

VOLPATO, Renata Domingos. Desmontagem do número de palhaça “Cinderela às Avessas”. Campinas: UNICAMP. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – IA – UNICAMP; Mestrado; Elisabeth Bauch Zimmermann. Atriz e facilitadora de clown.

RESUMO

O artigo relata impressões desta pesquisadora sobre a mesa “Desmontando essa palhaçada: quanta bobeira!” e de seu número de palhaça “Cinderela às Avessas” que foi apresentado parcialmente nesta mesa com uma desmontagem do mesmo. A comunicação ilustrou parte de sua pesquisa de mestrado que, entre outros objetivos, focaliza o aspecto arquetípico e do *cuidar de si* na arte do clown.

Palavras-chave: Clown. Arquétipo. Cuidar de si.

ABSTRACT

The article reports impressions of this researcher about the table "Dismantling the clownery: how much silliness!" and her number of clown "Cinderella Upside Down" which was presented in part at this board with a disassembly. The communication illustrated part of his masters research which, among other objectives, focuses on the archetypal aspect and self-care in the art of clown.

Keywords: Clown. Archetype. Self-care.

Na mesa “Desmontando essa palhaçada: quanta bobeira!” do IV Seminário de Pesquisas do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena desmontei meu número de palhaça “Cinderela às Avessas” que realizei em 2014 com direção de Adelvane Néia e que estreou no I Encontro Internacional de Mulheres Palhaças de São Paulo.

A escolha desse número teve o intuito de pinçar algo do meu percurso como palhaça que pudesse ilustrar de forma sintética parte de minha pesquisa de mestrado que, entre outros objetivos, focaliza o aspecto arquetípico e do *cuidar de si* na arte do clown.

Conforme Quilici (2015, p. 156-157), baseado em Foucault, o termo *cuidar de si* refere-se a:

“Estando na origem mesma da prática filosófica do Ocidente, o “cuidado de si” nos chamaria a atenção para a dimensão existencial do conhecimento. Ele designa uma série de práticas, exercícios, modos de conduzir a própria vida que construiriam as condições para a emergência de uma apreensão mais profunda do real: a experiência do que é verdadeiro. Ao mesmo tempo, nesta ideia de verdade como um acontecimento desvelador (*alethéia*) estaria sempre implicado o trabalho de transformação do sujeito e dos modos de ser. (...)

Ao mesmo tempo, a dimensão estética desse processo aparece na proposição de se tomar a própria vida como obra de arte a ser consumada, para que ela se manifeste no seu *pleno brilho*. A natureza do trabalho que o sujeito faz sobre si é artística, implicando o rigor de uma ação vigorosa e hábil sobre o material (no caso, o próprio artista), para que possa se manifestar a luminosidade do que é verdadeiro (dimensão do conhecimento), e a nobreza (dimensão ética), latente no ser humano.”

Compreendo o palhaço como uma imagem arquetípica que se manifesta nas diversas culturas humanas, independente de época ou local, e

pertence à dimensão coletiva da psique. No processo de elaboração artística do clown, além de acessar conteúdos do inconsciente pessoal, é possível acessar também outros do inconsciente coletivo. Cito uma explicação esclarecedora e resumida de Grinberg (2003, p.134) sobre arquétipo e a conexão do mesmo com o inconsciente pessoal e coletivo:

“A partir de suas próprias experiências e das experiências de seus pacientes, Jung foi percebendo que, além das memórias pessoais, estão presentes no inconsciente de cada indivíduo um outro tipo de fantasia: as constituintes das possibilidades herdadas da imaginação humana. Tais estruturas, inatas e capazes de formar ideias mitológicas, foram denominadas *arquétipos*. O mundo dos arquétipos é o mundo invisível dos espíritos, deuses, demônios, vampiros, duendes, heróis, assassinos e todos os personagens das épocas passadas da humanidade sobre os quais foi depositada forte carga de afetividade.

Os arquétipos constituem uma espécie de matriz, uma raiz comum a toda a humanidade e da qual emerge a consciência. Essa descoberta significou o reconhecimento de duas camadas no inconsciente: a pessoal e a impessoal, ou transpessoal, o inconsciente coletivo.”

O palhaço é claramente um desses personagens presente nas narrativas mitológicas da humanidade sobre o qual foi depositado forte carga afetiva, tanto a partir do inconsciente pessoal, que diz respeito às vivências da pessoa com o palhaço, quanto das imagens do inconsciente coletivo.

Uma evidencia desse caráter arquetípico do palhaço é ele estar presente ao longo dos tempos, em diversas roupagens, como o bobo da corte, os servos da Commedia dell'Arte, os palhaços sagrados de aldeias indígenas, os palhaços de circo, de teatro, de cinema, de hospital, de rua e outros.

Considero o clown não um personagem ligado a um enredo definitivo, mas uma espécie de *persona*, no sentido de uma máscara que, por um lado encobre nossa personalidade, mas, ao mesmo tempo funciona como uma espécie de lupa de aumento de características pessoais e também mantém uma conexão profunda com aspectos inconscientes.

Transcrevo a seguir um trecho esclarecedor sobre o arquétipo da persona a partir dos estudos de Grinberg (2003, p. 142) sobre Jung:

“Do mesmo modo que o indivíduo não é um ser único e separado, sendo também um ser social, a psique humana não é fechada como um fenômeno individual; ela também é coletiva. A personalidade consciente seria um segmento da psique coletiva, consistindo num conjunto de atributos da consciência coletiva vivenciados como pertencentes pessoais: nome, títulos, nível socioeconômico, *status* e outras características sociais. Esse seguimento arbitrário da psique coletiva é o que Jung denominou *Persona*. A palavra vem do grego e representa originalmente a máscara usada pelos atores para indicar o papel que eles representam.

Como máscara, o arquétipo da Persona diz respeito principalmente ao que é esperado socialmente de uma pessoa e à maneira como ela acredita que deva parecer ser. Trata-se de um compromisso entre o indivíduo e a sociedade.”

Ao entrar em contato com o clown outros arquétipos podem aparecer em sala de trabalho como o da princesa e do príncipe encantado que se casam e vivem felizes para sempre e que é parte do imaginário coletivo.

No processo de construção desse número clownesco minha palhaça Roseleia era uma Cinderela às avessas. No decorrer dos ensaios tomei consciência que havia vivido o arquétipo da princesa e do príncipe. Primeiro acreditei ter encontrado meu príncipe encantado, fui para Londres esperando viver uma história de amor, imaginei trabalhar como palhaça nas ruas de Londres ao lado do meu amado, fazer cursos de teatro, cinema, estudar e praticar inglês, dar cursos de clown, viajar...

Meus planos mudaram depois da grande desilusão amorosa com o término do namoro que ocorreu após uma semana de minha chegada. Como mal havia conhecido a cidade e havia pagado um curso de clown, que aconteceria em quarenta dias, com Angela de Castro, brasileira, que mora lá há trinta anos e não oferece cursos no Brasil há muitos anos, decidi procurar um emprego para juntar algumas economias e desfrutar melhor da cidade até o fim do período de dois meses e meio, o tempo que tinha me planejado para estar lá com meu ex-príncipe.

Com a ajuda de Angela de Castro consegui um trabalho como faxineira. Então de Cinderela virei Gata Borralheira e essa desconstrução foi parte do número que desenvolvi a partir desta minha situação. Meu chefe era a madrasta má, que pagava pouco – a hora mínima - e cobrava muito dizendo: “quick, quick, you move very slowly” porque pagava por hora e queria que limpasse cada vez mais rápido. Os diversos momentos difíceis nesse trabalho e a desilusão amorosa me fizeram sofrer naquela cidade tão bonita. Era uma contradição. Mas nem tudo foi tragédia, aproveitei muito a cidade e fiz novas amizades também.

Na volta ao Brasil retomei meu trabalho de assessoria a palhaçaria com a Advane Néia e ela percebendo que eu estava ainda muito abalada emocionalmente conduziu os ensaios para que trabalhássemos com a palhaça situações semelhantes às que eu tinha vivido em Londres. Em um dos ensaios, por exemplo, comentei do trabalho como faxineira e ela me pediu nesse mesmo dia para fazer uma faxina. No início era bem dolorido, pois as emoções vinham à tona, chorava, ficava triste, com raiva. Aos poucos comecei a rir de tudo e depois de quase seis meses de trabalho, quando finalmente estreamos no “*I Encontro Internacional de Mulheres Palhaças de São Paulo*” eu já estava bem distanciada pessoalmente da situação. A palhaça tinha se apropriado e ressignificado meus sentimentos.



Figura 1 - Palhaça Roseléia como faxineira
foto Alex Martins



Figura 2 - Palhaça Roseléia des-princesando
foto Alex Martins

Minha palhaça Roseléia costumava se portar como uma princesa, vestia normalmente roupas cor-de-rosa, lenços, chapéu, sapato bonito. Ela exagerava e ridicularizava uma princesa querendo viver em um mundo cor-de-rosa.

Trabalhamos com a história da faxina e com experimentações de vestidos feios e uso dos óculos o “des-princesar” – deixar de ser princesa - da minha palhaça. Considero que ter revivido a situação com minha palhaça me conduziu a um processo de ressignificação dessa experiência pessoal amorosa frustrada que gerou uma dor emocional e que foi um mote artístico interessante e fértil para ser desenvolvido em cena. Através da palhaçaria realizei essa passagem da dor para a alegria e tive a possibilidade de rir da situação e de mim mesma. Minha palhaça muitas vezes me ajudou a transmutar questões difíceis na minha vida.

Especialmente na palhaçaria feminina observamos a tendência do repertório ser construído através de uma transposição da vida para a arte. Histórias pessoais viram motes para a criação artística e a partir do momento que uma forma de arte é gerada aquela história pessoal pode se “descolar” da vida e ganhar um patamar artístico de universalidade; outras pessoas podem se identificar com a história e o clown cumprir um de seus papéis que é gerar a catarse, tão importante para a transformação psíquica, principalmente através do riso.

Acredito que o artista não deva “terapeutizar” ou resolver suas questões em cena, mas, caso problemas pessoais emirjam durante os ensaios, pode ser uma atitude importante do *cuidar de si* o artista expressar suas emoções e pensamentos relacionados à sua vida em espaços protegidos como numa sala de trabalho. Acredito que depois de liberar tais emoções o artista pode sentir-se mais inteiro e presente em sua arte.

Na minha concepção, faz-se necessário para muitos artistas um processo de ensaio que leve em consideração suas emoções e questões de suas vidas pessoais. Alguns processos artísticos que são conduzidos por professores, facilitadores ou diretores preparados para lidar de forma que se promova um *cuidar de si* podem obter um resultado valioso.

As questões da vida pessoal do artista podem ou não ser mote para uma criação artística. É possível passar por uma etapa de ensaio que se trabalhe com essas emoções e partir para uma criação sem relação direta com este conteúdo pessoal. Pode não ser necessário também passar pelo cuidado das emoções pessoais nos ensaios. No entanto, quando se opta por trabalhar a partir destas situações que apareceram nos ensaios e essa criação aconteça com maestria não importa mais se o mote inicial fez parte da história do indivíduo. Neste caso a arte produzida torna-se uma criação artística descolada da vida pessoal do artista, mesmo que se origine da mesma. Destaco novamente que o resultado artístico do palhaço que se leve à cena, sendo tanto um número clownesco, quanto um espetáculo ou show, não deve ser realizado para “terapeutizar-se” diante do público, mas deixar de trabalhar tais emoções nos ensaios ou em outro local pode impedir que o artista manifeste uma arte mais potente e “descontaminada” de suas questões pessoais, caso as mesmas estejam muito “a flor da pele”.

Grotowski, por exemplo, investiu, durante uma fase, no treinamento do ator por um método que denominava de “via negativa” em que o objetivo não era o de construir uma técnica específica para o ator e sim desbloquear e eliminar as tensões e tudo que possa impedir os estímulos e impulsos de cada um (GROTOWSKY, 1992), ou seja, intencionava-se tirar tudo o que não serve para o ator para ele chegar na sua potência.

Na disciplina de pós-graduação em Artes da Cena que fiz com a Prof^a. Graziela Rodrigues sobre o método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) percebi que ela considera importante o artista ter um espaço para trazer suas emoções ligadas as suas histórias pessoais e deixar que isso se transforme através da dança. Não se trata de levar seus problemas pessoais para cena, mas justamente o contrário, ela defende, no meu entender, a importância de trabalhar essas emoções em sala de trabalho para que as mesmas não sabotem a expressão artística do bailarino. Ela afirma: “Não há como chegar aos recônditos da arte sem levar a si mesmo.” (RODRIGUES, 2003, p.13). Cito abaixo outros dois trechos que dissertam mais sobre essa questão.

“Observei com frequência no meio artístico um certo tabu em se falar sobre a emoção. A emoção sendo tratada como algo que se retira do corpo ou se coloca no corpo à revelia, como se a técnica tudo resolvesse sem a emoção. A técnica sendo tratada como um tributo da racionalidade que domestica a emoção, deixando-a de fora. Ao mesmo tempo em que a emoção pulula na arte, sobrevive o tabu quanto a não torna-la consciente. A emoção está a serviço de uma arte que faz a cisão com o indivíduo.” (RODRIGUES, 2003, p. 08)

“Será que é melhor não desvendar a emoção para não perder a magia? Tudo vai passando bem dividido: a pessoa e o artista. A questão da emoção é empurrada para debaixo do tapete porque o que se está fazendo é Arte. Como se o fazer arte estivesse além das questões que envolvem a pessoa.” (RODRIGUES, 2003, p. 08-09).

Sobre a mesa redonda des-performática

Como escrever sobre minha comunicação sem fazer algumas referências sobre a estrutura de nossa mesa e as outras comunicações, já que elas se entrelaçaram? Foram muitos momentos interessantes e para poder transmitir melhor o que aconteceu optamos por publicar um relato em forma de uma publicação de um vídeo completo da mesa. Mas gostaria de tecer também alguns comentários de percepções sobre alguns momentos.

A mesa performativa chamamos de des-performática, pois nossas comunicações eram performances de desmontagens das palhaças, das pesquisas e de nós mesmas. Como nossa proposta era trazer nossas palhaças para comunicarem e desmontarmos inclusive a palhaça, inevitavelmente e com muita alegria saímos totalmente fora dos padrões acadêmicos convencionais que são muitas vezes cansativos.

Utilizamos algumas regras de uma mesa redonda como a do limite do tempo para cada uma e criamos mecanismos cômicos de controlarmos esse tempo uma das outras, como um apito quando faltassem dois minutos e o pedido de correr que em uma das vezes foi realizado uma corrida por uma das palhaças no momento em que quem deveria correr era a pessoa que estava fazendo a comunicação. A palhaça que correu foi a Caixinha (Ana Elvira Wuo) e no caso quem estava comunicando era eu. Apesar de saber que isso poderia acontecer em algum momento, mas que não combinamos quando, fui pega de surpresa e isso gerou uma desconcentração para eu retomar a comunicação e que não tentei disfarçar. Apesar de já estar sem nariz foi meu lado palhaça que se revelou naquele momento.

Fizemos diversas interferências nas comunicações umas das outras e utilizamos esse recurso de estarmos ora de palhaças ora como pesquisadoras. As palhaças ficavam vestidas de gente, como a Ana Wuo costuma se autodefinir quando não está de palhaça, misturadas conosco mesmas.

Uma das comunicadoras, Cassandra Ormachea não pôde participar devido à mudança de horário de nossa mesa, mas decidimos inseri-la através de um vídeo que no momento de ser exibido falhou o som e lidamos com esse problema durante um tempo até que o vídeo pudesse ser transmitido. A Ana Wuo tentou dublar o que a Cassandra estava falando enquanto eu e a Marisa Riso tentávamos ajudar o técnico com o som.

Luciana Olendzki nos contou depois que decidiu na hora fazer quase toda sua comunicação como palhaça, o que se tornou muito hilário, pois o seu modo de fazer a comunicação desmontou todos os padrões tradicionais de uma mesa, ela fez brincadeiras, por exemplo, com o nome de Friedrich Nietzsche de uma forma que nem consigo reproduzir através da escrita e chamou-o de bigodudo.

A Florisa (Marisa Riso) estava um pouco estressada com o tempo, queria que a Caixinha saísse logo de cena para ela começar e tentou cortar a

Querubina (Luciane Olendzki) muitas vezes já que foi cortada também. Mas a Querubina conseguiu ser mais “branca”¹ que ela e que todas nós e se impôs conseguindo fazer tudo que queria.

Fui cortada no final da minha comunicação, meu tempo já havia se esgotado, quando pretendia falar mais sobre o arquétipo. Todas foram me tirando de cena e a Ana Wuol falava: “parabéns para o arquétipo! Arquétipo”

Um dos ouvintes comentou que o clown não consegue lidar com o tempo cronológico e é um fracasso que assumimos como clowns. Isso ficou aparente nas nossas comunicações e ainda não querendo houve esse fracasso real de lidar com o tempo. Também disse que veio achando que veria uma mesa quadrada e viu uma mesa redonda de fato.

Outra participante criticou a forma como lidamos com o tempo, achava que poderíamos ficar mais tempo em cada comunicação, pois o público não estava se importando com isso. Mas queríamos deixar um tempo suficiente para o debate.

Entramos tocando uma música só com os instrumentos e alguns sons e saímos cantando uma paródia da música cubana “Guantanamera” de autoria de José Martí e música de Josito Fernandez com o refrão: “quanta bobeira, arriba quanta bobeira...”.

Depois de nossas des-performances voltamos na sala e abrimos a mesa para perguntas. Todos que puderam falar se mostraram surpresos e admirados com nossa ousadia e com a qualidade do trabalho apresentado. Alguns tiveram curiosidades sobre mais informações de nossas pesquisas que não foram abordados durante as comunicações e que pudemos explicar melhor nesse momento.

O registro em vídeo completo da mesa pode ser acessado pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=5VOTH5JSrac>

Assim como acontece comigo percebo as vivências com a linguagem clownesca com um grande potencial para o *cuidar de si*. Desde que comecei o trabalho pedagógico que denomino “Florescer do Clown”, que citei rapidamente durante a comunicação e em uma das perguntas no debate, percebo o quanto a palhaçaria pode ocupar uma função de transformação do sujeito e ela, no caso do artista, pode potencializar sua arte.

Referências bibliográficas

- GRINBERG, Luiz Paulo. *O homem criativo*. São Paulo: FTD, 2003.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. *O método BPI (bailarino-pesquisador-interprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método*. Tese de doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2003.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.

¹ Termo utilizado na palhaçaria que em síntese identifica o clown com personalidade dominadora.