formais e exteriores ao jogo da palhaça, ainda que se tivesse como base a improvisação para posterior codificação de cenas e definição de roteiro. Nesse processo foi acontecendo uma espécie de estereotipização da palhaça, da forma de atuação, do registro vocal, em que sentia-me

representando uma “personagem”, que sequer tomava propriedade de povoar e habitar o próprio roteiro e sequência de ações que iam sendo elaborados. O uso corrente da fala tornava morosa a progressão de acontecimentos e suplantava a força e a efetividade das ações. O investimento em jogos de alusão sexual, especialmente em relação a uma cena que a palhaça explica só com gestos e choros como havia morrido o marido, não alcançavam o efeito cômico – não apenas por problema de *timing* das ações e gags, mas especialmente por uma falta de apropriação e até de identificação com o que estava me propondo fazer.

Em vários momentos me sentia reproduzindo e respondendo com clichês que, até então, abominaria em meu trabalho como palhaça – tipo de voz, caricaturizações, excesso de fala. Porém, por outro lado, queria experimentar outros registros de atuação como palhaça, também próximos ao palhaço popular de rua e de picadeiro. Paradoxalmente, à medida que o processo avançava me sentia esvaziada em responder de outra forma, especialmente diante dos prazos e condições concretas de montagem. A forma de execução e atuação da estrutura que ia sendo elaborada foi tornando-se mecânica, de caráter mais de representação teatral do que de jogo e fluência da palhaça.

Foram realizadas sete apresentações em diferentes praças e ruas da cidade de Campinas, envolvendo distintos públicos. A quantidade de apresentações não foi suficiente para o processo de maturação do espetáculo, de reescritura, de transformações que se encontram a partir da experimentação da elaboração cênica com o público. Inclusive para o próprio processo de apropriação do espetáculo pela palhaça, a necessária virada de jogo em que a partir da estrutura elaborada seria possível encontrar outros vieses, seja no “como” fazer ou na alteração radical de partes da proposta, com ênfase na brincadeira, na improvisação e na relação da palhaça com o público, investindo em um processo de contínua experimentação em cena e em sala de ensaio.



3 – “Pesa-me Mucho”, Pça. Rui Barbosa

No decorrer das apresentações, ainda era o ajuste da encenação que me ocupava. A função de direção se sobrepunha à de atuação: mudanças na forma de começar, cortes e acréscimos de falas, cortes de *gags* e pequenos trechos, ajustes rítmicos. Algumas vezes a palhaça se sobressaía e tomava

propriedade e presença em relação ao acontecimento presente e a cena: quando era xingada por algum pastor que pregava na praça, tendo que sobrepor-se à atmosfera de agressão, com vontade de fazer sua arte e brincadeira; quando pessoas em situação de rua entravam em cena e simplesmente começavam a contracenar com a palhaça, que tinha que buscar soluções para isso; quando respondia aos acontecimentos por impulso de jogo; quando realmente efetivava uma relação com alguém, para além da boa execução da cena; quando recebia uma resposta de alguém do público, sobre o que realmente queria fazer antes de morrer (parte de uma cena do espetáculo), sem ninguém mais ouvir, sem se importar se aquilo estava sendo expressivo, cênico ou clownesco; quando fiz o que eu achei o pior espetáculo do mundo, me sentindo abatida na própria apresentação, mas seguindo em frente com perseverança, sem desistir, como uma palhaça no olho da rua, com um caixão; quando ao olhar as fotos das apresentações, conseguia ver outras coisas, como a beleza e a necessidade de rever o modo de olhar o meu próprio trabalho e o que estava fazendo. Enfim, observar de forma menos distante e se entregar mais, acreditar na palhaça que estava ali, dar-lhe permissões e presença para as necessárias desmontagens.

Afinal, qual é a sua, palhaça? Qual é a minha? Pra quê? Pra quem? Por quê? Com qual confiança e necessidade de empreendimento em uma prática experimental, sem saber exatamente onde vai chegar? O que significa sucesso ou fracasso, estar bom ou ruim, gostar ou não? Por que não ou por que sim investir em possibilidades que em princípio não funcionam, que saem dos padrões ou sentidos reconhecidos da figura do palhaço, do teatro de rua, da estruturação de uma fábula dramática? Qual é a obrigação ou a vontade de fazer rir como palhaça? Qual riso? É drama, tragicômico, terrível grotesco, bobagem, bufonaria, tradição? Qual é a sua, palhaça? Não importa o enredo, a fábula, o que vai fazer, desde que faça rir? O que importa é o palhaço e seu jogo? Palhaço não é personagem, palhaço é. Palhaço não atua, é. É? É mesmo?

“Pesa-me mucho” é um caminho, um passo torpe e necessário de palhaça. Um espetáculo, uma montagem que demanda uma desmontagem de palhaça, Querubina desmontada e desmontadora. Um processo que mais que nada revela-se como vivência e aprendizagem, e neste quesito que é portador de alegria trágica. Com capacidade de afirmar o processo, o feito e querer de novo, mais uma vez. Um sim à (re)criação, aos ciclos de morte-e-vida da própria aventura de criar e ser artista-palhaça, no ser-e-fazer e refazer-se contínuo dos seres-em-obra, obras em contínuas desmontagens.



4 – “Pesa-me Mucho”, Pça. Rui Barbosa

Desmontagem não apenas no sentido de abordar o processo de uma obra e como foi feita, tendo aí um manancial criativo e simbólico que alimenta a própria obra e suas transformações, mostrando o que não é posto em cena ou dado a ver ao público. Desmontagem, especialmente, como parte dos jogos de montar e desmontar, de construção e desconstrução, de armar e desarmar, de ser e deixar de ser, de ir e voltar, de querer e não querer. Desmontagem como ação de palhaço. Ação de (re)criação e (re)fazer de novo, outra vez. Com alegria do feito e do que se pode fazer, a cada passo e tropeço de palhaço.

Aqui jaz “Pesa-me Mucho”, assim falou e fez Querubina durante sua apresentação no Seminário de Pesquisas (2016) – realizando uma desmontagem da pesquisa desta autora, da comunicação dos sucessos, dos resultados, dos sérios referenciais bibliográficos, dos padrões de comunicação acadêmica. Por puro jogo e brincadeira. Para rirmos juntos. Da vida. Da morte. Da gente mesmo. Jaz o que não faz nascer e renascer a vontade e a celebração da vida, da arte, do riso, do recomeçar, da recriação e da palhaçaria em outras possibilidades, zil roupagens, mil tropeços e desmontagens de palhaço. Sim, *da capo!* Assim falou Querubina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRENECHEA, Miguel Angel de. *Nietzsche e a Alegria do Trágico*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

DIEGUEZ, Ileana. Desmontagem Cênica. In: Revista Rascunhos, v.1 n.1 jan/jun 2014. *Dossiê Desmontagem*. Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia: 2014.

GROTOWSKI, Jerzy. *El Performer* (1988), Revista Máscara, N. 11- 12, pp. 78-81. México: 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. Tradução de Mário Silva – 14ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Ecce Homo: de como a gente se torna o que a gente é*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

OLENDZKI, Luciane. *Palhaçar: máscaras em uma patética-poética por rir*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Porto Alegre: 2009.