



Roberta Siqueira Santos Alves

**ROMPENDO LIGAMENTOS:
ENCONTROS E DESENCONTROS NA CRIAÇÃO DE UM NÚMERO**

Rio de Janeiro

2015

**ROMPENDO LIGAMENTOS:
ENCONTROS E DESENCONTROS NA CRIAÇÃO DE UM NÚMERO**

Trabalho de Conclusão de Curso orientado pela Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima da Silva Assunção apresentado à banca examinadora do Curso de Teatro da Universidade Cândido Mendes como requisito ao título de Bacharel em Teatro.

Rio de janeiro

2015

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado a todos que fazem da limitação, oportunidade; do sofrimento, riso; e da vida, reinvenção.

AGRADECIMENTOS

À vida, por permitir-me a reinvenção diária.

Ao palhaço Avner *“The Eccentric”*, por despertar-me o olhar generoso em relação ao outro, e, conseqüentemente, a mim mesma.

À minha orientadora, Maria Assunção, por não me deixar pensar em desistir.

Ao palhaço, amigo e amor, Pedro Serejo, pela troca, pelas risadas, e por, simplesmente, encher-me de vida.

Ao querido Valber Rodrigues, pelo companheirismo, amizade e solidariedade durante todo esse processo.

Aos meus colegas de turma, pela atenção, carinho, cuidado e generosidade durante todo o processo.

Aos meus pais, por serem a força que preciso para caminhar.

RESUMO

Este trabalho aborda o estudo do palhaço e a busca de um estado de bobagem através da criação de um número.

Palavras-chave: número, ação, palhaço, erro, jogo, brincar, julgamento.

SUMÁRIO

I – Apresentação	9
II – Memorial	16
2.1. Aproprie-se da sua respiração	16
2.1.1. Avner “The Eccentric e o controle da respiração	16
2.2. Coro e Corifeu	19
2.3. Brinque como se não houvesse amanhã	20
2.4. Brinque de ser você	22
2.4.1. Essa foi a história	24
2.5. Recepção do exercício apresentado	25
2.5.1. “É um número dentro de uma história ou uma história dentro de um número?”	26
2.5.2. “O que era improvisado dentro da cena apresentada?”	26
2.6. A ressignificação dos objetos e o improviso	28
2.7. O desejar	28
2.7.1. Cachorro	29
2.7.2. Dificuldades e constatações	30
2.7.3. Calcinha	32
2.7.4. Vestido	33
2.8. Regras, acertos e erros	34
2.9. Vivendo e aprendendo a jogar	37
2.10. Retomando o meu número. Número?	40
2.10.1. Perguntas e mais perguntas e mais descobertas	41
2.11. Ação	44
2.11.1. Experimentação	45
2.11.2. Experimentação	45

2.11.3. ExperimentAÇÃO	47
2.11.4. ExperimentAÇÃO	49
2.12. Banca de Qualificação	49
2.13. Criação: tempo de experimentar a ação	54
2.14. Um capítulo sentimental	56
2.15. Reflexo do outro	58
2.15.1. Quando não acontece ou deixa de acontecer	59
2.16. Psicologia X Besteirologia: para quê psicologizar se besteirologizar é mais gostoso?	63
2.17. Antes tarde do que mais tarde ainda	65
2.18. A primeira de muitas	68
2.18.1. SIM ao trabalho	69
III Conclusão	71
IV Referências Bibliográficas	74
V Anexos	76
Anexo 1	76
Anexo 2	78
Anexo 3	79
Anexo 4	82

“[...] a imaginação não é o final da realidade, mas o início dela.” Ângela de Castro

I. Apresentação

Na primeira aula desse semestre, a orientadora Maria Assunção perguntou a nós, alunos, o que cada um gostaria de pesquisar no TCC. A princípio, fiquei sem resposta, até que me lembrei do quinto período da faculdade, quando realizei o Módulo de Palhaçaria com a professora Ana Luisa Cardoso.

Na época, foi solicitado por ela que fizéssemos um estudo sobre um palhaço contemporâneo à nossa escolha, onde deveríamos apresentar o trecho de um número ou uma “gag”¹ do palhaço escolhido, e, além disso, precisaríamos estar caracterizados como o tal. Eu escolhi o palhaço americano Avner Eisenberg, “*The Eccentric*”. Descobri durante esse processo o gosto e o encanto pela “imitação”. Não digo “imitação” como uma mera repetição estereotipada, mas sim como um estudo pormenorizado, com observação das ações físicas e/ou vocais, memorização e busca de ligações orgânicas, a fim de imprimir em meu próprio corpo as ações do outro. Foi um trabalho inesquecível e prazeroso, apesar de ter sido também difícil, principalmente por se tratar de uma linguagem que eu nunca havia pesquisado. Sempre me lembrei dele com muito carinho durante os outros períodos, porém nunca parei para me questionar o porquê dele ter sido tão importante e marcante no meu processo dentro da faculdade.

Ao pensar sobre a escolha de um tema para o TCC no início desse semestre, percebi que o desejo pela imitação não surgia somente pelo desafio de imitar, mas de imitar um número cômico, de preferência o número de um palhaço, e, mais que isso, tinha que ser o número completo do Avner, “*The Eccentric*”. Talvez por gostar muito desse palhaço e de seus números, o meu interesse pela sua lógica de pensamento dentro do estudo da palhaçaria seja muito grande.

¹ “[...] um esquete cômico que o ator parece improvisar e que é produzido visualmente, a partir de objetos, de situações inusitadas: é, “na gíria dos estúdios, um achado irresistível que revigora e multiplica o riso num filme cômico.” (B. CENDRARS em L’Homme Foudroyé) PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999. P.181

“[...]gags, que são pequenas esquetes cômicas que servem, também, como laboratório vivo para todo o trabalho realizado. Posteriormente, essas gags podem ser agrupadas e transformadas em um espetáculo.” (FERRACINI, Renato, 2003: P. 220)

Ressalto que o palhaço Avner Eisenberg é uma inspiração para a minha pesquisa, já que foi através da observação do seu trabalho, que o meu interesse pelo estudo do palhaço foi despertado. A sutileza do trabalho realizado por ele e a técnica utilizada no desenvolvimento do estudo a que se propõe, me fizeram perceber que ao invés de buscar o extraordinário, é o extraordinário que nos encontra dentro da simplicidade, da justeza de uma ação e de uma visão de mundo. Essas questões me interessam e me estimulam a seguir com essa pesquisa, ainda assim, destaco que ele é “apenas” uma grande inspiração, e não o foco principal do meu TCC.

Contudo, ao pensar na possibilidade de pesquisar a imitação no meu Trabalho de Conclusão de Curso, perguntei-me: “Qual foi a importância desse trabalho? Porque o interesse em pesquisar a imitação?”

O desafio de dar vida às ações que não eram minhas e que não foram criadas por mim, sem tirar-lhes a particularidade, (ou seja, numa tentativa de preservar a “singularidade” e/ou a “característica” da ação), através da observação de uma vivência externa, com foco em “realizar” o que eu estava vendo o outro fazer, me instigava e colocava-me potencialmente dentro do jogo. A partir disso, percebi que enquanto eu descobria o universo do “outro”, eu me aproximava de mim mesma, de um universo tão meu e ainda tão desconhecido; identificando diversas questões inerentes ao trabalho do ator (e não só do palhaço) que me interessavam e que eu ainda não havia explorado dentro do meu trabalho como atriz.

Para imitar era necessário olhar o outro com outros olhos, olhos de quem não somente observava o que ele fazia, mas como ele fazia; percebendo não somente o que vinha depois de uma determinada ação, mas qual era o fio condutor dessa ação; atentar-se para o tempo da ação, da reação do público e da pausa. E essa observação traz à tona questões como o improviso, tanto em relação à partitura cênica, ao espaço e aos objetos, quanto em relação ao público; a triangulação² com a plateia, que considero um dos mecanismos mais importantes dentro do estudo do palhaço, por necessitar de conhecimento técnico; e o ritmo no desencadeamento da

² Compartilhar com o público, através do olhar, determinado momento da cena ou número. “[...] olhando a plateia a fim de comentar o que acontece com ele em cena. Depois, retorna a situação em que estava e deve aproveitar seu comentário e a reação da plateia. [...]” BARBOZA, Juliana Jardim. O ator transparente: reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do Palhaço e do Bufão. P.21. <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57069/60057>

cena cômica, que são questões que particularmente me interessam bastante, justamente por reconhecer a minha pouca intimidade com as mesmas.

Segundo a atriz, diretora e pesquisadora Juliana Jardim, “O palhaço vê o mundo pelo avesso enquanto revela o avesso do ator que veste a máscara. A lógica que conduz suas ações dá novas funções ao mundo a seu redor.”³

Essa lógica de pensamento dos palhaços também sempre me interessou muito: de fazer o que ninguém faz, de ressignificar o mundo, de brincar com o contra ponto, com o oposto, com o “ridículo”, de levar tudo “ao pé da letra” e de ter o simples prazer de estar presente.

A partir dessas descobertas em relação ao exercício feito no quinto período, comecei a perceber a vontade de participar disso não “somente imitando”, mas sendo a pessoa que cria, que brinca, que erra, que coloca “a mão na massa” e se diverte com o seu próprio trabalho, com a sua própria criação, como explica a pesquisadora Ana Achar: “[...] o palhaço é uma visão de mundo. Ele se organiza numa lógica particular que olha, pensa e realiza a realidade num sentido que lhe é autêntico, único e original.” (ACHAR, Ana, 2007: P.106 apud SAUWEN, Ana Carolina, 2011: P.25)

E por que não pesquisar a minha lógica particular de pensamento dentro do estudo do palhaço, já que eu mesma cheguei à conclusão que esse estudo envolve tantas questões sobre o trabalho do ator que me são relevantes? Porque não dar continuidade a esse encantamento pelo mundo do palhaço a partir da minha própria criação dentro dessa pesquisa de TCC?

Assumo que tive certa resistência inicial até conseguir expor essa minha vontade, pois além de me achar muito séria e tímida, pensava que o tempo destinado ao TCC, era um tempo muito curto para um estudo aprofundado do palhaço. Porém, a partir de uma proposta de exercício feita em sala pela orientadora Maria Assunção, onde deveríamos apresentar uma cena que estivesse imbuída do nosso desejo de pesquisa para o TCC, essas perguntas surgiram e eu não me dei tempo para pensar: parti para ação, pois poderia ficar em cima do muro.

Como os amores platônicos que pulsam mais fortes a cada encontro, permiti-me, no encerramento desse generoso ciclo, aproximar-me desse gênero que tanto

³ BARBOZA, Juliana Jardim. O ator transparente: reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do Palhaço e do Bufão. P.20. <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57069/60057>

nos diverte, e, partindo das questões acima citadas, criei um número com o objetivo de descobrir a minha lógica de pensamento dentro do estudo do palhaço. Enquanto eu improvisava e experimentava, ia descobrindo pouco a pouco a minha maneira de brincar, a minha maneira de subverter a lógica coletiva, reconhecendo na prática a minha forma de pensar o mundo dentro do estudo do palhaço, e criando, assim, o meu número.

Ressalto que não tenho o objetivo de me tornar uma palhaça com essa pesquisa, mas pretendo me aproximar desse universo a fim de que as descobertas feitas a partir dessa aproximação possam somar ao meu trabalho artístico como um todo, permitindo-me brincar e romper com essa tal seriedade a qual me referi anteriormente, que descubro, a cada dia, não ser própria da minha personalidade, mas apenas um lugar em que me coloquei ao passar dos anos.

A fim de me aproximar desses objetivos no decorrer desse semestre, realizei diversos exercícios guiados por um palhaço, o Pedro Serejo, que também era meu colega de turma. Além disso, tive diversos encontros comigo mesma na sala de ensaio, junto aos meus possíveis objetos de cena, onde pude explorá-los através de improvisos, descobrindo gags e novas funcionalidades para os mesmos.

Segundo Renato Ferracini⁴, em *“A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator”*, “o clown⁵ precisa do público para sobreviver e também para aprender. É, principalmente, a partir do contato com ele que o clown treina e desenvolve essa capacidade de jogo e relação”. (FERRACINI, Renato, 2003: P.218)

Eu confesso que a prática de treinar sozinha gags e piadas é realmente muito difícil, apesar de necessária. Pude constatar essa dificuldade durante todo o processo, já que muitas vezes me via desanimada estando sozinha em sala. Além disso, percebia também, que era na presença do público que surgiam as ações mais interessantes, revelando, mais uma vez, que a presença do público é indispensável para o jogo do palhaço.

Nesses dias de pesquisa e improviso, pude reconhecer “grandes duelos” entre pensamentos que se concretizam apenas no campo das ideias e ações que comunicam e abrem caminhos para novas criações, ensinando-me que as ideias,

⁴ Renato Ferracini é ator e pesquisador do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp.

⁵ Nessa pesquisa não diferencio as nomenclaturas “palhaço” e “clown”. Mantenho a palavra em inglês devido aos textos que assim a utilizam.

somente enquanto ideias, não são tão confiáveis; já a prática, nunca no deixa na mão.

Essa constatação me liga a uma descoberta muito valiosa no decorrer do semestre: a importância do “erro”. Ele foi o meu maior aliado dentro dessa pesquisa, pois foi errando que aprendi a errar melhor e a rir de mim mesma. Percebi que todas as ideias devem ser colocadas em prática, pois pensando com o corpo inteiro em ação, ou seja, seguindo a lógica inconsciente de pensamento, onde a ideia que surge vai, imediatamente, para o corpo em ação, foi possível encontrar a minha maneira “idiota” de ver o mundo, ou, pelo menos, parte dela. Segundo a palhaça Ângela de Castro, encontrar o meu “estado de bobagem” ⁶.

Segundo o palhaço Avner, em um dos seus princípios: “O palhaço cria um mundo no espaço vazio, ao invés de entrar num mundo que já existe.” ⁷

Foi esse “vazio” e essa “aparente falta de sentido” que o próprio significado de “vazio” ⁸ nos remete, que fez tudo ter um sentido e um caminho, uma vez que despertou em mim a busca por algo que eu pudesse me apoiar. Assim, descobri que eu precisava de um roteiro de ações para o meu número, mas que cada vez que eu entrasse em cena eu precisaria entrar com a liberdade de criar e de redescobrir o mundo; o possível mundo existente no meu número.

Portanto, a criação de um roteiro me situava dentro do número, me permitindo saber de onde eu vim e para onde estava indo, não para me prender a caminhos já conhecidos rumo ao meu “objetivo final”, mas para dar-me liberdade dentro dessa estrutura, para justamente permiti-me brincar comigo, com o outro e com os estímulos a minha volta.

Durante esse processo, torci o pé no Circo Crescer e Viver, onde faço parte do PROFAC- Programa de Formação do Artista de Circo, e tive uma lesão ligamentar grave, onde estirei dois ligamentos e fiquei 40 dias sem poder pisar no chão.

⁶ Termo usado pela atriz, professora, pesquisadora e palhaça Ângela de Castro em conversa com os alunos da UCAM – Universidade Cândido Mendes no dia 20/05/2015.

⁷ http://www.avnertheeccentric.com/eccentric_principles_portuguese.php
30/05/2015 - 21:26

⁸ Relaciono o vazio com a disponibilidade para o jogo, com a imaginação livre para criar no aqui e agora, ou seja, no momento presente, por mais que exista um roteiro de ações; tendo a consciência que se “deve” responder ao devir e não a um planejamento concebido previamente, mas se permitir-se ter um mundo por criar.

Num primeiro momento, me desesperei e achei que minha pesquisa estava escorrendo pelas minhas mãos. Sentia-me perdida, sem saber o que fazer diante de tal fato. A única certeza que eu tinha, era que eu não queria desistir. Mas ao mesmo tempo, pensava que seria inviável continuar a minha pesquisa de muletas. Como eu iria pra ação? Como daria continuidade ao meu número?

Nessa época eu estava lendo “*A Nobre Arte do Palhaço*”, do Márcio Libar⁹, e me atentei para um trecho muito interessante onde ele transcreve uma fala do Leó Bassi¹⁰ após uma aula-espetáculo na terceira edição do “*Anjos do Picadeiro*”:¹¹

“Eu não me importo em ser o perdedor, porque não me importo com a minha imagem. Se o palhaço perdeu, então não tem mais nada a perder. Quando não se tem mais nada a perder pode-se fazer o que quiser. Por isso é uma entidade libertária, por isso tem o poder de transgredir [...]” (BASSI, Léo, 2000 apud LIBAR, Márcio, 2008. P.175)

O que, então, eu poderia temer? O erro? A derrota? O não ser capaz de transgredir o obstáculo que só se dava como “impedimento de algo” dentro da minha cabeça?

E continuava a perguntar-me: “Mas essa não é a glória do palhaço? Expor as suas dificuldades, as suas características pessoais mais ridículas e rir delas junto com o público? Entrar no tal “vazio” e ser capaz de se reinventar a todo instante, usando dos objetos, do espaço, do público e de todos os estímulos a sua volta”?

Não era fácil pensar que eu teria que ficar tanto tempo sem pisar no chão, impedida de seguir com a minha vida normal, porém, eu não poderia ter ganhado um “presente” melhor que esse. Era como se a vida tivesse tirado uma carta da minha manga (já que de muletas era difícil tirar uma carta de qualquer lugar), me aberto uma porta, me dado um trunfo.

Reconheci que era esse o momento de me agarrar à pesquisa não só com unhas e dentes, mas com o corpo todo, investindo na minha impossibilidade física e partindo para a ação, com o objetivo de expandir a tal lógica pessoal dentro do estudo do palhaço por meio da minha dificuldade; lógica essa que foi se revelando

⁹ Márcio Libar é ator, palhaço, pesquisador de circo e fundador do grupo Teatro de Anônimo.

¹⁰ Palhaço e Bufão, o italiano Léo Bassi é também conhecido como “palhaço anarquista” por ser muito polêmico e provocador em relação às questões políticas e religiosas.

¹¹ Anjos do Picadeiro é um encontro internacional de palhaços. Aconteceu a primeira vez em 1996, no Rio de Janeiro, para comemorar os dez anos de atividades do Teatro de Anônimo.

na ação, no corpo, na reinvenção do meu número através das possibilidades de jogo que as próprias limitações me permitiam (e que não me permitiam, também).

Para dialogar com a prática, busquei referências como, Renato Ferracini, Juliana Jardim, Marcio Libar e Gilberto Icle, a fim de me aproximar das questões que envolvem o estudo da palhaçaria, ajudando-me na compreensão desse universo tão revelador, que é o mundo aos olhos do palhaço.

“Roberta, jamais serás quem tu não és.” Essa foi a dedicatória feita pelo Marcio Libar no livro “A Nobre Arte do Palhaço”, e que assim seja.

II. Memorial

2.1 Aproprie-se da sua respiração

Nossa orientadora sugeriu-nos que trouxéssemos nos nossos primeiros encontros propostas de exercícios para compartilharmos com a turma.

Pedro Serejo, nosso colega de TCC, trouxe a seguinte proposta: todos deveriam andar pelo espaço a fim de ocupar os espaços vazios, imaginando que a sala era um disco e que estava apoiado em cima de um palito; assim o deveríamos manter equilibrado a todo o tempo. Durante nossas andanças ele pedia para uma pessoa “X” parar e as demais deviam se posicionar em volta dela. A pessoa “X” tornou-se o foco da situação, ficando exposta e vulnerável, já que todos estavam olhando para ela. Com isso, era possível perceber certa alteração no ritmo da respiração da pessoa “X”, que ficava mais ofegante. Ela deveria olhar no olho de cada colega que estava ao seu redor, sem nenhuma regra ou restrição, e, depois disso, deveria respirar profundamente.

Era incrível perceber que logo após a respiração profunda da pessoa “X”, todos os demais colegas, inclusive eu, respiravam profundamente; como acontece com o bocejo, mal comparando, ao vermos alguém bocejar, bocejamos em seguida. Assim acontecia com a respiração profunda, trazendo certa serenidade aos ânimos que estavam alterados naquele momento de exposição.

Achei interessante essa observação, visto que, relacionada ao trabalho do ator, o “simples” ato de respirar com consciência pode ser uma maneira de criar um vínculo com a plateia, possibilitando certa condução do ritmo do espetáculo, cena ou número.

2.1.1 Avner “The Eccentric” e o controle da respiração

Em 2014.2 iniciei a minha pesquisa de TCC com o orientador José Luiz Rinaldi, mas por motivos pessoais o meu processo foi interrompido.

Acho válido, porém, ressaltar o primeiro exercício que foi realizado por mim em sala de aula nesse período, já que acrescenta na minha atual pesquisa.

Na primeira semana de aula, mais precisamente na segunda aula do semestre, o professor/orientador pediu que apresentássemos individualmente uma cena curta ou um exercício que se relacionasse com o nosso desejo de TCC. Eu, particularmente, estava com um problema na coluna e fiquei em dúvida sobre a realização ou não do exercício cênico proposto, já que meu desejo estaria totalmente ligado a uma movimentação corporal que exigiria de mim mais do que eu poderia realizar naquele momento. Porém, antes de desistir, resolvi investir nessa “impossibilidade física” a fim de encontrar novos meios para expressar esse desejo.

Comecei a pensar sobre uma ideia de imobilidade corporal que fosse abalada por uma mudança brusca, mas que não movimentasse o meu corpo como um todo, mas apenas uma parte isolada dele (devido ao meu problema na coluna). Nesse momento me veio à cabeça o início de um número do palhaço americano Avner, “*The Eccentric*”; na verdade era um fragmento do espetáculo “*Exceptions to gravity*” que eu havia assistido no Youtube¹². Avner entra em cena e fica em pé, parado por alguns segundos olhando para o público e de repente ele fica “vesgo”, voltando ao normal no momento seguinte. A partir dessa lembrança resolvi fazer algo semelhante e ver o que isso me causaria. Coloquei uma cadeira no meio da sala e sentei-me de frente para os colegas de turma. Comecei a observá-los, e conseqüentemente, fui observada. Depois de um curto espaço de tempo, comecei a mudar minha expressão facial, chegando a realizar algumas “caretas”, mas sempre retomando ao “estado neutro” inicial e depois voltando as diferentes expressões faciais. Após algumas repetições o exercício foi finalizado.

No primeiro momento de observação mútua, pude perceber não só a minha respiração como também a respiração de quem me assistia, e essa foi uma questão que me despertou interesse. Quando, em cena, percebi o ritmo da minha respiração e em seguida da respiração do público, tentei respirar junto com eles. Instintivamente dei importância a essa respiração “em comum”. Era claro que eu não conseguia “fazer com que” eu e meus colegas estivéssemos todos num mesmo ritmo respiratório, mas enquanto exercício eu buscava os acompanhar da maneira mais abrangente e presente possível.

Na análise da prática citada anteriormente, pude compreender a relevância desse “movimento respiratório” tanto para o decorrer da cena, como para a minha

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=ICtedVROFpw>, 2011.

pesquisa. Ao respirar junto com o “público”, é possível que o momento seguinte, no caso o da mudança brusca de estado, venha a surpreender com maior potência o espectador, já que este último estava no mesmo ritmo do atuante; assim, haveria uma quebra na pulsação do movimento estabelecido anteriormente. Propositamente, eu fazia as “mudanças bruscas” depois de uma expiração; ou seja, no início da inspiração seguinte. Já que a expiração é o momento em que a pessoa relaxa, deduzi que ela poderia ser potencialmente surpreendida no início da próxima inspiração.

Poucos dias depois, ao ler a dissertação de mestrado “*Caminhos para uma palhaça: investigação a partir da obra de Avner, “The Eccentric”*”¹³, de Ana Carolina Carvalho Torres Barbosa (Ana Carolina Sauwen), tive uma surpresa bastante agradável: em determinado momento da dissertação ela diz que “De acordo com Avner, o controle da respiração da plateia serve como base para o desenvolvimento de toda a conexão que precisa ser estabelecida (...)” (Barbosa, Ana Carolina Carvalho Torres, 2011. P. 46).

Portanto, a questão da respiração apontada por mim anteriormente, ganhou destaque na dissertação realizada sobre o trabalho do artista no qual eu me inspirei para a construção da cena feita em sala de aula, sem que eu soubesse de tal fato, fazendo ainda mais sentido para a minha pesquisa.

A partir dessa conclusão, fui buscar algumas coisas sobre o palhaço “Avner, The Eccentric” e acabei encontrando o site dele¹⁴. Lá encontrei “*Os Princípios do Palhaço*”¹⁵. Uma lista com dezesseis princípios criados por ele próprio.

Seguem os três primeiros princípios que dialogam com a minha descoberta em sala de aula:

“1- A função do palhaço é a de fazer o público sentir emoções e respirar.”

“2- Todos inspiram, mas muitos de nós devemos ser lembrados de expirar.”

¹³ http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3714:caminhos-para-uma-palhaca-investigacao-a-partir-da-obra-de-avner-the-eccentric-pdf&catid=110:trabalhos-academicos&Itemid=288, 2011. 03/05/2015 – 10:34

¹⁴ <http://www.avnertheeccentric.com>, 2007. 15/06/2015 – 08:27

¹⁵ http://www.avnertheeccentric.com/eccentric_principles_portuguese.php_2007. 15/06/2015 – 08:29

“3- A imaginação e o cérebro estão conectados ao corpo e o afetam. Qualquer alteração na mente provoca uma mudança no corpo. Qualquer alteração no corpo, na respiração primeiramente, causa uma mudança correspondente na mente.”

A respiração surgiu nesse momento do trabalho não só como um possível meio de potencialização da cena, como também do estabelecimento de uma relação mais abrangente com o público.

Retomando o interesse pela imitação, citado anteriormente, destaco a respiração como um ponto de extrema importância a ser observado. Ela diz respeito não somente ao ritmo, tanto respiratório, como corporal, como contribui para a percepção do movimento.

Em que sentido? Se uma pessoa respira fundo, o peito dela se enche de ar, os ombros se destacam ligeiramente, a parte superior do corpo levanta lentamente, etc. Através da observação da respiração do outro, podemos descobrir diversas sutilezas relevantes ao estudo da imitação.

2.2 Coro e Corifeu¹⁶

Essa proposta de exercício foi feita pelas colegas de turma Beatriz Morgana e Arianne Felix.

A turma foi dividida em dois grupos. A princípio, foi escolhido um “líder” para cada grupo, que é o Corifeu, aquele que comanda a ação. Os demais de cada grupo ficam estrategicamente posicionados atrás do Corifeu, formando o Coro, de modo que todos possam ver aquele que realiza as ações.

O Corifeu, estimulado pela música, busca realizar ações concretas, enquanto o Coro deve imitá-lo, mas não somente imitar por imitar, o Coro deve tomar para si essas ações realizadas pelo outro e preenche-las de maneira a torná-las, de fato, ações físicas. Como? Buscando a respiração inerente a determinado esforço, por exemplo, o tônus necessário para cada movimento e o estado que esse movimento provoca.

¹⁶ Um integrante do grupo previamente estabelecido toma a frente (Corifeu) e inicia uma locomoção pelo espaço, aliada a uma movimentação própria, a partir de um estímulo musical. Os outros (Coro) o seguem em grupo, como um bloco, apropriando-se da movimentação do Corifeu. No momento em que alguém percebe que a condução já está ficando sem vigor ou quando surge a necessidade de mudança, outro toma a frente, o que pode ser feito de maneira sutil, quando quem vê de fora nem se dá conta que o condutor mudou, ou de forma abrupta, quando uma das pessoas, numa atitude de autonomia, se posiciona na frente e inicia uma nova movimentação.

Esse exercício potencializou a imaginação. Por meio da movimentação do Corifeu, juntamente com o estímulo musical, diversas imagens e situações vinham à cabeça. Dessa forma, a imagem surgia primeiro na mente e logo passava para o corpo. Era uma constante criação de histórias, de imagens, que ganhavam vida ao se concretizarem como ações. Além do treinamento do corpo, se dá o treinamento da imaginação. É de extrema importância treinar a imaginação. Treinar a mente é treinar o corpo e vice-versa.

Era preciso estar atento ao Corifeu a todo o tempo, e isso potencializava o estado de presença cênica. Assim como o próprio Corifeu tinha que estar atento ao seu coro, tanto ao seu posicionamento, pois todos precisavam vê-lo, quanto a não realização de movimentos muito rápidos ou bruscos, caso contrário os outros não o acompanhariam. Ao observar o Corifeu foi possível notar que a respiração alternava-se no pulsar de cada movimento, de acordo com o ritmo da ação; seja pela força/esforço ou pela leveza/suavidade; o que possibilitava maior aproximação com a energia corporal daquele que comandava o Coro, ou seja, o ritmo ajuda a compreender a respiração do outro e o estado em que ele está. Se o corpo do outro está se movimentando rapidamente, é provável que a respiração esteja mais ofegante. Assim como um movimento mais calmo pode trazer uma respiração mais lenta. Porém, uma coisa não exclui a outra, já que o Corifeu pode estar realizando um movimento lento, porém utilizando muita tensão muscular, o que o deixa com a respiração mais acelerada. Conclusão: a partir da observação, o corpo dá dicas para o estudo do movimento do outro, possibilitando maior compreensão da ação como um todo e não somente da forma, trabalhando a expressão corporal dilatada através do estado de atenção e de presença.

2.3 Brinque como se não houvesse amanhã

Contar com o corpo determinada história foi a prática proposta pela colega de turma Beatriz Morgana, ela explicou:

“Vocês acordarão dentro do mar e terão que chegar até à praia. Ao chegar à areia, irão avistar uma floresta. Irão adentrá-la com o objetivo de chegar até o pé de uma montanha. Ao encontrar a montanha deverão chegar ao topo da mesma. Lá de cima verão um vale, e então, será preciso descer a montanha e atravessar o rio para alcançarem o mesmo, onde estarão os seus amigos”.

Quando a Beatriz falou a sua proposta fiquei um pouco temerosa. Afinal, não era uma história tão pequena e tão simples. Como, perguntei-me, irei contar toda essa história com o meu corpo?

Apesar de gostar muito de exercícios que exijam certo esforço físico, esse me deixou com o pé atrás, pois não dependia somente da consciência e da capacidade corporal, mas também de registos imagéticos, ou seja, do “tal treinamento da imaginação”, citado anteriormente no exercício do Coro e Corifeu. Será que eu teria esse “repertório” em minha mente? Será que é possível visualizar todos esses lugares, acreditar nessa história e ainda deixar que isso se transforme em ação no meu corpo? Até que ponto eu conseguiria não me julgar enquanto realizava esse exercício, permitindo que o meu corpo transformasse em ação todas as imagens que surgiam para os que ali estavam?

Essas foram algumas das perguntas que me cercaram no momento anterior a prática do exercício.

Seguindo o comando da Beatriz, deitamos no chão para que se desse por iniciado o exercício. A partir desse momento estávamos livres para começar quando quiséssemos. Enquanto estava deitada no chão pensava apenas em uma coisa: tenho pavor do mar. Como vou acordar no mar? O que estaria eu fazendo no mar em sua consciência? A partir daí começou o meu exercício. Eu não estava somente no mar como estava no fundo do mar, nadando com os peixes.

Pouco a pouco fui me libertando de todas aquelas perguntas, já que o jogo começou a ser tão interessante e divertido que não me importava mais estar expondo o meu “ridículo” ou não. O que realmente importava era me divertir, dar vazão no meu corpo a todas as possibilidades de cena e de jogo que minha mente estava criando com o mar, com a areia, com a floresta, com a montanha e etc. Era impressionante observar como o corpo em ação alimentava a mente e vice e versa. Percebia que quando o meu corpo estava realmente empenhado em realizar uma ação, como, por exemplo, cruzar a floresta pulando de cipó em cipó, outras imagens me vinham à mente de maneira natural e fluída, agregando novos detalhes à história pré-estabelecida; como, por exemplo, um cipó que se solta da árvore e me faz cair de “bunda” no chão, fazendo com que eu tenha que descobrir outra maneira de cruzar a floresta.

Os momentos em que a mente e o corpo caminhavam juntos, comprometidos na ação em prol da história, eram claros. Assim como os momentos em que, por instantes, o jogo se perdia.

Esse “escapar” do jogo poderia se dar por diversos motivos, mas pude constatar que quando vinha o pensamento de fazer algo mirabolante, ou de simplesmente querer fazer algo diferente do que estava surgindo dentro do jogo, com o intuito de, por exemplo, realizar uma imagem mais potente para a cena, trazendo algo do campo das ideias que não cabia no momento presente da ação, o jogo escapava pelos dedos.

Essa observação me fez lembrar de um dos “*Princípios do Palhaço*”¹⁷ criados pelo americano Avner, “*The Eccentric*”. Nesse princípio ele diz que é essencial para o palhaço ser interessado e não interessante. Era exatamente o que acontecia dentro do jogo. Enquanto eu estava interessada em contar aquela história, minha mente e meu corpo estavam presentes e caminhavam juntos na justeza da ação; mas quando eu queria ser interessante, as ações eram vazias e não era possível visualizar a história.

2.4 Brinque de ser você

A partir da proposta feita pela orientadora Maria Assunção, que consistia em criar uma cena com base no ditado escolhido pela turma “Em pé de pobre, qualquer sapato serve”, deveríamos expor o nosso desejo de pesquisa. Essa cena poderia ser feita individualmente, em dupla, trio ou grupo.

Eu e o Pedro Serejo decidimos criar uma cena juntos.

No dia anterior ao nosso encontro, trocamos algumas mensagens via facebook debatendo sobre o tema estabelecido e as diversas maneiras de interpretá-lo, mas continuamos sem saber o que fazer de fato. Decidimos, então, levar diversos objetos aleatórios para o nosso encontro, objetos inusitados ou não, mas vários, que pudessem nos dar possibilidades de jogo.

Encontramo-nos em uma sala de ensaio na faculdade e espalhamos por ela todos os objetos que tínhamos. O Pedro chegou com a ideia de trabalharmos com sacos plásticos, mas não somente com sacos, necessariamente. Guardamos essa

¹⁷ http://www.avnertheeccentric.com/eccentric_principles_portuguese.php, 2007. 09/06/2015 – 08:36

ideia e começamos a nos relacionar com aqueles objetos. Pouco a pouco foi surgindo uma brincadeira entre nós dois: a de ressignificar cada objeto. Por exemplo, uma bolsa de água quente para mim era uma raquete de matar mosquito, e, para ele, um espelho de mão que não parava em pé.

Nos divertimos muito nesse momento, parecíamos duas crianças transformando pedra em ouro e vice-versa. Porém, não chegamos a nenhuma partitura de fato; não tivemos nenhuma ideia concreta para a cena. Decidimos, então, resgatar a ideia dos sacos plásticos.

Pedro quis fazer um vestido de noiva utilizando somente os sacos. Fui a modelo por alguns instantes, enquanto ele ia montando pouco a pouco um vestido de noiva com direito a cauda e tudo. No meio de tantos objetos, o Pedro achou uma meia arrastão branca, aquela com furinhos. Ele colocou a parte que fica na cintura na minha cabeça e num piscar de olhos tínhamos o véu da noiva. Nesse momento esses eram os nossos pontos de partida: uma noiva com um vestido feito de sacos plásticos, um ditado popular e diversos objetos.

Quase me esqueço de citar que o Pedro Serejo é palhaço, e, foi inevitável (para a minha alegria e da minha pesquisa) seguirmos o caminho da comicidade. Mas é preciso dizer também que isso não foi acordado entre nós, simplesmente aconteceu a partir das improvisações.

Assim, nossa sala de ensaio tornou-se um brechó. O Pedro era o dono do estabelecimento e eu uma noiva louca que entrava em busca de algo que não sabia o que era.

Iniciamos um jogo de improviso com os objetos, com o espaço e com o outro dentro desse “ambiente” pré-estabelecido. Optamos por não usar a fala a princípio, com o objetivo de expandir a movimentação corporal e as possibilidades com os objetos. Fomos descobrindo a cena na ação, ou seja, a partir dos elementos já citados, somados ao improviso. Cada vez que eu entrava no brechó, algo novo acontecia. Experimentamos diversas coisas e aos poucos fomos “pescando” as mais potentes para nós.

Enquanto escrevia esse trecho do memorial, me fiz as seguintes perguntas: qual era o critério para a escolha das ações que fariam parte da cena e que surgiam a partir do improviso? O que tornava uma ação “melhor” ou mais “potente” que a outra? E, mais uma vez, o elemento “diversão” teve um grande peso. Nós

selecionávamos as ações que mais nos divertiram durante o improviso; talvez por nos parecem de fato mais potentes, mas não para a cena vista de fora, (pois não tínhamos como saber já que não havia público), mas para nós mesmos, já que nos sentíamos mais vivos, vibrantes e empenhados na realização daquela ação.

2.4.1 Essa foi a história

Uma noiva louca entra num brechó à procura de algo e é muito bem recebida pelo dono do brechó, mas o desdenha. De repente ela encontra a primeira coisa que a interessa: uma atadura. Ela, muito esperta, sabe que aquilo é um “thera-band” ou “faixa elástica”, daqueles usados em academia. Prontamente ela o prende no pé e começa a realizar determinado exercício. Porém, ela faz uma força tremenda e a faixa não estica de jeito algum. Logo, o dono do brechó pega a faixa e mostra para o que serve: na verdade, era uma coleira de cachorro. Ela fica sem graça e logo se “desfaz” da situação. Em seguida, encontra uma bolsa térmica. Agora, mais esperta que da vez anterior, ela sabia que aquilo era uma raquete de matar mosquitos. Em seguida inicia-se a caça ao mosquito. Ela segue o mosquito pelo ar até que ele pousa no dono do brechó enquanto este estava de costas; ela não pensa duas vezes e dá uma “raquetada” no mosquito, atingindo o tal homem. Ele se vira furioso, a ponto de lhe apertar o pescoço, mas como tinham outras pessoas ali, ele fica sem graça, disfarça e calmamente mostra para ela o que é aquilo. Na verdade, é um espelho de mão, porém, ele não para em pé, fica caindo de um lado para o outro, pois é feito de borracha. A noiva então estranha, até que ele segura a ponta do “espelho” e começa a mostrar a ela a sua própria imagem refletida. Ela começa a se admirar tanto, que esquece o problema do espelho ser um tanto esquisito. Ele compartilha com o público a estupidez da noiva louca. Em seguida, ela encontra uma meia calça preta, e, com a certeza que aquilo era um chicote, chicoteia o homem como chicotearia um leão. O dono do brechó fica enfurecido e toma-lhe o chicote. Ela o pede de volta e ele se nega. Então, a noiva louca que não é boba e nem nada, ameaça ir embora do brechó. Vira-se de costas e vai andando rumo à saída. Ele, então, transformando o “chicote” em “laço”, enlaça a noiva louca e a puxa para dentro; porém quando ela se vira, está tão perto daquele homem que fica impossível não sentir uns “calores”, ou, quem sabe, uma paixão repentina. O dono

do brechó fica sem graça ao perceber o interesse da noiva louca e se afasta. Quando ele sai da frente dela, ela finalmente avista o que estava procurando: um adesivo luminoso, daqueles sinalizadores de bicicleta. Ela sabia que era um tipo de sombra aplicável e a cola ao lado dos olhos. Ele prontamente pega o outro e cola no outro olho da noiva louca, com medo de contrariá-la. Finalmente ela está pronta para o casamento. Coloca-se ao fundo do estabelecimento e começa a caminhada rumo ao “altar”. Quando ela chega ao “altar”, (que “ficou posicionado” perto do público), ela percebe que não tem um noivo. Disfarçadamente ela começa a chamar (com o olhar) o dono do brechó para assumir o papel de noivo. Ele fica um pouco surpreso e não sai do lugar. Ela então, decidida a se casar, pega um cabide onde está pendurado um paletó com a intenção de vesti-lo. Porém o paletó escorrega do cabide e cai no chão. Ela, como sempre, não pensa duas vezes e transforma o cabide em um arco e flecha, igual ao de um cupido, flechando o seu futuro marido. O dono brechó logo se apaixona por ela e sai correndo para vestir o paletó. Contudo, ele demora um pouco para conseguir fazer isso. Enfia o braço do lado errado, se enrola com paletó, o veste o contrário, etc. A noiva então, empenhada em seu casamento, transforma o arco e flecha numa poderosa metralhadora e ameaça atirar caso ele não vista rapidamente o paletó. Ele fica pronto e os dois se posicionam rumo ao “altar”. Quando os dois vão dar o primeiro passo rumo ao casório, percebem que esqueceram de dar a filmadora para alguém filmar. O (agora) noivo, pega então uma grande mala, que é na verdade uma moderna filmadora e entrega para uma pessoa da plateia filmar. Casaram-se, finalmente.

FIM.

2.5 Recepção do exercício apresentado

Após a apresentação da cena tivemos um debate com a orientadora Maria Assunção e com os colegas de turma. Compartilho duas das perguntas feitas por eles e em seguida as minhas respostas.

2.5.1 “É um número dentro de uma história ou uma história dentro de um número”?

Como eu disse anteriormente, o Pedro Serejo é palhaço. Ele estuda palhaçaria há algum tempo e trabalha na rua como palhaço.

Na apresentação da nossa cena, falando especificamente da atuação do Pedro, existiam diversas “gags” clássicas de palhaço, como, por exemplo, na hora em que ele vai vestir o paletó.

Eu não sou palhaça. O único contato que eu tive com o estudo do palhaço foi no quinto período do curso de Teatro, no Módulo de Palhaçaria. Então, na hora, fiquei bastante confusa com essa pergunta, deixei o Pedro responder primeiro e me dei um tempo para pensar melhor.

Quando eu e o Pedro nos encontramos para a criação da cena, não fui com nenhuma ideia pré-estabelecida sobre o tipo de cena que eu gostaria de fazer; o único ponto de partida, a princípio, era o jogo com objetos. Portanto, eu era “apenas” uma atriz pesquisando; jogando com os objetos, com o outro, com o espaço e com o improviso.

Concluí que entender o meu processo dentro da criação da cena era mais importante do que saber dizer se aquilo era uma história dentro de um número ou um número dentro de uma história. Até porque essa pergunta me pareceu um tanto confusa, já que a apresentação de um número pode conter uma história e vice versa.

2.5.2 “O que era improviso dentro da cena apresentada”?

Durante as improvisações, criamos um roteiro para a cena: como seria a entrada, quais objetos iríamos utilizar, e qual seria a sequência de ações, por exemplo.

Ela tinha uma estrutura previamente definida, mas não era uma cena fechada. Até porque, era uma cena cômica em que nós utilizávamos da triangulação para compartilhar com o público o que acontecia, então tínhamos que lidar com a reação do mesmo. Além disso, improvisávamos com o público, como no momento em que o Pedro entregava a “filmadora” para uma pessoa da plateia, e, mais uma vez, desconhecíamos como o espectador iria responder a isso.

Nós seguimos um roteiro sim, mas improvisos surgiram durante a cena; tanto pela interação com o público, como por exemplo, algum som que emitiam ou até mesmo pelas risadas, quanto pelo próprio jogo entre eu e o Pedro. Exemplo: em determinado momento da cena o Pedro deu uma cotovelada no meu rosto sem querer. Eu poderia ignorar esse fato diante do público? Não. Tive que jogar com isso e tentar tirar disso algo criativo para a cena.

Aliás, confesso que esses momentos de improviso, que surgem como “presentes” dentro de uma estrutura pré-estabelecida, interessam-me demais. É o momento em que você fica exposto, sem saber o que fazer, e que precisa estar atento e presente para responder ao aqui e agora.

Isso me faz lembrar um trecho do livro de Josette Féral, *“Encontros com Ariane Mnouchkine, Erguendo um Monumento ao Efêmero”*.

“A narrativa acontece no palco na instantaneidade do momento, diante do espectador, em colaboração com os outros atores, e o ator deve saber inscrever-se nessa instantaneidade e estar presente. Para isso, é preciso que se concentre não no que vai acontecer no palco ou no que aconteceu, mas no que acontece naquele instante. Mnouchkine exige que o ator esteja inteiramente, absolutamente, no presente.

Além disso, é preciso que o ator saiba renunciar ao que previu para apreender o que se lhe apresenta. [...]

Longe dos picos sublimes de uma transcendência sempre possível, Ariane Mnouchkine lembra que o teatro acontece aqui e agora, imediatamente, totalmente.”¹⁸

Por isso foi importante concluir que existia sim um roteiro, mas que não se podia ignorar o que acontecia no instante, no aqui e agora; caso contrário, estaria apegando-me ao que havia acontecido anteriormente no ensaio ou ao que poderia ter acontecido caso algo novo não tivesse surgido, anulando o momento presente.

Fiquei bastante animada com a cena e me fiz uma pergunta ao final do debate: “O que me moveu na criação e durante a apresentação da cena”?

¹⁸ FÉRAL, Josette. Encontros com Ariane Mnouchkine - Erguendo um monumento ao efêmero. São Paulo; Edições SESC-SP e Editora Senac São Paulo, 2010. P. 45;47.

2.6 A resignificação dos objetos e o improviso

Desde os improvisos até o momento da apresentação, o jogo com os objetos foi algo muito prazeroso; o “brincar de faz de conta” com objetos “concretos”, ou seja, que já possuem uma funcionalidade, me deixava com vontade de brincar cada vez mais, o que potencializava o meu interesse e a minha atenção no jogo.

Descobrir o uso de objetos que transformem ou modifiquem o meu corpo, ou seja, minha maneira de andar, de me movimentar, fez com que eu descobrisse novas maneiras de realizar determinadas ações. E essa descoberta começou a fazer parte da minha pesquisa a partir dessa experiência com o Serejo.

Já o improviso com outro e com o público, possibilita-me lidar com o inesperado em cena, me mantém no presente e me instiga a pesquisar o estado de vulnerabilidade necessário para responder prontamente ao que acontece ao meu redor.

2.7 O desejar

A proposta feita pela orientadora Maria Assunção, era a de criar uma cena que estivesse imbuída do nosso desejo de TCC. Segundo ela, essa próxima cena poderia ou não ter a ver com a cena apresentada anteriormente.

Com a intenção de investigar as questões que destaquei na cena anterior, decidi realizar esse exercício sozinha.

No dia seguinte, enquanto estava no ônibus indo para a Escola de Circo, só conseguia pensar na tal cena a ser criada. Optei, a princípio, por continuar a investigar a cena cômica, trabalhando com a noiva da cena anterior (apenas pela opção de não partir do zero), trabalhando com objetos, com o improviso e com a triangulação.

Enquanto eu deixei todas as ideias e possibilidades circularem apenas na minha cabeça (não que haja uma separação cabeça/corpo, mas nesse caso havia), tudo parecia muito incrível e possível; porém, ao abandonar o campo das ideias e ir para a prática na sala de ensaio, as coisas não saíram do jeito que eu imaginara.

Contudo, a prática nunca nos deixa na mão, e novas ideias surgiram a partir dela.

Havia decidido previamente que iria utilizar a mala que havia sido usada na cena com o Pedro, e, dentro dela, coloquei alguns dos possíveis objetos pertencentes a tal a noiva: sapatos, uma calcinha, o vestido feito de sacos plásticos, a meia arrastão branca, etc.

No campo das ideias: uma noiva louca que carregava uma mala amarrada no punho por um elástico, contendo tudo o que ela tinha após ter sido abandonada.

Quando fui pra prática: enquanto arrastava a mala pela sala de ensaio presa pelo elástico, só conseguia imaginar um cachorro. Brincadeiras foram surgindo e tudo começou a fazer sentido quando abandonei a ideia da mala sendo somente mala e a transformei em um cachorro.

Ou seja, a partir da prática surgiu a ideia, e através dos improvisos as sequências de ações; assim se deu toda a criação da cena.

Irei dividir a cena em três partes: Cachorro, Calcinha e Vestido.

2.7.1 Cachorro

A minha entrada arrastando a mala, só começou a fazer sentido quando me permiti abandonar a ideia de mala e transformá-la em um cachorro, como disse anteriormente.

O “cachorro” estava preso por um elástico comprido, que eu enrolara várias vezes no meu punho direito para que ficasse mais firme, a fim de controlar melhor a condução do meu “bicho de estimação”. Criei, então, a seguinte sequência de ações:

Entrar com o cachorro sendo guiado por mim e bater com as mãos nas pernas, chamando-o para pular no meu colo. Enquanto ele estiver no meu colo, trocaremos beijos e lambidas. Ao colocá-lo no chão, ele irá pular novamente no meu colo, porém, logo depois, conseguirei o coloca-lo no chão. O cachorro vai “trepas” na minha perna, querendo cruzar. (O movimento do cachorro tentando cruzar é feito por mim, no meu corpo, como se eu fosse o cachorro, levando a bacia para frente e para trás e variando a velocidade do movimento). Vou continuar a caminhada com o cachorro, e, em seguida, entrar na Igreja. Estado de atenção: vou olhar para os lados para ver se não há ninguém na Igreja, assim poderei roubar o pote de água benta para dar para o cachorro beber. Colocarei o pote no lugar e, logo depois, irei

molhar a mão esquerda na água benta para me benzer. Porém, ao perceber que não é a mão direita, interrompo o movimento. (Na Igreja católica é ensinado que o sinal da cruz deve ser feito com a mão direita). Ao tentar molhar a mão direita, o cachorro chora, pois é o braço que está preso pelo elástico ao cachorro. Darei um leve esbarrão com o pé no cachorro, exigindo silêncio. Porém, ao tentar molhar a mão direita pela segunda vez, ele chora novamente. Realizarei, então, a mesma ação anterior para ele ficar quieto e tentarei pela terceira vez molhar a mão direita na água benta, sem sucesso. O cachorro chora, e, sem pensar duas vezes irei dar-lhe um belo de um chute. Irei molhar a mão esquerda na água benta e passar a água para a mão direita, ajoelhando-me e benzendo-me simultaneamente. Ao colocar o joelho no chão, perceberei que o cachorro está imóvel, pois o matei com o chute. Irei entrar em desespero e iniciar uma respiração boca a boca no cachorro, porém, logo irei perceber que fazendo a respiração no “orifício” errado, constatando um cheiro desagradável. Mudarei o cachorro de posição e reiniciarei a respiração boca a boca, sem sucesso, pois o cachorro está morto.

Fim.

2.7.2 Dificuldades e constatações

Das três partes que compõem a cena, essa foi a mais difícil. Talvez porque eu tenha ficado mais tempo nela e tenha descoberto diversas ações, com isso, era a parte que possuía um roteiro mais estruturado.

Quais foram as minhas dificuldades? Talvez por ter me apegado a estrutura, não permiti que a minha intuição estivesse presente em cena. Fiquei muito preocupada com a triangulação, em olhar para o público nos momentos certos para que a “piada” funcionasse, e acabei me frustrando nessa parte da cena, pois poderia ter me divertido mais.

Sem dúvida, a triangulação é uma questão muito importante dentro dessa pesquisa. Além de ser uma dificuldade, é algo que eu gosto de pensar sobre e gosto também de “praticar”, pois me divirto muito em compartilhar com o público tal situação e observar, ao mesmo tempo, suas reações.

Ao pensar sobre a prática, percebi essa dificuldade em relação à triangulação, principalmente por ainda estar insegura com relação às ações que estavam sendo

realizadas, o que não me permitia estar totalmente presente no aqui e agora; comprometendo o jogo com o público.

Outra dificuldade que me saltou aos olhos durante e depois da cena, e, principalmente, nessa primeira parte por causa do roteiro pré-estabelecido, foi a questão da piada que não chega ao público.

A cada improviso iam surgindo diversas brincadeiras/ações, e foi preciso selecioná-las para a estruturação do roteiro.

Obviamente que eu pensava nessas brincadeiras/ações em relação ao público, ou seja, o que eu achava que de fato comunicava e o que ficava apenas no jogo entre eu e o objeto, ou, até mesmo, somente na minha imaginação. Porém, o meu critério de escolha principal foi o “nível” de diversão que eu tinha com determinada piada.

Como, nesse momento dos improvisos, eu estava sozinha na sala de ensaio, não pude “testar” com ninguém as piadas e brincadeiras que iam surgindo, a fim de selecionar as mais comunicantes.

Um momento que ganhou destaque a partir dos comentários dos colegas de turma, foi a entrada na Igreja, pois alguns entenderam que eu estava numa Igreja e outros não.

Muitas perguntas surgiram: “Você estava numa Igreja? Mas se entrou numa Igreja, onde estava antes? Como fazer o público entender que você entrou numa Igreja, como dar essa dimensão? Será que é preciso entender de cara que você entrou numa Igreja ou podemos ir entendendo a partir do desenrolar das ações”?

Como a minha ideia inicial era brincar com os objetos, ressignificando-os, trabalhar com o improviso e com a triangulação, acabei não atentando para os meus objetivos em cena, principalmente na primeira parte com o cachorro. Mas isso não me foi muito relevante nesse momento, já que estava, de fato, experimentando. Preferi investir nas possibilidades de jogo que os improvisos estavam me proporcionando.

Foi realmente difícil transparecer para o público que eu estava entrando numa Igreja. Percebo que isso precisa ser mais bem explorado tanto para essa cena, como para qualquer outra que envolva mudança de ambientes. Porém, as ações que vinham depois da entrada na Igreja (e que foram citadas anteriormente),

conseguiram dar essa dimensão, e era possível perceber que a partir daquele momento os espectadores tinham enxergado que eu estava numa Igreja.

Pergunto-me: era preciso que eles soubessem disso antes? Ou seja, assim que entro na Igreja? Essa percepção interfere no entendimento das ações que vinham em seguida?

Ainda não cheguei a uma resposta.

2.7.3 Calcinha

Criei a seguinte sequência de ações:

Irei pegar a calcinha dentro da mala e desfilar na frente do público, exibindo-a. Escolherei, em seguida, uma pessoa (homem) da plateia. Irei parar na frente dele, mostrando a calcinha para o público, abaixando com o olhar fixo no dele, como se quisesse seduzi-lo. Colocarei a calcinha na frente do convidado e mostrarei para o público, como se estivesse perguntando se a calcinha ficaria boa nele. Entregarei a calcinha para ele, indicando como deve segurá-la. Em seguida, irei me preparar para o grande salto rumo a calcinha. (Breve aquecimento.) Saltarei e entrarei (ou não) na calcinha, agradecendo a ajuda do convidado e pedindo palmas para ele.

Fim.

Eu nunca me diverti tanto “entrando” numa calcinha. Havia sim um roteiro previamente estabelecido, mas as ações não dependiam umas das outras, então, pude improvisar bastante. Percebi que na primeira parte da cena (2.7.1 Cachorro) acabei contando uma história, onde uma ação dependia da outra para que a história fosse entendida pelo público, então, o improviso entrava de maneira “sutil”, de acordo com o jogo que acontecia entre eu e o espectador, ou seja, de acordo com a reação do público.

Exemplo: se eu percebesse que determinada ação conseguiu tirar o riso da plateia, eu poderia improvisar em cima disso, valorizando essa ação; mas não fugindo da história que eu estava contando, porque de fato havia uma sequência de ações que contava uma história.

Já nesse momento da cena, eu tinha um objetivo: realizar um salto e entrar na calcinha. Ou seja, o meu único objetivo era entrar na calcinha, e eu poderia fazer

isso de diversas formas, como, por exemplo, passar por um campo de batalha no meio de um tiroteio, pois não havia uma história a ser contada, apenas um objetivo a ser cumprido.

Enquanto improvisava na sala de ensaio, o Moisés, um colega de turma do TCC, perguntou se poderia ficar na sala e eu disse que sim. Na verdade, foi ótimo, pois a partir desse segundo momento da cena, eu tinha com quem improvisar.

Foi com ele que experimentei, pela primeira vez, a parte da calcinha; e foi divertidíssimo. Ele não sabia o que ia acontecer e eu pude jogar com a expectativa dele em relação à cena.

Testei com ele a parte em que o participante segura a calcinha para eu fazer o salto e entrar dentro dela. O improviso foi muito legal, mas tentei uma vez e não consegui entrar, tentei mais uma vez e não consegui de novo; na terceira, mostrei que ele estava segurando errado e pedir para abaixar a calcinha, colocando-a quase no chão, o que facilitaria muito a minha vida e sem dúvidas eu conseguiria saltar dentro dela. Preparei-me para o salto, corri e lentamente coloquei um pé e depois o outro. Ele riu bastante e eu também, pois nada foi premeditado. Porém, na hora em que apresentei a cena para a turma, algo inusitado aconteceu: fiz o salto e entrei de primeira na calcinha. Foi uma gritaria só! Ninguém acreditou, e nem eu! Foi maravilhoso ser surpreendida dessa maneira.

A improvisação com o público me deixa vulnerável, o que é muito bom para o momento presente da cena, o famoso “aqui e agora”. Consigo ficar atenta o tempo todo, a minha escuta fica mais aguçada, e o “não saber o que fazer” me permite não julgar as minhas ações, ou seja, a primeira ideia que me vem a cabeça, eu coloco em prática, sem travar qualquer tipo de impulso. Isso é enriquecedor para a pesquisa, pois me permite experimentar diversas possibilidades de jogo.

2.7.4 Vestido

Criei a seguinte sequência de ações:

Peguei o vestido dentro da mala e o irei vestir ao contrário, ou seja, com a parte de trás para frente. (E não do lado avesso). Em seguida, tentarei puxar a cauda do vestido para a posição correta, primeiro pelas laterais, e, depois, pelo meio das pernas, da frente para trás, abaixando à medida que o corpo vai sendo puxado

pelo vestido. Usarei o alongamento de pernas para tentar passar o corpo pelo meio das mesmas, até virar uma cambalhota para frente, repetindo essa mesma ação com o objetivo de colocar a cauda na posição correta e virando outra cambalhota. Tentarei pela terceira vez e rolarei mais uma cambalhota. Sem paciência, irei rasgar a cauda com “delicadeza”, arrancando-a da parte da frente do vestido e prendendo-a na parte de trás, comemorando o feito.

Fim.

Essa foi uma parte bem interessante devido descoberta de ações com o vestido, que acabavam por modificar ou alterar o movimento do meu corpo. Ou seja, quando eu puxava a cauda do vestido para o lado, ele “carregava” também o meu corpo; quando eu puxava para o outro, ela o levava para o outro lado.

A mesma coisa acontecia quando a cauda estava na frente do meu corpo e eu a puxava pelo meio das pernas. Conforme eu puxava a cauda para trás, sentia que o vestido puxava o meu tronco para frente e para baixo, então a cada puxada o meu tronco descia mais um pouco, até que fiquei com o peito encostado nas coxas. Quando cheguei nessa posição, percebi que podia brincar de passar pelo meio das pernas, o que é uma ação bastante difícil, mas como tenho bastante alongamento, consigo incitar essa tentativa. Para a minha surpresa, esse movimento levou a uma cambalhota frontal.

A ação que eu aplicava sobre o objeto modificava o meu corpo e o caminho a ser percorrido por ele, e isso proporcionou a descoberta de novas ações.

Pensando sobre o relato anterior, percebi que posso criar improvisações com o público. Ou seja, posso pedir que alguém manipule o meu vestido de acordo com um comando meu, com a intenção de colocar a cauda para trás, porém, o convidado sempre estará realizando ação de forma equivocada. Ainda assim, o meu corpo estará respondendo à ação, mas nunca chegará ao objetivo final. (Apenas uma ideia.)

2.8 Regras, acertos e erros

Após a apresentação da cena imbuída do nosso desejo de TCC, demos continuidade à prática de exercícios em sala de aula, paralelamente aos ensaios e

experimentações sobre a cena. Um dos exercícios propostos pelo Pedro Serejo foi o exercício da “Bola”. O objetivo desse exercício é trabalhar a técnica da triangulação com foco no estudo do palhaço. Realizei esse exercício com minha colega de turma, Ana Beatriz. Éramos eu, ela, a bola e o propositor (Pedro Serejo), que no caso ficava de fora dando os comandos do jogo.

O propositor joga a bola, que vai rolando pelo chão, as duas jogadoras permanecem paradas e observam a bola até ela parar totalmente. Quando isso acontece, as duas se olham e em seguida compartilham com o público o que acabou de acontecer, ou seja, triangulam. Em seguida, uma das duas pega a bola e joga novamente pelo espaço, “repetindo” os mesmos comandos.

É preciso esperar a bola parar totalmente para exercitar a triangulação e proporcionar ao jogo uma sequência clara e limpa de ações. Dessa forma, uma ação acontece de cada vez, permitindo o entendimento do jogo pelo público e pelas participantes, com o foco na triangulação.

Esse primeiro momento do exercício foi demasiadamente importante para o que viria a seguir, levando em conta o ritmo calmo e lento que foi estabelecido, o que me possibilitou estar presente, atenta ao jogo e à reação do público.

No segundo momento, o propositor alterou o ritmo do jogo, deixando-o mais acelerado a partir de alguns comandos específicos, como, por exemplo, no momento de pegar a bola para jogá-la novamente pelo espaço, onde ele propôs que fosse uma disputa. Ou seja, como eu precisava pegar a bola antes da Ana, eu tinha que correr e utilizar minhas “habilidades físicas” para alcançá-la primeiro, com isso, o ritmo do jogo foi alterado, assim como os ânimos.

Sempre pensei que as regras de um jogo pudessem me limitar, mas venho descobrindo totalmente o contrário, que é através delas que posso me reinventar. Muitas vezes, quando não temos comandos ou regras ficamos perdidos ou vendidos dentro do “fazer”, com ações vazias e muitos pensamentos que só se concretizam no campo das ideias. Porém, as regras, essas sim são reveladoras, pois nos permitem reinventar nossas ações dentro de uma estrutura proposta.

Foi exatamente isso que aconteceu no jogo com a Ana. Como já estávamos conectadas e presentes no jogo devido ao primeiro momento, quando começamos a disputa pela bola o riso da “plateia” (nossos colegas de turma) começou a surgir. Não fazíamos nada “mirabolante”, apenas corríamos e disputávamos a bola, porém,

por termos que seguir a regra de esperar a bola parar para darmos a largada, criava-se uma expectativa a cada jogada, o que alimentava o nosso jogo e tornava cada disputa uma disputa diferente. Esse foi o momento de liberdade e de criação que encontramos dentro da estrutura do jogo. O nosso olhar não era mais “um olhar seguidor de regras”, mas o olhar que criava e comunicava ao público através da ação, jogando, também, com a reação deste último.

Ao pensar nessa questão da liberdade dentro da estrutura, fiz uma ligação com a criação do meu número. Já que na minha pesquisa venho descobrindo a importância de um roteiro de ações pré-estabelecido, quando, dentro desse roteiro, tenho espaço para improvisar? Onde e como encontro essa liberdade de jogo? Segundo Ferracini,

“JOGO: Como forma de descoberta [...] da relação constante [...] com os objetos que o cercam, com o público. Mesmo trabalhando com códigos precisos que compõem o repertório de cada clown, ele deve estar sempre aberto a surpresas e adequações. Alia-se a técnicas corpóreas de representação para conquistar a liberdade de jogar. [...] Interage com os estímulos dos espectadores, mesmo tendo sequências precisas. (FERRACINI, Renato, 2003: P.228)

Essas questões tem sido muito importantes para o desenvolvimento da minha lógica de pensamento dentro do estudo do palhaço. Não me refiro, nesse momento, a lógica “palhacística” de pensar o mundo ou de realizar uma ação de maneira inusitada, por exemplo, mas a minha lógica enquanto atriz e artista, que cria, constrói, destrói e reconstrói, da minha lógica de pensamento dentro da minha própria criação. Vejo que é importante o estabelecimento de um roteiro, por mais que eu tenha interesse em explorar a improvisação, pois o roteiro me mantém no jogo, me lembra “de onde eu vim” e porque estou ali.

Esse exercício também foi muito potente por trazer outra questão: o erro e o acerto.

Como tínhamos regras a seguir e o público conhecia essas regras, era fácil perceber quando errávamos, ainda mais nesse momento em que já estávamos com os “ânimos” alterados devido ao ritmo do jogo. E justamente por existirem essas regras, quando errávamos, o riso era garantido. Mas o que realmente interessava era a nossa exposição ao errar, como ficávamos completamente entregues; como a “força do erro” reverberava por todo o nosso corpo e dizia para o público: “ Eu errei,

e agora? Eu estou aqui sem saber o que fazer. Pode rir de mim. Sim, eu sou ridícula e humana, assim como você.” Como diz Ferracini: “Então, o público ri do clown e de si mesmo [...] E também porque percebe que todas as ações vividas pelo clown podem acontecer com qualquer um.” (FERRACINI, Renato, 2003: P.224)

E era nesse momento que o público se reconhecia e ria; e esse riso que surgia através do erro potencializava a relação entre eu e a Ana, potencializava o jogo e nos mostrava que errar ou acertar não era relevante, o importante era jogar.

Fiz uma ponte entre essa questão e o meu número e percebi que eu precisava arriscar mais. Muitas vezes me vinha à cabeça uma ideia e eu não investia nela, não a levava para experimentar com a turma, pois achava que era muito “boba”, muito “idiota” e acabava a deixando de lado. Mas não era exatamente isso que eu estava procurando? Essa minha (e exclusivamente minha) lógica de pensamento? A minha maneira “boba” e “idiota” de ver o mundo? O que eu estava esperando para começar a errar?

Percebi que eu estava correndo atrás bola em linha reta, sem me atentar para as possibilidades do caminho, afinal, ter a bola nas mãos não me serviria de nada se eu não soubesse brincar com ela. (Estou tentando finalizar com uma frase de efeito, mas todas são terríveis. Uma pior que a outra. Já que é pra errar, vou começar agora: vejam como sou ridícula com frases de efeito.)

2.9 Vivendo e aprendendo a jogar

O Pedro Serejo mais uma vez propôs um exercício voltado para o estudo do palhaço, porém esse com o foco na improvisação.

Dessa vez, a sala de ensaio foi dividida em duas partes, eu fiquei com o lado esquerdo e a Amanda com o lado direito, já que fomos as primeiras escolhidas para jogar. Cada uma de nós tinha em mãos exatamente os mesmos objetos escolhidos pelo Serejo: um lenço, uma vareta e uma bolinha.

Nesse exercício, os espectadores tinham um papel fundamental, já que eram eles que iriam dizer qual jogador agradava e improvisava de maneira mais interessante. Para que isso acontecesse, os espectadores eram colocados na frente dos jogadores, e, diante do improviso de cada um, deveriam movimentar-se na direção de quem o atraísse mais.

Achei esse exercício muito interessante por diversas questões. Como não conhecíamos os objetos até o jogo começar, não era possível preestabelecer em nossas mentes possíveis ações para serem realizadas com eles, ou seja, era imprescindível o exercício da imaginação no momento presente; já que o interesse do público seria ou não manifestado a partir da nossa criação. Assim, era de extrema importância que estivéssemos disponíveis, pois não adiantava exercitar essa imaginação só no campo das ideias, era necessário que todo e qualquer pensamento fosse para o corpo, para a prática, para a experimentação na ação; só assim poderíamos despertar o interesse do espectador.

Pensando sobre essa “disponibilidade”, lembrei-me do artigo “O ator transparente”¹⁹, escrito pela atriz e pesquisadora Juliana Jardim, e que se refere à pesquisa prática sobre o treinamento contemporâneo do ator de teatro a partir das máscaras do Palhaço, onde ela diz:

“A lógica do palhaço não depende de explicações, elaborações; não precisa referir-se a ideias preexistentes nem a disposições psíquicas do ator. Ela nasce no momento presente e parte da concreta relação de seu nariz com o mundo redescoberto por meio do contato físico, pela curiosidade de seus olhos e das reações provocadas por impulsos imediatos.”

“O palhaço não planeja, ele está em cena e age. Se existe planejamento, deve configurar-se como ação concreta.”

Era imprescindível estarmos atentas aos objetos, ao espaço, à reação do público, ao nosso corpo e a nossa imaginação, era preciso brincar com o presente, permitindo que a nossa imaginação criasse e recriasse a cada momento, anulando qualquer julgamento ou ideia castradora.

Ao escrever esse último parágrafo, lembrei-me de uma fala interessante do Renato Ferracini, onde ele define o trabalho do clown:

“[...] todas as suas ações físicas, que nascem a partir de suas relação com o espaço, com os objetos ao seu redor, [...] e, principalmente com o público. Dessa forma, encontramos outra palavra básica para definir o trabalho do clown: relação real, verdadeira e humana, com tudo que se encontra a sua volta, incluído aí o público”. (FERRACINI, Renato, 2003: P.218)

¹⁹ BARBOZA, Juliana Jardim. O ator transparente: reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do Palhaço e do Bufão. P.20. <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57069/60057>

Essa atenção à reação do público era muito interessante, pois me alimentava dentro do jogo, mantendo-me em ação. Quando eu via que eles estavam no meu lado da sala, interessados no que eu estava fazendo, eu me permitia brincar mais com os objetos e com as ações, como se a diversão deles fizesse com que eu me divertisse mais, criando uma potente relação dentro do jogo.

Retomo a questão do erro e do acerto, citada anteriormente, porque mais uma vez não importava errar ou acertar, e sim, jogar.

Fui percebendo durante o jogo que eu podia e devia fazer o que me viesse à cabeça com aqueles objetos, já que o julgamento diante de uma ideia só entrava no jogo para me tirar dele. Mas por quê? Porque no momento em que eu julgava uma possível ação, pensando sobre como torna-la mais interessante, por exemplo, o jogo se perdia; já que eu estava empenhada em torna-la mais interessante apenas na minha cabeça, e na prática nada estava acontecendo. Lembrei-me então, mais uma vez, de um dos Princípios do Palhaço criados pelo palhaço Avner, *“The Eccentric”*: “É essencial ser interessado, não interessante.”²⁰ Concluindo que nada estava acontecendo porque eu estava tentando ser interessante ao invés de estar interessada em uma ação concreta.

Depois que o meu exercício terminou, mais duas pessoas entraram para jogar, a Kamila e o próprio Serejo. Foi muito interessante poder ter outra visão do jogo, agora como espectadora. Pude perceber claramente os momentos em que esse princípio do Avner se encaixava nas improvisações de cada um deles, mas destaco um momento que me chamou a atenção.

Por ser formado em uma escola de circo, o Pedro Serejo tem muitas habilidades circenses. Já a Kamila é um “ser humano normal”, digo “normal” porque, na minha opinião, pessoas que se equilibram em uma corda bamba jogando três facões não são “normais”. Enfim, voltando ao que realmente importa: em determinado momento do jogo, nós, espectadores, estávamos no meio do caminho. Nenhum dos dois jogadores estava nos despertando o interesse. A Kamila estava muito apegada à ideia de fazer algo, mas não levava nada para a prática; e o Serejo parecia estar fora do jogo. De repente o Serejo subiu na cadeira e aquela ação nos

²⁰ http://www.avnertheeccentric.com/eccentric_principles_portuguese.php, 2007.

interessou; ele lá de cima da cadeira fez uma parada de mãos no chão. Ao mesmo tempo, a Kamila percebeu que a plateia se interessou por ele e resolveu trazer ação para o seu exercício: ela também subiu na cadeira. Porém, era nítido que o Serejo queria cativar a plateia fazendo algo “extraordinário”, que era a parada de mãos, porém, ele tinha o domínio daquela técnica e isso não interessou mais aos espectadores. Já a Kamila, aproveitou a sua silhueta um pouco arredondada e começou a brincar de equilíbrio em cima do banco. Pronto! Ela ganhou o público! Ninguém olhava mais para o Serejo, que fazia paradas de mãos de vários tipos, todos os olhares estavam voltados para a Kamila: uma gordinha, “gente normal”, tentando simplesmente equilibrar-se num banco em diversas posições diferentes.

Foi incrível perceber o poder desse jogo e o que ele pode nos proporcionar. Não adiantava fazer algo “fantástico” ou “incomum” se eu só estivesse tentando mostrar as minhas habilidades, eu precisava estar realmente empenhada na minha ação.

A Kamila soube usar a sua dificuldade e percebeu dentro do jogo que expor o “seu ridículo” interessava a plateia, já que o risco de uma “gordinha” estar se equilibrando numa cadeira em posições “esdrúxulas” prendia a atenção do espectador. Depois disso, ela só precisou explorar e esgarçar mais essa ação para manter o público com ela até o final do exercício.

Pude perceber que a diversão por parte dos jogadores exercia um papel fundamental no jogo, pois quando o jogador se divertia, era sinal de que ele estava empenhado na ação, e assim, ele estava sendo interessado e não interessante. Foi exatamente o que aconteceu com a Kamila, quando ela começou a se divertir de verdade, ela divertiu, também, o público.

2.10 Retomando o meu número. Número?

Resolvi dividir a minha cena (cena?) em três partes para poder aprofundar a pesquisa com cada objeto, explorando novas possibilidades de jogo e de improviso.

Realizei alguns ensaios explorando somente o jogo com a mala, que tornou-se meu querido e fiel “cãopanheiro” e descobri novas ações e brincadeiras. Porém, ainda me sentia um pouco “presa”, parecia que eu queria contar uma história, e isso era justamente o que eu não queria. Não era a minha intenção estar “presa” a uma

dramaturgia, até porque essa dramaturgia enquanto texto, não existia. Eu queria simplesmente brincar com o objeto, tendo liberdade para tê-lo como um cachorro, como uma mala, como uma cama, ou qualquer outra coisa; mas não era isso que eu estava conseguindo fazer.

Em um dos ensaios contei com a ajuda do Serejo, que foi muito generoso e amigo, contribuindo de maneira significativa e decisiva para a minha pesquisa e me atentando para questões completamente desconhecidas por mim dentro do estudo do palhaço. Apresentei para ele somente a parte do cachorro, e, logo após a apresentação, ele me fez diversas perguntas.

Essas perguntas foram fundamentais para que eu descobrisse dentro da minha cena, um número²¹ (ver anexo I); e foi a partir dessa descoberta e desse ensaio que eu me senti livre, desapegada de toda e qualquer “obrigação” (inventada por mim, é claro) de dar conta de uma história pré-estabelecida.

Segundo o palhaço Avner, em um dos seus princípios: “O palhaço cria um mundo no espaço vazio, ao invés de entrar num mundo que já existe”.²²

Foi esse vazio e essa “aparente falta de sentido”, que fez tudo ter um sentido e um caminho, me fazendo enxergar um lugar que está longe de chegar. (Ainda bem!)

Eu descobri que eu precisava sim de um roteiro de ações para o meu número, mas que cada vez que eu entrasse em cena, eu precisaria entrar com a liberdade de criar e de redescobrir o mundo, o mundo existente dentro do meu número. Esse roteiro serviria para eu saber de onde eu vim e para onde estou indo, mas não para me prender a caminhos já conhecidos rumo ao meu “objetivo final”, mas para dar-me liberdade dentro dessa estrutura, para justamente permitir-me brincar comigo, com o outro e com os estímulos a minha volta.

2.10.1 Perguntas e mais perguntas e mais descobertas

A primeira pergunta que o Serejo me fez após a apresentação foi: “Você tem a pretensão de contar uma história?” Eu disse que não.

²¹ Nesse momento da pesquisa deixei de chamar a minha cena de “cena” e passei a chamá-la de “número”. Um número é também uma cena, mas nem toda cena é um número.

²² http://www.avnertheeccentric.com/eccentric_principles_portuguese.php, 2007.

Segundo Renato Ferracini, uma “característica do clown é que ele nunca interpreta, ele simplesmente é. Ele não é uma personagem, ele é o próprio ator expondo seu ridículo, mostrando sua ingenuidade.” (Ferracini, Renato 2003: P. 218) E é isso que me impulsiona dentro dessa pesquisa, já que faz muito mais sentido para mim ser simplesmente eu diante do público, a figura de um “ser brincante”, e deixar a critério do expectador me chamar ou me reconhecer da maneira que lhe convêm.

Da mesma forma me refiro ao espaço, quero simplesmente estar ali, seja numa sala, num teatro ou aonde for, transformando aquele lugar e aqueles objetos, deixando a cargo do público a efabulação.

Logo depois ele me disse que eu precisava de uma “entrada”, e me explicou que para os palhaços a entrada é muito importante, pois é nesse momento que se tem o primeiro contato com a plateia e que o estabelecimento de um vínculo inicial é essencial para o desenvolvimento do número.

Lembrei-me então de um trecho da Dissertação “*Caminhos para uma Palhaça: Investigação a partir da obra de Avner, The Eccentric*” escrita pela atriz e palhaça Ana Carolina Carvalho Torres Barbosa (Ana Carolina Sauwen), onde ela cita Ricardo Puccetti:²³

“Ricardo Puccetti afirma que a importância da entrada se deve ao fato de que ela é a oportunidade do palhaço se apresentar ao público ao mesmo tempo em que estabelece uma relação de comunicação verdadeira. Este pesquisador explicita o modo como acredita que o palhaço envolve o público ao longo do espetáculo através da imagem metafórica de uma “isca” que é lançada pelo palhaço na sua entrada e a partir do momento em que “fisga” alguém, passa a se ampliar até transformar-se numa rede de pesca que abarcará todos os presentes.” (PUCETTI, Ricardo apud SAUWEN, Ana Carolina, 2011: P.48)

Pude perceber que eu realmente não tinha uma entrada e muito menos uma apresentação, contudo, esse momento já era esperado por mim, visto que eu não estava à vontade com o início do meu número e sabia que precisava melhorá-lo, apesar de não saber como. Até mesmo em uma das apresentações para a turma, um dos colegas já havia comentado, dizendo que não entendia o início da minha apresentação, que estava muito solto e que isso o incomodava a ponto dele demorar a entrar na brincadeira.

²³ Ricardo Puccetti é ator, palhaço, pesquisador, diretor e membro do LUME Teatro desde 1988.

Comecei, então, a testar diversas entradas. Confesso que nesse momento eu me sentia muito tímida, dizia para mim mesma que eu não sabia fazer aquilo. Testei muitas coisas e nada funcionava. Eu não sabia nem por onde começar até que pensei justamente isso: “Por onde começar?” Foi quando olhei para a porta da sala e decidi “começar do começo”, ou seja, da porta de entrada. Saí da sala, já um pouco desanimada, e entrei com o meu cachorro no colo, brincando e conversando com ele como se só nós dois estivéssemos ali. Caminhei pela sala e parei, fiquei falando com ele ainda por um tempo até que o meu olhar encontrou o olhar do Serejo. Nesse momento me senti uma “idiota”, já que eu estava ali há tanto tempo conversando com aquela “voz²⁴ de gente grande interagindo com cachorros”.

Eu e ele caímos na gargalhada! Eu fiquei corada de vergonha e abri o braço esquerdo, como se dissesse: “Essa sou eu”, e o Serejo riu mais ainda. Já que eu estava me divertindo bastante, resolvi continuar. Abri meu braço direito como se dissesse: “Poxa vida, eu sou assim, você vai continuar rindo?”, e ele ria mais ainda. E onde foi parar o meu cachorro já que eu o estava segurando? No chão, é claro! E quando ele caiu, o que aconteceu? Ele chorou (eu faço o som do cachorro chorando) e, em seguida, eu o apresentei para o “público” apontando com os dois braços para o meu cãopanheiro, como se dissesse: “E esse é o meu cachorro!” Nos divertimos muito nesse momento e o Serejo disse: “Agora você já tem uma entrada e uma apresentação”.

Percebi que essas descobertas aconteceram no momento em que eu já estava “desacreditada”, fiquei vulnerável, entregue e disponível, sem grandes expectativas, e isso me possibilitou estar “livre de mim”, dos meus julgamentos sobre o que seria ou não uma “boa” entrada. Apenas entrei e joguei.

Logo depois o Serejo me fez outra pergunta: “O que essa “persona” veio fazer aqui?”

Eu respondi que ela tinha vindo passear com o cachorro.

Ele me provocou dizendo que “passear com o cachorro” era algo muito vago e lançou outra pergunta: “Qual o seu desafio em passear com o cachorro?”

Eu respondi que era, na verdade, uma tentativa de passear com o cachorro, já que ele estava “empacado” e não saía do lugar.

²⁴ Alteração da voz; voz específica conhecida por todos os seres humanos que interagem com bebês ou cachorros.

Acho que não fui muito “convvincente” com esse objetivo e o Serejo ficou pensativo. Logo depois ele disse: “Apresenta de novo e tenta criar um novo desafio em relação ao cachorro”.

Nesse momento, fiquei apavorada e me dei conta, mais uma vez, dessa dificuldade inicial que tenho em abrir mão de escolhas preestabelecidas, mesmo sabendo que isso sempre “funciona”, ou seja, esse “se jogar no vazio” ou no “desconhecido” sempre agrega algo novo e interessante para a criação.

Entrei novamente e na hora de tentar passear com o cachorro fiquei sem saber o que fazer. Parei, pensei e acabei lembrando das brincadeiras que faço com a minha cachorra em casa. Sempre que jogo a bolinha para ela e ela não corre atrás, eu finjo que vou dar um pique, como se eu fosse pegar a bolinha. Ela fica em estado de atenção, em seguida finjo um novo pique e ela acha que vou realmente pegar a bolinha e sai correndo.

Pronto, eu já sabia como fazer a minha cachorra correr em casa, agora como faço para o meu cachorro sair do lugar? Então pensei: “Porque não aposto uma corrida com o meu cachorro em cena?”

Essa foi a minha descoberta, minha nova ação e meu novo desafio. Comecei a fingir uns piques e em determinado momento saí correndo de verdade. Cheguei do outro lado da sala e constatei que o meu cachorro não tinha saído do lugar! (Porque será?) Compartilhei minha constatação com o Serejo, (que era o meu “espectador”), e voltei caminhando na direção do cachorro, com a intenção de ensiná-lo a correr.

As perguntas e provocações do Serejo me ajudaram muito, tendo em vista que nesse dia descobri a minha entrada, a minha apresentação e a do meu objeto de cena, que é o meu cãopanheiro e ainda descobri o meu grande desafio: conseguir apostar corrida com o meu cachorro que não sai do lugar.

O meu número estava começando a ganhar forma de número, eu estava me permitindo ser eu mesma, e, além disso, estava me divertindo como nunca!

2.11 Ação!

Após as descobertas feitas no ensaio com o Serejo, segui sozinha realizando improvisações com o meu cãopanheiro, explorando o objeto (mala) e criando jogos

com o público. (Mesmo estando sozinha na sala de ensaio, investi nas minhas ideias com o objetivo de testá-las nas apresentações para a turma).

Após descobrir a importância de um roteiro de ações, nunca mais o abandonei, então a cada descoberta feita em sala o meu roteiro aumentava ou diminuía, porém, ele era sempre alterado após a apresentação para os meus colegas turma, de acordo com a minha constatação diante dos jogos e piadas que funcionavam e comunicavam, e dos que ainda precisavam serem melhor desenvolvidos.

2.11.1 Experimentação

Nesse dia de experimentação, continuei com a entrada e a apresentação feitas no dia em que ensaiei com o Serejo, porém, descobri uma nova ação quando fui pegar o cachorro no chão.

Já que ele havia caído e chorado, eu abaixei com dó dele e fiz um som, (escrito, seria algo como “own”), demonstrando solidariedade com o meu cãopanheiro. Ao mesmo tempo em que fiz o som, fiz carinho na “cabeça” dele durante algum tempo e, nesse meio tempo, uma ideia surgiu: enquanto eu faço carinho no cachorro, posso compartilhar (triangular) com o público como ele é dócil e fofo, e ao criar um vínculo com alguém da plateia, o ofereço a esse alguém para que ele/ela possa também fazer carinho. Caso a pessoa aceite, através da troca de olhares, vou até ela, e quando ela o for acarinhar, ele a ataca.

Anotei essa ideia e coloquei-a em prática na apresentação seguinte, onde só havia quatro pessoas me assistindo.

Bingo! A ideia funcionou e o “escolhido” tomou um baita susto, todos riram bastante e eu me diverti muito. Essa ação foi direto para o caderninho!

2.11.2 Experimentação

Na sala de ensaio descobri que eu precisava de uma linha de chegada para que a plateia visse quem realmente ganhou a corrida, mas não sabia como encontrá-la em cena. Levei, então, uma fita crepe e (com muita falta de criatividade) marquei no chão da sala a “tal linha de chegada”.

Ao improvisar a corrida com o cachorro diversas vezes, me dei conta que estava faltando algo muito importante: o aquecimento.

Se no dia a dia sempre me aqueço antes de correr, porque não iria me aquecer em cena para apostar corrida com o meu cachorro? Afinal, ganhar essa corrida era o meu maior objetivo! (Sem contar que esse aquecimento poderia dar “samba”, ou seja, a partir dele poderia conseguir um bom jogo com a plateia).

Criei, então, uma partitura de aquecimento, ou seja, uma sequência de movimentos que eu iria realizar sempre antes da corrida. Essa partitura não tinha absolutamente nada de extraordinário: eu atravessava a sala trocando de perna, pulando de uma para a outra e tentando trazer o joelho no peito (como fazem os jogadores de futebol antes do jogo), quando chegava do outro lado, virava de frente para o público e pulava três vezes consecutivas, trazendo os dois joelhos no peito. Os meus braços ficavam soltos ao longo do corpo.

Fiquei um pouco desacreditada nessa ação, pois achei a partitura de aquecimento muito sem graça. Mesmo assim decidi apresentá-la para a plateia de quatro pessoas, e, para a minha surpresa, funcionou.

Depois que mostrei ao público que eu e meu cachorro íamos apostar uma corrida, dei uma pausa, respirei e me preparei para o aquecimento. Eu estava realmente empenhada em me aquecer e quando o riso do público surgiu, eu me espantei; cheguei a olhar para eles com uma cara de “vocês estão rindo de disso? De mim? Do que eu estou fazendo?” e continuei o aquecimento.

Apesar de ter me divertido ao realizar essa ação no improviso, acabei pré-estabelecendo para mim mesma que ela não teria graça diante do público, ou seja, julguei uma ação que acabou funcionando. Por isso, foi interessante lidar com esse riso totalmente inesperado, já que ele me surpreendeu em cena e me fez pensar, mais uma vez, nessa questão do julgamento dentro da criação.

Além disso, lembrei-me de outro *Princípio do Palhaço* criado por Avner, onde ele diz: “O palhaço entra no palco para fazer um trabalho, não para provocar risos. Se houver risos, eles serão interrupções com as quais deverá lidar.”²⁵

Confesso que esse princípio nunca ficou muito claro para mim (e ainda não está), mas por um momento consegui relacioná-lo a prática em cena quando me

²⁵ http://www.avnertheeccentric.com/eccentric_principles_portuguese.php
16/05/2015 - 14:32

surpreendi com o riso da plateia, afinal, eu estava ali “fazendo o meu trabalho”, ou seja, realizando o aquecimento necessário para a minha próxima ação (no caso, a corrida), e fui interrompida pelo riso: “Vocês estão rindo do meu aquecimento? Mas isso é o que eu tenho que fazer!” Constatei e continuei a minha partitura, o que tornou a ação mais engraçada diante do público.

2.11.3 Experimentação

Optei por continuar com o elástico amarrado à mala nas experimentações, como se ele fosse a coleira do meu cãopanheiro.

Comecei a experimentar a corrida e a única ideia que eu tive foi: correr. Então, corri de um lado ao outro da sala ultrapassando a linha de chegada e comemorei muito, pois havia sido campeã.

Confesso que nessa experimentação me senti muitíssimo “idiota”, já que estava comemorando em demasia uma vitória que só poderia ser minha, afinal, o meu cachorro era uma mala. Ainda assim, me diverti muito fazendo isso, pois esse estado de bobeira me trazia um prazer enorme.

Depois de comemorar bastante, me dei conta que o meu cachorro não havia saído do lugar, então voltei até ele, peguei a coleira e saí correndo, porém, ele continuou parado, então fui travada pela coleira.

Como a mala era pesada, eu conseguia sentir enquanto estava correndo, que o momento de parar se aproximava, porque o elástico ficava mais rígido. Porém, era importante entender o momento certo de parar, levando em conta que o cachorro não podia sair do lugar, já que estava empacado.

Repeti, então, diversas vezes a ação de pegar a coleira e correr, com o objetivo de realizar essa ação com precisão. Numa dessas repetições, percebi que o elástico podia modificar a forma do meu corpo e investi nisso. Quando o elástico “me travava”, eu mostrava para o público através da movimentação do meu corpo que o cachorro estava realmente empacado, visto que as minhas pernas continuavam andando e meu tronco tentava acompanhá-las, mas meu braço ficava lá trás, tentando puxar o cachorro. Essa foi uma descoberta interessante, pois pude fazer brincadeiras com o corpo, formando figuras diferentes com o mesmo.

Em uma dessas repetições, o elástico se soltou da minha mão e bateu no cachorro, fazendo um estalo e me dando uma ideia. Porque esse elástico não se solta, bate no cachorro e ele chora? E porque eu não o utilizo para machucar o cachorro de verdade, quando eu já estiver sem paciência com o fato dele não sair do lugar? Experimentei algumas vezes e incluí essas ações no meu roteiro.

Eu realizava minha partitura de aquecimento, apostava corrida com cachorro e ganhava, comemorando. Percebendo que ele não havia saído do lugar, eu o pegava pela coleira e saía correndo novamente, mas era travada. Logo depois, eu reclamava com o corpo todo o fato dele não ter saído do lugar e o elástico se soltava. Mais uma vez fazia o som de coitadinho (“own”), com dó do cãopanheiro, e ia até ele para tentar de novo. Repetia a mesma ação, de pegar a coleira e correr, porém, quando constatava que ele não ia sair do lugar mais uma vez, compartilhava com o público que eu iria puxar o elástico de propósito agora, para machucar, e em seguida, soltava-o. O cachorro chorava, e eu, ironicamente, imitava seu choro, já irritada com a situação.

Ao apresentar para os colegas na aula seguinte, tive uma surpresa: alguns gostaram da brincadeira com o elástico, e outros não. Alguns acharam divertido, e outros não, mas no geral, ninguém riu muito nesse momento e eu comecei a me questionar quanto a essas ações. Porém, acabei relendo um princípio do Avner e o relatei com esse momento: “O que você pensa em relação a sua performance é o que conta, não se ela é realmente boa ou ruim.”²⁶

Não quero dizer com isso que a reação e a opinião do público não sejam importantes, sim, elas são, mas qual era a minha visão de dentro da cena? Se eu ainda estava experimentando e criando, porque pré julgar algo que estava em desenvolvimento, se aquilo me divertia e fazia sentido no jogo com os objetos?

Esses princípios andaram me salvando e me ensinando muitas coisas! Salve, Avner!

²⁶ http://www.avnertheeccentric.com/eccentric_principles_portuguese.php 15/05/2015
15/06/2015 - 12:35

2.11.4 Experimentação

Seguindo com as experimentações, acabei descobrindo porque o meu cachorro não saía do lugar: ele estava flertando com uma cadela no cio. Diverti-me como nunca nesse momento, pois eu mesma fazia a cadela em cena, latindo e abanando o “rabo”; e em seguida, voltava a ser a dona do cachorro, só que agora, ao invés de fazê-lo sair do lugar, eu queria dar sumiço na cachorra, já que era ela o obstáculo que me impedia de correr com o cãozinho.

Para isso, tirei do campo da imaginação um estilingue: mirei e “pá”, acertei em cheio a cadela, que gemeu e saiu correndo para longe (eu faço o som dela gritando, e, através de um movimento, mostro que ela fugiu).

Essas descobertas foram muito divertidas e a turma adorou.

Nem tudo são flores.

Assumo que nesse dia de apresentação tive muitas dificuldades, e todas elas estavam totalmente relacionadas a uma racionalização excessiva, que não diz respeito à consciência das ações, mas ao inconsciente da atriz, Roberta, que preconcebiam a ideia de que o público não iria entender o que ela estava fazendo em cena, deixando de lado, conseqüentemente, o seu potencial criativo.

2.12 Banca de qualificação

No dia 08/04/2015, eu torci o pé direito no Circo Crescer e Viver, onde faço parte do PROFAC- Programa de Formação do Artista de Circo. Tive uma lesão ligamentar grave, onde estirei dois ligamentos e fiquei quarenta dias sem poder pisar no chão, usando bota robocop e muletas.

Assim que torci o pé, só conseguia pensar na minha pesquisa, afinal, eu já havia interrompido um processo de TCC no semestre passado, por questões familiares.

Minha querida orientadora disse para eu ficar calma, pois o meu trabalho estava adiantado, (tanto o prático, quanto o teórico), cuidar bem do meu pé e me

preparar para a Banca de Qualificação, que já estava marcada para o dia 06/05/2015, ou seja, quase um mês depois.

Eu tentei ser forte durante esse tempo em que fiquei em casa, praticamente de cama, dizendo que iria aproveitar para ler diversas bibliografias relacionadas ao meu TCC. Porém, é difícil seguir. Alguns dias eu conseguia ler, outros, me sentia bastante desanimada com tudo. Foram dias difíceis, dias dormentes.

Contudo, foi mais difícil ainda perceber, que no dia seis de maio eu não estaria apta a apresentar o meu número, visto que minha lesão tinha sido realmente grave.

Eu não pensava em desistir, até porque, antes dessa fatalidade, eu estava muito animada com o processo, mas, ao mesmo tempo, não sabia como dar continuidade ao mesmo.

Voltei a frequentar as aulas duas semanas antes da data marcada, e, para a minha surpresa (e desespero), minha orientadora disse que eu teria que apresentar na banca, mas que ainda iríamos descobrir como isso se daria.

Confesso que cada vez que ela falava isso, eu pensava: “Ué, vou fazer minha defesa e logo depois contar sobre o que se trata o meu número. Apresentar? Jamais! Não tenho como apresentar”.

Mas, como a Maria lê pensamentos, não era preciso dizer absolutamente nada, a minha cara de frouxa já dizia tudo. E ela emendava: “Não sei como você vai fazer, mas vai ter que dar um jeito de mostrar como é o seu número. Cria uma narrativa, faz alguma coisa, eu não sei exatamente o que, só sei que você vai ter que apresentar. Você pode”.

No dia da banca de qualificação eu ainda não sabia o que fazer. Entrei em uma das salas e fiquei lembrando o meu número sentada numa cadeira. Comecei a escrever as ações que eu havia realizado na minha última apresentação, que já fazia bastante tempo. Isso me ajudou a reavivar a empolgação que eu tinha ao entrar em cena, antes de me machucar; talvez, por ter lembrado pouco a pouco das generosas risadas dos meus colegas de turma, diante do meu número.

Bom, chegou a minha vez.

Primeiro tínhamos que fazer a defesa, que deveria durar cinco minutos. Depois, viria a apresentação, que poderia ter, no máximo, dez minutos.

Como vocês já devem ter percebido, eu tenho dificuldade em ser objetiva. Então, ouvi da minha orientadora mais de trinta vezes que a defesa duraria, impreterivelmente, cinco minutos.

Resolvi fazer uma brincadeira com ela, e, quando comecei a defender a minha pesquisa, tirei um pergaminho do bolso, e disse que precisei anotar alguns poucos pontos importantes para que eu conseguisse ser objetiva, como a minha querida orientadora havia me pedido, ou, “me obrigado”.

Todos que estavam na sala riram muito nesse momento, e eu comecei a falar em “câmera rápida” as questões relacionadas ao meu TCC.

Depois da apresentação, minha orientadora disse que meu número já havia começado a partir desse momento inicial; mas confesso que não havia me atentado para isso.

Terminei a defesa e saí da sala para, finalmente, iniciar a minha apresentação.

Como eu havia me divertido muito durante a defesa, não me sentia tensa, nervosa ou ansiosa, só sabia que precisava ter cuidado com o meu pé. Tirando isso, estava completamente relaxada, até porque, eu não tinha mais nada a perder naquele momento. Iria entrar e jogar com as minhas limitações, com as “poucas” possibilidades que tinha, para contar, sei lá de que jeito, o meu número.

Por ter formação em dança, acabo trazendo muita fisicalidade para a minha prática. Essa frase parece um pouco esquisita, já que o teatro é físico. Contudo, digo isso por causa das minhas limitações, levando em conta que, nesse dia, eu estava usando bota ortopédica e duas muletas. Acabei criando muitas coisas com o corpo, usando, e, até abusando um pouquinho do que eu poderia fazer. Sentia-me tão livre em cena, como nunca havia me sentido antes, mesmo quando podia usar as duas pernas. Nesse dia, eu poderia fazer tudo que me viesse à cabeça, pois parecia que não havia limites que não pudessem ser reinventados.

Com isso, sentada numa cadeira praticamente o tempo todo, consegui recriar o meu número, brincando com o meu cachorro, com as muletas e com o público.

Em determinado momento do número, o cachorro pula no meu colo e eu o acaricio durante um tempo, mostrando ao público como ele é “um bom menino”. Logo depois, o ofereço para alguém da plateia, para que essa pessoa o acaricie também.

Porém, quando eu não estava machucada, realizava essa ação em pé, e, quando percebia o interesse da pessoa, caminhava até ela e deixava que fizesse carinho no cachorro. O que ela não sabia, é que assim que ela comesse a fazer carinho, meu cãopanheiro a atacaria. Mas dessa vez, eu estava machucada e “não podia” sair da cadeira, então resolvi oferecer o cachorro dali mesmo.

Assim fiz com umas seis pessoas, porém, percebi que elas se sentiam intimidadas ou constrangidas de caminharem até o meio da sala. Era visível que elas queriam participar mais ativamente da brincadeira, mas essa exposição às incomodava, deduzo.

Coloquei o cachorro no chão e fiquei um tempo considerável sem saber o que fazer, apenas observando e sendo observada pelo público. Quando eles achavam (e eu também) que eu havia desistido dessa ação, peguei o cachorro no colo novamente, com toda a empolgação de antes, e o acariciei, oferecendo-o mais uma vez. E adivinha? Mais uma vez outra pessoa não veio. Levantei e fui pulando numa perna só até a pessoa, e, quando ela fez carinho no meu cãopanheiro, ele a atacou. Ela tomou um tremendo susto e todos riram muito; primeiro por eu estar “virada no saci perer”, pulando numa perna só, depois, pelo susto que a colega tinha tomado.

Esse momento me marcou bastante, pois percebi que a minha tranquilidade em cena, permitiu-me observar o que estava acontecendo. Eu realmente parei e pensei no que fazer, lidando com o problema que me acometia.

Percebi que essa tranquilidade ajudou-me a pensar com o outro e, consequentemente, agir, vendo que ainda era tempo de levar a piada adiante. Isso me trouxe um prazer enorme. E sim, a palavra é prazer. Prazer de estar em cena, respirando, vivendo, pensando com o outro, sem atropelar-me com ações precipitadas, e, sem ignorar os estímulos que vinham do público.

Em outro momento do número, quando percebo que meu cachorro está flertando com uma cadela no cio, decido matá-la, já que ele não me dá atenção. Porém, eu realizava essa ação em pé; tirava um estilingue imaginário da parte de trás do meu corpo, como se estivesse preso na minha calça, e acertava a cadela em cheio.

Nesse dia eu estava sentada, e o meu cachorro estava ao lado da minha cadeira. Vale lembrar que meu cachorro é uma mala, então, tive a ideia de tirar o estilingue de dentro do cachorro. Na mesma hora pensei que isso era uma “viagem”,

mas não desisti da proposta. Enfiei a mão com tudo dentro do cachorro (mala), que gritava de dor (eu fazia o som dele gritando), e arranquei lá de dentro o estilingue. Diverti-me muito com essa ação e o público também.

Lembrei-me, então, do quinto período, quando realizei o Módulo de Comicidade com o professor Eduardo Vaccari. Trabalhamos com máscaras balinesas, e, na minha cena final, eu entrava como uma mulher frágil, carregando uma bolsa bem pequenina. Porém, ela aumentava de tamanho cada vez que eu tirava uma arma de dentro dela, pois, na verdade, eu era uma contrabandista. Saía da minha bolsa uma infinidade de armas, com tamanhos e pesos diferentes.

Então, além de tirar o estilingue de dentro da mala, na tentativa de matar a cadela, tirei também uma pistola, mas ainda assim não acertei o meu alvo. Foi quando decidi procurar mais uma vez dentro do cachorro, e, enquanto pensava em qual seria a minha próxima arma, avistei a minha muleta no chão, e fiz dela a minha metralhadora.

A descoberta dessa ação foi muito importante, pois além de ter divertido a mim e ao público, foi um dos momentos em que consegui dar-me a oportunidade de ser idiota, de brincar com o cachorro de uma maneira nova, sem desacreditar na possível potencialidade da ação.

Por um momento, passou pela minha cabeça que o público não fosse entender a proposta, mas mesmo assim não desisti; joguei, arrisquei, e, percebi que não se deve descartar uma ideia sem antes testá-la com o espectador.

Hoje, percebo que o desprendimento de qualquer expectativa ou julgamento, possibilitou-me jogar com o que eu tinha, que a princípio parecia pouco, mas em cena, era tudo que eu precisava.

Eu nunca havia sido tão idiota em toda a minha vida, e, também, nunca tinha me divertido tanto. Eu me sentia plena e realmente feliz em compartilhar com tantas pessoas queridas, quem eu realmente era e quem eu realmente sou.

Nesse dia, percebi que quando estou totalmente relaxada e entregue ao momento presente, me dou o tempo necessário para não somente ver, mas enxergar; para não somente ouvir, mas escutar. Assim, a minha atenção fica totalmente voltada para o outro; ele se torna a minha maior inspiração, a minha melhor referência, e, tudo que eu preciso para simplesmente estar ali.

2.13 Criação: Tempo de experimentar a ação

Dia 01/06/2015, foi um dos dias escolhidos pela minha orientadora para que fosse feito um “passadão” de todas as cenas.

Como eu já estava me movimentando melhor, podendo apoiar o pé no chão e andando sem muletas, resolvi tomar como base o meu roteiro anterior, contudo, permitindo-me experimentar novos caminhos; com o intuito de descobrir novas maneiras de realizar ações que já estavam no meu roteiro, como a corrida com o cachorro, por exemplo.

Esse foi um dia muito importante, apesar da cena em si ter sido um tanto sem ritmo. Porém, isso não me incomodou, visto que eu precisava descobrir novas ações para a estruturação do meu roteiro. Afinal, eu havia decidido seguir o meu TCC com muletas e bota, então, eram necessárias novas descobertas.

Nesse dia me dei tempo para investigar, diante do público, cada momento do número, descobrindo coisas simples, mas que tiravam o riso da plateia.

Um desses momentos foi logo após a gag das muletas, quando tento pegar o meu cãopanheiro no chão e as muletas me travam, ficando presas nos meus ombros. Eu olhei para as muletas, tentando entender como soltá-las do meu braço, e, quando virei de um lado para o outro, para ver o ombro direito e depois o esquerdo, as muletas se movimentaram e o público riu. Imediatamente olhei para eles, constatando que eles estavam rindo do que havia acontecido.

Acabei descobrindo uma nova movimentação a partir desse “pequeno” momento que o público me revelou, percebendo a importância de dar o tempo para cada ação acontecer. Criei, então, uma maneira de me “livrar” das muletas, tentando soltá-las do meu braço. Girei o meu corpo todo, de um lado para o outro algumas vezes, o que fez as muletas balançarem em torno de mim. Com o balanço causado por elas, deixei o meu corpo seguir o embalo e virar para umas das direções, o que deu maior velocidade na movimentação das muletas. Uma delas acabou girando de forma “errada” no meu braço, dando um giro no sentido contrário e batendo na minha cabeça.

Essa descoberta foi um presente, pois havia muito que investigar nessa ação.

Como a minha atenção ficou voltava para as muletas, acabei encontrando uma nova ação em seguida. Já que eu havia tentado pegar o cachorro com as

mãos, sem sucesso, experimentei pegá-lo com as próprias muletas. Esse foi um momento bem divertido, pois tive que me concentrar para conseguir equilibrar o cachorro (mala) entre as duas muletas. Quando consegui essa proeza, tentei trazê-lo até mim, mais uma vez, sem sucesso. Como as muletas são muito compridas em relação aos meus braços, tentar trazer o cachorro para perto de mim preso entre as duas, é humanamente impossível, e acaba por ser engraçado.

Eu havia assistido a montagem de “Mistero Buffo”, do Dario Fo, com a Cia La Mínima Circo e Teatro dias antes dessa apresentação, e, durante a peça, eles falavam algo sobre “recompensa”, que nós, humanos, gostamos de ser recompensados por determinadas ações. Tive, então, uma ideia: porque não dar uma recompensa para o meu cachorro?

Levei um biscoito para o meu cachorro nesse dia de apresentação, e o escondi em meus seios (como minha avó fazia com o dinheiro quando íamos à feira). Caso ele fosse bem sucedido em determinado momento, daria um biscoito para ele como recompensa. A ação de pegar o biscoito nos meus seios, acabou se tornando uma partitura de ações, já que procurei de maneiras diferentes, brincando com o autoexame das mamas, pegando ar para entrar dentro da minha camisa, fazendo cócegas na axila (vulgo “suvaco”), apertando o seio como se fosse uma buzina e fazendo “fon fon” com a boca, acariciando-o como se estivesse com tesão, enfim, brinquei com os meus seios de diversas formas (que meu pai não leia esse trabalho). Assim, a simples de ação de procurar o biscoito, virou um grande momento do número, visto que me diverti bastante, e o público também.

No dia da banca de qualificação, eu esqueci do aquecimento antes da corrida, que é uma das minhas ações que já estava no roteiro. Porém, essa ação foi “definida” antes de eu me machucar, não sabia como ela se daria de muletas e bota.

Essa foi mais uma descoberta feita nesse dia, diante do público. Usei a muleta como um “supino” de academia, como se houvesse um peso em cada lado da “barra de ferro”, e fiz dois levantamentos com ela, somatizando 30 no final (realizava dois movimentos e falava um número alto no final da ação). Depois, realizei três abdominais em cima da cadeira, somatizando cinquenta. Em seguida,

preparei um esquadro ²⁷ na cadeira. Como eu estava há muito tempo sem me exercitar por causa do pé machucado, não fiz esse esquadro com facilidade. Então, aproveitei isso e o peso da bota na perna direita, para encontrar alguma brincadeira.

Depois de estar algum tempo no esquadro, comecei a ficar vermelha e as pessoas começaram a rir. Deixei, então, a minha perna pesar, e o meu esquadro foi entortando para o lado direito, como se eu fosse cair. Porém, em jogava a cabeça para o lado esquerdo e conseguia voltar para o centro, ficando aliviada. Assim que eu estabilizava o meu corpo, minha perna pesada novamente, e eu realizava a mesma ação.

Essa foi uma ação bem divertida, porém, ainda precisava descobrir como sair dela. Nesse dia, apenas despenquei do esquadro, pois não tinha mais força, e, assim que desci senti uma dor forte nos punhos, já que todo o meu peso estava apoiado neles. Não neguei essa dor: segurei os punhos com cara de sofrimento e todos riram.

Mais uma vez fiz uma descoberta através de uma simples ação; descoberta essa que me foi apontada pelo público.

Mesmo realizando o número sem ritmo, fiquei feliz por descobrir elementos importantes não só para o meu roteiro de ações, mas para o meu estudo si, como a questão de dar tempo para as ações, investigando em cena a reação do público e as possíveis brechas para novas brincadeiras.

2.14 Um capítulo sentimental

Quase não acreditei quando fiquei sabendo sobre a vinda do palhaço Avner Eisenberg ao Brasil. Porém, era a mais pura verdade: ele estava a caminho de terras paulistas, rumo ao Festival Internacional SESC de Circo (ver anexo II) justamente no período do meu TCC. Tive a grande oportunidade de assistir ao espetáculo *“Exceptions to Gravity”*, ou, *“Exceções a Gravidade”*, nos dias dois e três de Junho de 2015. Parecia-me inacreditável estar diante daquele senhor fantástico de 66 anos, o qual eu vinha acompanhando há tempos pelos vídeos do “Youtube”.

²⁷ Exercício circense de força, que trabalha todos os músculos do corpo; onde todo ele é sustentado pelos dois braços, que ficam apoiados em alguma superfície. Nesse caso, realizei um esquadro afastado. As pernas ficam afastadas no ar, fazendo um “V”, e as mãos ficam lado a lado, posicionadas entre as pernas, sustentando todo o corpo.

No primeiro dia, êxtase. No segundo, apesar de algumas lágrimas terem rolado, pude ter um olhar menos “bobão” ou “babão” em relação ao espetáculo, atentando-me para a riqueza de detalhes e para a parte técnica do mesmo.

Voltei de São Paulo maravilhada: estava, mais do nunca, completamente apaixonada por aquele barbudo e pelo o que ele me faz sentir. É realmente emocionante assisti-lo, e perceber como o extraordinário se dá em seu trabalho por meio da simplicidade de suas ações. A sutileza com a qual ele lida com todos os objetos de cena, e a tranquilidade que tem para manuseá-los, dá a sensação, num primeiro momento, que ele não tem a menor ideia do que fazer com eles; como uma criança, descobrindo pela primeira vez uma possível utilidade para um objeto desconhecido. Porém, no momento seguinte, ele abre um mundo de possibilidades a partir de um pequeno detalhe. Além disso, é interessante perceber como ele conduz a plateia e o andamento de todo o espetáculo através da respiração. Foi incrível ver todos os espectadores que lotavam a enorme plateia do SESC Bom Retiro, respirando juntos, logo após uma respiração profunda realizada por ele.

A primeira vez que fui para a sala de ensaio pós “Avner, *The Eccentric*” foi surpreendente. Eu estava sozinha, seguindo o meu roteiro de ações, mas me permitindo improvisar sempre que uma ideia ou imagem nova surgisse. Foi um deleite de experimentação. Eu ria e sorria o tempo todo, com aquele sorriso bobo de gente apaixonada, parecia que eu estava impregnada por uma “Energia Gravitacional Avneriana”, visto que, me atentei para detalhes que antes passaram completamente despercebidos. É difícil explicar, mas eu tinha a sensação de estar vendo o meu número com os olhos do Avner (?), quase como se ele me apontasse momentos sutis, pequenas revelações que, de alguma maneira, mudaram minha visão em relação ao meu próprio número. Lembrei-me, então, do primeiro período de faculdade, quando o professor Vitor Lemos ressaltava a importância de assistir o trabalho do outro. Agora, mais do que nunca, eu sentia na pele, e, conseqüentemente, refletido na minha pesquisa, o quão importante tinha sido observar o trabalho desse mestre.

Infelizmente, para falar do espetáculo em si, eu teria que começar um novo memorial. Então, por agora, me detenho ao que ele me fez sentir, e, agradeço aos Santos Palhaços por conspirarem a meu favor, trazendo o Avner para pertinho de mim.

2.15 Reflexo do outro

No dia 09/06/2015 fui ao CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil) assistir a um belo espetáculo chamado “A Costureira”, com a palhaça, atriz e mímica suíça, Gardi Hutter. Assim que saí de lá, fiz uma observação no meu caderno sobre a maneira como ela lidava com os objetos.

Ela tinha um “arsenal” em cena, eram inúmeros objetos: uma mesa de costura, diversos manequins, roupas, tecidos, carretéis de linha, agulhas, espelho, passarinho, etc. Mas o que de fato me surpreendia a cada momento do espetáculo, era como ela encontrava dificuldades em cada objeto antes mesmo de realizar uma ação com o mesmo, ou seja, ela sabia qual era a ação que iria realizar com aquele objeto, mas antes disso ela tinha que resolver um problema, lidar com uma dificuldade que aquele objeto proporcionava, e, só depois, realizava a tal ação.

Pensei muito sobre isso em relação a minha pesquisa, e percebi que as muletas poderiam me dar muito mais possibilidades de jogo, ou que eu poderia descobrir muito mais ações através da problematização do uso das muletas. Porém, como na última apresentação para a turma eu improvisei bastante, cheguei à conclusão que precisava fazer escolhas para uma melhor estruturação do meu roteiro de ações. Continuei, então, as experimentações com o intuito de unir as brincadeiras que funcionaram na banca de qualificação, com as que funcionaram na última apresentação, contudo, sem esquecer de me atentar para a relação com cada objeto de cena.

Descobri diversas novas ações com as muletas e fiquei bem animada. Porém, novas ações significavam também novos questionamentos em relação ao meu número, já que as muletas ganharam destaque a partir dessas novas descobertas. Mesmo assim, resolvi investir nessa proposta de investigação das muletas, pois além de ter me divertido bastante, era mais uma possibilidade de jogar com objetos em cena, levando em conta que esse é um dos meus objetivos com essa pesquisa.

Além disso, busquei ter um olhar minucioso em relação a cada ação, com o intuito de compreender o fio condutor que ligava uma à outra. Porém, às vezes, me questionava se esse fio condutor, ou seja, se essa ligação entre uma ação e outra era realmente necessária em todos os momentos, ou se uma piada

“aleatória” (descontínua a ação anterior) que surgiu no decorrer de um improviso, poderia fazer parte do roteiro como um todo.

Essa questão ainda é delicada para mim, pois pensar em ligações dentro de um número de palhaço, ainda me remete a possível criação de uma dramaturgia, a qual não tenho interesse que se dê dentro desse trabalho. Mas, entendendo também, que esse é somente um ponto de vista meu, (provavelmente equivocado) a partir de uma insegurança que tenho em relação a algo que não quero que aconteça.

Contudo, compreendo a necessidade desse estudo meticuloso da cena, pois é ele que vai possibilitar a estruturação do meu roteiro “final”, e, conseqüentemente, do possível caminho que irei percorrer em cena.

2.15.1 Quando não acontece ou deixa de acontecer

Entrada: ?

Incluí as minhas novas descobertas no meu roteiro de ações e apresentei para a turma.

Após a apresentação, abrimos uma roda de debate e muitas questões foram levantadas. Foi curioso, e, ao mesmo tempo, desanimador, perceber como a maioria das piadas funcionou, mas o número, como um todo, não.

A primeira questão levantada dizia respeito a minha entrada e a minha apresentação.

Eu entrei de muletas segurando o meu cachorro, como se só eu e ele estivéssemos ali, trocando “lambeijos” e mimos. Segui até chegar ao centro da sala, onde continuamos a trocar carinhos. Em determinado momento, enquanto eu roçava a minha cabeça no cãopanheiro, me dava conta que tinham pessoas me observando, o que me causava constrangimento. Afinal, eu estava sendo um tanto idiota na frente de todos, ao trocar carícias com um “cachorro mala”.

Eu já vinha fazendo essa entrada há algum tempo, mas nesse dia ela me incomodou. Não me senti confortável, mesmo sem saber por quê.

Então o Serejo me questionou exatamente sobre essa entrada, dizendo que enquanto eu caminhava e brincava com o cachorro, a plateia riu de mim duas vezes e eu ignorei esse fato. Disse entender que eu tinha uma ação a realizar, e que ela

era seguida de uma piada, mas que eu “não poderia” ignorar a reação do público, e sim, jogar com ela.

Esse comentário do Serejo foi muito importante, pois me despertou para diversas questões.

Eu entendo quando ele diz que não posso ignorar a reação do público, e, talvez, o motivo do meu incômodo tenha sido justamente não dar vazão a minha vontade de jogar com a plateia, porque eu realmente tive vontade, porém, fiquei presa ao roteiro que eu havia estabelecido previamente. O impulso de responder a risada do público surgiu, e eu o reprimi. Por isso, imagino que esse desconforto que senti, tenha sido por negar esse impulso que se deu no momento presente, ficando presa a uma ação já estipulada por mim. Para Ferracini,

“O clown improvisa porque deve estar aberto para a relação. Mesmo as esquetes e gags previamente construídas não são extremamente codificadas, fechadas; sempre existe um espaço para que o clown possa introduzir pequenas variações, de acordo com a relação com o público. Ele improvisa com as suas ações codificadas, seguindo seu estado orgânico e sua lógica.” (FERRACINI, Renato, 2003: P.220)

Destaco, mais uma vez, a importância da liberdade dentro da estrutura. Eu tinha toda a liberdade para agir da maneira que me fosse justa naquele momento, ou seja, podia improvisar, seguindo o meu impulso; ou seguir a ação que estava em meu roteiro, mas não escolhi uma coisa e nem outra. Acabei ficando no meio do caminho, pensando que eu “não podia” jogar com o público porque eu “tinha” que seguir o meu roteiro. Ou seja, fui prisioneira de mim mesma, dos meus pensamentos e da minha preocupação, anulando o improviso, e, conseqüentemente, uma nova possibilidade de jogo.

Porém, uma nova questão surgiu a partir disso tudo: será que eu tenho, necessariamente, que jogar com a reação do público na minha entrada? Ou seja, se o público rir de mim enquanto eu estiver entrando, eu preciso constatar esse riso e compartilhar isso com eles? Ou eu tenho a opção de perceber esse riso, lidar sim com ele, até porque não tem como não lidar, já que estamos no mesmo ambiente e ele me afeta, mas realizar a entrada que escolhi previamente como uma opção de jogo?

Afinal, é quase um “acordo” entre eu e o público: eu sei que você está aí e você sabe que eu estou aqui, mas vou fingir que não estou te vendo porque vou fazer uma piada; e, você, finge que não sabe disso, porque vai rir de mim mesmo assim. Esse também não pode ser o jogo do palhaço? Do ator? E o jogo que acontece no próprio “fazer” do teatro?

Como dar vida ao cachorro?

Desde a banca de qualificação, quando o professor Kadu Garcia sugeriu que eu buscasse dar mais vida a esse cachorro, venho tentando encontrar ações que me possibilitem brincar com certa “vontade própria” do cachorro.

Essa não tem sido uma tarefa fácil, e pude constatar isso ainda mais após essa apresentação para a turma.

Em determinado momento do número, eu chamo o cachorro para pular no meu colo. Sendo ele uma mala, ou seja, um objeto inanimado, seria impossível executar tal ação, porém, eu o jogo para o alto e ele cai no meu colo, realizando, assim, o comando solicitado.

Percebi, nas apresentações anteriores, que a plateia curtia muito esse momento, com risadas e suspiros. Vi, então, uma brecha para brincar com isso, com essa habilidade do meu cãopanheiro de pular ou saltar do chão.

Criei, então, “um número” para o meu cachorro. Eu fazia o barulho do rufar de tambores com a boca, jogava o cachorro para o alto, como se ele estivesse dando um duplo mortal, e, quando ele voltava para o meu colo, eu fazia um “som de vitória”, pedindo ao público aplausos para ele. Realizei essa ação duas vezes.

Essa brincadeira com o cachorro foi uma tentativa de dar vida a ele, porém, segundo a turma, ela ficou solta no meio do número. Com isso, muitas pessoas ficaram sem entender esse momento.

Fiquei bastante desanimada, especialmente com essa parte do número, pois além de constatar, mais uma vez, a minha dificuldade em dar vida a esse cachorro, isso me causou certa frustração em relação ao próprio número. Comecei a me sentir incapaz de realizá-lo, mesmo o tendo criado; era como se eu não soubesse mais sobre o que era o meu número, principalmente depois das questões levantadas pelos colegas de turma.

É um número sobre o jogo com muletas ou um número sobre apostar corrida com um cachorro? Como eu brinco com as muletas dentro desse número, sem torná-las o número em si? Como eu incluo o cachorro nessa brincadeira com as muletas? Afinal, ele só é cachorro enquanto eu dou vida a ele, caso contrário, ele é apenas uma mala em cena.

Antes de decidir sobre fazer ou não a banca final com muletas e bota, conversei com a minha orientadora e ressalttei o fato que na banca de qualificação eu ainda tinha muitas limitações, não podendo nem encostar o pé no chão, e que isso de alguma maneira me ajudava no jogo, pois eu tinha que brincar com o que me cabia naquele momento. Agora, que já estou podendo pisar, tenho mais opções de jogo, e, em algum lugar, isso está me “atrapalhando”. Pois jogar com novas possibilidades dentro de limites outros, é muito tentador, e percebo que preciso fazer escolhas, que preciso abrir mão de algumas ações e brincadeiras para que eu consiga estruturar o meu número, sem que nenhum elemento seja esquecido.

“A tensão é sua inimiga. Ela produz dormência emocional, mental e física.” (EISENBERG, Avner)²⁸

Um dos comentários feitos pelo Pedro Serejo após a minha apresentação, foi em relação a minha calma enquanto eu estava em cena. Segundo ele, que disse nunca ter me visto nesse lugar, eu estava respirando com bastante tranquilidade, buscando explorar ao máximo cada situação e me dando tempo para fazer novas descobertas, o que me possibilitou ter maior precisão dos meus movimentos em cena.

Disse que achou interessante para o jogo esse estado no qual eu estava imbuída, porém, percebeu também que eu estava “menos idiota”, ou seja, apesar de estar aparentemente calma, o que influenciava positivamente o meu trabalho, eu também estava distante de um “estado de bobagem” inerente ao jogo do palhaço. Com isso, perdi boas e grandes oportunidades de brincar mais com cada uma dessas descobertas, limitando a minha diversão, e, também, a da plateia.

²⁸ http://www.avnertheeccentric.com/eccentric_principles_portuguese.php
13/06/2015 - 20:13h

Pensando sobre isso, percebi que essa aparente calma era, na verdade, uma maneira de disfarçar a minha preocupação em relação ao número. Eu não estava me sentindo à vontade e realmente não consegui me divertir como nas apresentações anteriores, já que estava tomada por uma tensão que produzia em mim essa “dormência emocional, mental e física”, dita por Avner Eisenberg.

Nesse dia, eu não apresentei o meu número até o final, porque, simplesmente, pulei uma ação que era fundamental para o desenvolvimento do mesmo; portanto, resolvi interromper a apresentação. Mas eu não poderia ter seguido mesmo assim? Reinventado essa ação? Brincado com o meu próprio erro dentro do número? Sim, poderia; mas não o fiz. Por quê? Porque eu não estava jogando, estava apenas preocupada em seguir o meu roteiro de ações; assim, me era impossível lidar com o aqui e agora, com o que estava acontecendo naquele momento.

Eu já havia conseguido me aproximar de um estado de bobagem que me é necessário jogar com os objetos, com o público e rir de mim mesma; um estado pleno, livre e prazeroso, que me permite viver em cena, aquilo que, muitas vezes, não me permite viver na vida. Porém, nesse dia, com corpo, mente e sentidos preocupados e adormecidos, eu só queria dar conta de “algo”, algo que só acontece, se eu estiver desapegada de qualquer ideal e livre para criar e recriar, cada vez que entrar em cena.

Nesse dia, algo deixou de acontecer.

É preciso deixar que o “estado de bobagem” me ajude a, “simplesmente”, ser quem eu sou e estar onde estou. Assim, brega e clichê, mas respondendo ao que me é justo no momento presente.

2.16 Psicologia X Besteirologia: para quê psicologizar, se besteirologizar é mais gostoso?

Com um título um tanto duvidoso, venho aqui fazer um “quase desabafo”. Ouvi um comentário após a minha última apresentação, que me deixou muito intrigada e pensativa. Foi feita uma comparação entre o dia da banca de qualificação e este último dia em que apresentei para turma, onde foi constatado que eu não

estava conseguindo dar a dimensão da minha dor, então, às vezes, não ficava claro o porquê de eu estar usando as muletas e a bota.

Anotei tudo em meu caderno, e, ao chegar em casa e reler os comentários, alguns questionamentos me vieram a cabeça.

Na banca de qualificação eu NÃO PODIA colocar o pé no chão, pois não AGUENTAVA a dor que sentia, ou seja, “fui obrigada” a lidar com novos objetos de cena, sem ter feito nenhuma pesquisa com eles; uma vez que, sem eles, eu não conseguiria apresentar o número. Contudo, no atual momento do processo, eu fiz a ESCOLHA de jogar com esses elementos (muletas e bota), levando em conta que já consigo BRINCAR com eles, e, para isso, estou experimentando e descobrindo maneiras de problematizar o uso dos mesmos.

Querer que eu dê a dimensão dessa dor, por conta do uso desses elementos, não seria psicologizar muito o jogo do palhaço?

Ele (o palhaço) não pode, simplesmente, estar morrendo de dor num determinado momento, e, no seguinte, estar curado, só porque uma gota mágica de cuspe voou da sua boca e caiu no seu pé machucado? Porque precisamos tentar encontrar sentido, onde, às vezes, não tem sentido algum? E, somente, por não ter necessidade de sentido. Muitas vezes, a piada se dá justamente por isso, pela falta de sentido na ação proposta.

Destaco um trecho do *livro “O Ator como Xamã”*, de Gilberto Icle, onde, ao relatar um determinado processo de pesquisa com alunos-atores em sua oficina de clown, ele afirma:

“É o âmbito do “não imaginável”, do surpreendente que interessa ao ator. Quando a consciência cotidiana se torna exaurida, se esgota, abre a possibilidade de construção de uma outra dimensão dessa experiência, uma consciência extracotidiana”. (ICLE, Gilberto, 2006: P.56)

Nós, seres humanos, precisamos nomear, definir, separar; necessitamos de uma lógica comum, onde a causa é seguida de um efeito já conhecido e predeterminado. Porém, o palhaço rompe com tudo isso; ele abusa do senso comum, inverte a ordem e subverte a visão coletiva de mundo. (Ver anexo III) E, a

meu ver, o “estado de bobagem” tão almejado por mim durante essa pesquisa, é essa “consciência extracotidiana”, citada por Gilberto Icle.

Percebo que consegui romper com os meus psicologismos em cena, tanto em relação aos meus objetos, quanto em relação a minha situação física. E digo isso, não só no aspecto da criação da cena em si, reinventando meus próprios limites físicos, como, também, no próprio seguimento que dei ao meu TCC, sem interrompê-lo pelo fato ocorrido. Portanto, a minha escolha é não dar brecha para os possíveis psicologismos que surjam em cena, com a intenção de tentar esgotar a “consciência cotidiana”, dando voz a minha lógica particular de ver o mundo.

Se milagres acontecem na vida, porque não vão acontecer no palco? O próprio palhaço é um milagre, visto que ele consegue nos fazer rir, mesmo estando, nós, imersos em todo esse caos que nos reprime dia a dia. Então, porque a minha perna precisa gangrenar em cena e eu morrer de dor, para que alguém acredite na brincadeira? Porque não posso dar uma corrida e não sentir nada, absolutamente, mas, uma bolinha de papel cair no meu pé e isso ser motivo de desmaio, devido a tanta dor?

Eu preciso bestiologizar a minha vida, pois psicologizá-la não é mais suficiente. Eu escolho morrer em cena e reviver quantas vezes forem necessárias, só para encontrar uma maneira mais divertida de morrer. Porque morrer, dependendo do ponto de vista, é, também, reviver, recomeçar, renascer. Viva a arte do palhaço.

2.17 Antes tarde do que mais tarde ainda

No dia 24/06/2015, faltando exatamente três semanas para a banca, acordei dizendo para mim mesma que o meu dia seria maravilhoso e produtivo, afinal, eu ainda não tinha conseguido estruturar todo o meu roteiro e estava sendo ligeiramente pressionada pela minha orientadora para que o fizesse o mais breve possível. (Minha querida orientadora). Olhei pela janela as sete da matina e me deparei com diversos tons de cinza, estava frio e chovendo. “Que dia perfeito para ser idiota”, pensei.

Nesse dia, eu fui cantando para a faculdade; todos os possíveis repertórios que me vinham à cabeça tornavam-se som dentro do meu carro. Porém, o plano de

fundo dos meus pensamentos era sempre o meu número, no caso, a necessidade de estruturação do mesmo. Cheguei à faculdade às duas da tarde. Encontrei uma sala vazia, coloquei minhas coisas, troquei de roupa e me preparei para começar a improvisar.

Nos dias antecessores a esse, eu usava o próprio número para me aquecer, de maneira que o realizava com um ritmo muito acelerado, como se fosse em “câmera rápida”. Repetia esse aquecimento algumas vezes, pois era, também, uma maneira de relembrar a partitura de ações. Além disso, percebia que era um bom exercício para a descoberta de novas brincadeiras, ou de, simplesmente, um novo ritmo para determinada ação. Porém, nesse dia eu estava muito impregnada com a questão da estruturação do número, e resolvi “distrair” os meus sentidos e a minha atenção com outro tipo de aquecimento: jogando claves²⁹. Digo “distrair” entre aspas, porque, na verdade, o malabarismo aguça os sentidos, já que trabalha a coordenação, a atenção, o ritmo, a concentração, o reflexo, e, além disso, é preciso de paciência e tranquilidade para praticá-lo, tendo em vista que as claves caem diversas vezes durante os truques. O que eu queria, na verdade, além de me aquecer, era distrair a “consciência cotidiana”, o pensamento racional sobre o que eu precisava fazer, e deixar que o meu corpo agisse no impulso, no reflexo do que o jogo me pedia. E não é que funcionou?

Eu já havia relatado aqui, a minha dificuldade de “ensaiar”, ou seja, de praticar as piadas e brincadeiras estando sozinha em sala, já que a reação do público é muito importante para o desenvolvimento das mesmas. Porém, nesse dia, eu me diverti sozinha. Eu ria, e muito, sozinha. Nesse dia, eu via o público rindo comigo e pensava: “Você não está sendo prepotente?”. Olha aí a “consciência cotidiana” querendo falar mais alto. Não, eu estou me divertindo. E sim, o público está rindo comigo, porque essa é a minha imaginação, e é agora, nesse momento, que ela precisa falar mais alto. E falou. Era como se a sala estivesse repleta de gente, eu brincava e compartilhava com todo aquele espaço vazio, e ainda assim, cheio, e toda essa gente era eu. Eu ria da ação proposta, ou seja, da brincadeira que eu havia feito, ria de mim e, depois, ria por estar rindo de mim mesma. Ao “final” do trabalho, eu tinha um sorriso bobo no rosto, uma dança boba no corpo; a bobeira

²⁹ Claves: um tipo de malabares de circo.

havia contaminado corpo, mente e coração. No dia perfeito para ser idiota, eu fui uma idiota perfeita.

Consegui estruturar o meu roteiro e, além disso, entendi como ele se dá dentro desse processo: ele não é um passo a passo do meu número, ou seja, nele não está contido os caminhos pelos quais eu preciso passar para chegar a determinada ação, mas somente qual é a ação. Quando me refiro a “ação”, estou falando de um problema, já que o palhaço é um solucionador de problemas³⁰. Segundo a atriz e pesquisadora Juliana Jardim, “O palhaço não planeja, ele está em cena e age. Se existe planejamento, deve configurar-se como ação concreta.”(BARBOZA, Juliana Jardim, P.20) Então, tenho em meu roteiro os problemas (ações concretas) que preciso resolver em cena, por exemplo, mas não como vou resolvê-los. Esse “como”, são os caminhos, as brincadeiras que foram descobertas, coletadas e armazenadas por mim durante todo esse processo de criação, e que formam o meu “repertório de bobeiças”. Segundo Gilberto Icle,

“Transformar-se e dar-se conta do que está acontecendo com a qualidade da relação com o observador só é possível porque o sujeito ator se constituiu de estruturas específicas para esse ato. Ele pode repetir aquilo que preparou no passado, deixando ingressar no presente, devido à flexibilidade do processo, novas informações, tal como a mais importante delas: a relação com o observador. Esse ato é, então, uma transformação repetível.” (ICLE, Gilberto, 2006: P.64)

Portanto, eu sei onde preciso chegar, mas não sei como chegar. Uma vez que o “como” acontece no momento da apresentação, e se dá a partir da relação com o público; se vou usar todo o meu “repertório de bobeiças” ou não, depende da resposta do público, até porque, essa resposta pode me fazer descobrir uma nova maneira de lidar com determinado problema. É o público que constrói, junto comigo, esse caminho; é a reação deles que me conduz dentro do roteiro e, conseqüentemente, do jogo.

Roteiro de ações:

³⁰ “O palhaço adora conflito. Solução, para ele, significa problematizar”. (BARBOZA, Juliana Jardim. O ator transparente: reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do Palhaço e do Bufão. P.19. 26/06/2015 – 12:43 <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57069/60057>

Entrada.

Apresentação.

Problemas ao tentar pegar o cachorro com as mãos.

Problemas com as muletas presas nos braços.

Tentativas de tentar pegar o cachorro com as muletas.

Cuidados com as muletas.

Cachorro exemplar: mordidas, pulo, comandos.

Recompensa.

Problemas com a baba.

Problemas com a fita crepe ao estabelecer a linha de chegada.

Problemas com a placa “chegada”.

Apostar corrida.

Ganhar.

Problemas para encontrar o prêmio.

Problemas com o cachorro.

Trabalho terminado, hora de ir embora.

Mais problemas com o cachorro.

A morte da cadela no cio.

Problemas para ir embora.

Morte do cãopanheiro.

2.18 A primeira de muitas

O meu colega de turma, Pedro Serejo, está ministrando uma Oficina de Palhaço na Faculdade Angel Vianna. Essa semana ele me convidou para apresentar o meu número para os seus alunos, já que um deles havia chegado de muletas e bota na aula anterior, devido a uma lesão no ligamento, assim como eu. Aceitei de primeira, visto que era uma ótima oportunidade para por em prática o meu roteiro de ações agora finalizado, e, também, apresentar para um público diferente, pois eu sempre apresentava para os meu colegas de faculdade.

Após a apresentação, fizemos uma roda e conversamos um pouco sobre o número. Foi muito importante ouvir o que eles tinham para falar, levando em conta que não acompanharam o processo de criação do mesmo. Dentre as questões

levantadas, duas delas me chamaram a atenção. Um deles disse perceber que alguns trechos do número estavam sem ritmo. E completou: “Me parecia que as ações que estavam sem ritmo, eram aquelas que você não acreditava muito, que você realizava, mas não brincava. Essas ações ficavam esgarçadas e você acabava perdendo o tempo da piada.” Esse comentário foi muito revelador, pois, ao pensar sobre a apresentação desse dia, pude identificar os momentos em que eu não acreditei na brincadeira proposta por mim: eu a lancei no ar, aos olhos do público, mas não investi nela a ponto de me divertir, e, conseqüentemente, de divertir o público; o que me fez perder a piada. Ou seja, eu não estava empenhada, interessada na ação, apenas a realizei como parte do número, e, se eu não me interessei e não me divirto, o público também não há de se divertir.

O outro comentário foi em relação à construção do número como um todo. Eles disseram que o meu número não fazia o público rir o tempo todo, mas que, através das ações propostas, eu construía um caminho até a piada, ou seja, sucediam-se algumas ações que levavam o público ao riso. Frisaram, ainda, que isso não era ruim, já que eu conseguia prender a atenção deles durante a construção da piada; e que sempre estavam atentos as minhas ações, a espera do que iria acontecer em seguida, ou melhor, a espera da piada. Eu fiquei contente com esse comentário, visto que eles reconheceram no meu trabalho uma questão que me é relevante ao observar o trabalho de outros artistas, como, por exemplo, o do Avner, *“The Exxentric”*. Interesse-me por esse tipo de construção, aonde uma sequência de “pequenas” ações conduz o espectador a um problema maior, que é resolvido em cena, levando o público ao riso.

2.18.1 SIM ao trabalho

Eu e o Pedro Serejo tivemos uma conversa após o momento da roda, e ele, ao expressar sua opinião sobre a apresentação, disse que uma determinada sequência de ações estava “sobrando” no número; já que ele não havia se divertido com a mesma. Acrescentou ainda que, às vezes, precisamos fazer escolhas, levando em consideração a reação do público.

Ao pensar sobre isso, perguntava-me se era realmente necessário cortar algo do número. Afinal, eu estou realizando uma pesquisa, onde a minha principal

questão é encontrar um estado de bobagem inerente ao jogo do palhaço; uma disponibilidade para brincar em cena, tanto comigo, quanto com o outro e com os objetos. Portanto, não tenho a pretensão de apresentar na minha banca final um número incrível, fechado, onde tudo esteja dando certo. Muito pelo contrário, acho importante que apareça não só as brincadeiras onde tenho um maior domínio ou facilidade, mas também, as que ainda me são mais difíceis, pois é nesse lugar que o processo de criação aparece. Ou seja, se eu ainda não descobri como resolver um problema de maneira a divertir o público, eu devo então desistir dele? Mesmo que eu esteja me divertindo? Não seria melhor arriscar-me, a fim de descobrir, talvez, outra maneira de resolvê-lo? E porque não investir na brincadeira que eu já descobri, com o objetivo de trabalhá-la melhor? Afinal, eu me divirto com essas ações, e, se ainda não consigo divertir o público nesse momento, é porque preciso trabalhar mais para descobrir COMO realizá-las. Eu estar me divertindo em cena, já é um passo dentro do trabalho; a diversão do público surge a partir do estudo e do aprofundamento dessas ações. Se eu desistir das brincadeiras que eu mesma descobri, só porque, a princípio, o público não acha graça de tudo que faço, onde está a pesquisa? Digo isso, principalmente, por se tratar de um TCC, um lugar de experimentação, onde tenho espaço para correr o risco, e, eu escolho correr o risco, pois preciso descobrir quem sou e como ajo nesse lugar de desconforto. Nesse sentido, Dario Fo cita Picasso no seu *“Manual Mínimo do Ator”*:

“(...) a mancha em si mesma pode conter um momento de criação. Picasso afirmava: “O pintor imbecil está pintando e cai-lhe do pincel uma gota de tinta. Uma mancha vistosa espalha-se na folha. Desesperado, o pintor imbecil rasga o papel e começa tudo de novo. No meu caso, (...) assim que cai a mancha, observo-a, viro e reviro a folha, e, comovido, começo a desfrutar daquele acidente com um grito de prazer. É justamente da mancha que, para mim, nasce a inspiração”. (FO, Dario, 2011: P.90,91)

Eu preciso me expor para conseguir rir de mim mesma, já que é nesse lugar que aparecem os meus medos, a minha fragilidade e o meu ridículo, assim como a minha bobeira e idiotice; possibilitando-me encontrar o lugar de inspiração e criação necessários para o jogo do palhaço; tornando a piada, um reflexo de mim mesma.

III Conclusão

Iniciei o processo de TCC com o desejo de pesquisar a imitação, que surgiu a partir do interesse no número do palhaço Avner, *"The Eccentric"*. Foi diante do aprofundamento no estudo do repertório desse artista e da sua visão de mundo, que esse desejo se transformou. Avner me despertou, por meio da sensibilidade existente em seu trabalho, um olhar generoso em relação ao outro, e, conseqüentemente, em relação a mim mesma. E foi esse olhar que me ajudou a enxergar uma essência boba e risível existente em mim. Com isso, fui descortinando uma vontade, há muito tempo escondida, de aproximar-me da arte e do estudo do palhaço.

Eu desconhecia a capacidade de divertir-me comigo mesma, e, mais ainda, a de fazer o outro rir de mim e comigo; ignorava o quão idiota eu poderia ser e como isso transformaria a minha vida não somente enquanto artista. Porém, o processo de criação do meu número aproximou-me de um "estado de bobagem", que revelou o meu ridículo, a minha capacidade de reinvenção e a minha lógica particular de ver o mundo. Esta última era um dos principais focos dessa pesquisa, já que dizia respeito ao desprendimento de "um pensamento linear, que procura resolver do modo cotidiano, problemas extracotidianos"³¹; ou seja, a busca por outra maneira de estar e ver o mundo, de me relacionar com ele por outra perspectiva.

A tentativa de reencontrar a inocência e a curiosidade de experimentar pela primeira vez, parte da necessidade de esgotar as possibilidades cotidianas, problematizando o uso dos objetos e redescobrimo funcionalidades para os mesmos. Na experimentação com os objetos na sala de ensaio, surgem as mais diversas ideias, vezes no próprio ato da experimentação, e vezes, através da imaginação. Algumas imagens e brincadeiras são tão absurdas, que imediatamente soa um alarme reprimindo a descoberta: "Isso não faz sentido!". Esse alarme diz respeito à lógica cotidiana que não suporta o ridículo, a contradição, o absurdo, o paradoxo; e é ela a responsável por conduzir-nos pelos caminhos do "psicologizar" em detrimento do "besteiologizar. Nesse sentido, afirma Juliana: "O palhaço acredita nas imagens que se mostram a ele, física ou mentalmente, e persegue sua

³¹ "O Ator como Xamã" (ICLE, Gilberto, 2006: P.58)

fisicalização. Tenta transformá-las em ação sempre que pode.”³² É preciso acreditar nas ideias que surgem no primeiro momento de relação, seja com o objeto ou com o espaço, aquelas mais surreais, bobas e idiotas. E, mais que isso, é necessário colocá-las em prática antes de qualquer movimento de censura. É no jogo que se descobre o que funciona ou não, ele é quem deve ser o juízo.

Assim afirmo, pois diversas vezes durante as improvisações, uma ideia me vinha à cabeça e me fazia rir por tamanha bobagem. Porém, antes mesmo de experimentá-la, eu a julgava com um olhar cotidiano, questionando se o público entenderia ou não a brincadeira. Ou seja, eu lançava sobre ela um olhar que achatava o meu potencial criativo, perdendo, muitas vezes, a oportunidade de descobrir uma nova gag, por exemplo, por simplesmente não acreditar na minha lógica boba de ver e pensar o mundo, ou seja, ao palhaço só interessa a lógica coletiva (psicologia) se for para transgredi-la (besteirologia). Precisei me arriscar e investir nas imagens mais surreais que me acometiam, para que eu compreendesse que o riso e a graça estavam exatamente nesse lugar, nessa única e exclusivamente minha maneira de ver o mundo. A lógica idiota de pensamento que me surpreendia e divertia durante as improvisações, era a mesma que interessava ao público e o divertia. Era nesse lugar que eu revelava o meu humor, levando em conta que “o clown é a expressão do humor de uma pessoa, que pode se tornar teatral ou não, mas o ponto de partida do clown está ali, num humor que pode ser trágico, negro, ou ainda absurdo ou bizarro.”³³

Foi interessante perceber durante esse processo, como esse “estado de bobagem” foi surgindo, ou como eu o fui descobrindo através da prática. Ou seja, enquanto a tentativa de encontrá-lo permeava somente o campo das ideias, não era possível compreendê-lo e reconhecê-lo dentro do trabalho. Foi na prática, na necessidade de resolver um problema, de lidar com os objetos e com o público, que o pensamento idiota surgiu, possibilitando-me, dia após dia, problematizar o mundo a minha volta. Além disso, descobri que dentro dessa lógica boba e particular de ver o mundo, “erros” e “acertos” andam de mãos dadas, juntos em uma mesma gargalhada, revelando a humanidade do artista.

³² (BARBOZA, Juliana Jardim, 2002: P.20) O ator transparente: reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do Palhaço e do Bufão.
<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57069/60057> 28/06/2015 – 15:03

³³ P. Byland, em A. Vignò, Nasi Rossi: il clown tra circo e teatro, P.46 apud ICLE, Gilberto, 2006: P.15.

“[...] o clown ensina o ator a simplesmente ser. A usar uma máscara que revele em vez de esconder sua vida interna, sua organicidade. Como diz Iben Nagel Rasmussen (atriz do Odin Teatret), a energia do clown ensina às outras energias do ator a flutuar e também a voar, faz com que o ator “seja” e “esteja”; ensina a verdade, uma verdade ridícula, ingênua e principalmente generosa, que, dilatadas, acabam englobando todo o ser e todo o trabalho do ator.” (FERRACINI, Renato, 2003: P.230)

O acidente que sofri durante o processo do TCC, o tempo que fiquei em casa de repouso, a retomada do meu número e a reformulação do mesmo, atentaram-me para a minha capacidade de reinvenção. Creio que o próprio processo que eu já estava vivenciando antes disso acontecer, me fez encarar essa adversidade com outros olhos: o não poder pisar no chão era mais um problema que eu precisava solucionar. E esse não é, também, um dos papéis do palhaço? Um solucionador de problemas? No tempo em que fiquei em casa, me pegava diversas vezes tentando “tirar sarro” de mim mesma, encontrando gags com as muletas e brincando com a funcionalidade das mesmas. Isso era motivo de riso e alegria, afinal, eu estava “tropeçando”, quase sem querer, no meu “estado de bobagem”, na reinvenção do meu número, e, quem sabe, no meu próprio renascimento. Esse acidente deixou de ser um “problema”, e se tornou um “presente”. Eu rompi com a ideia de aprisionamento e impossibilidade que poderiam existir diante da minha imagem, aparentemente fragilizada pelo uso das muletas e da bota. Reinventei-me em cena, e, também, na vida.

A aproximação com a arte do palhaço me revela, a cada dia, quem sou. E, preciso confessar, que tem sido um prazer conhecer-me. Percebo que fazer o outro rir me enche de vida e de vontade de continuar na busca dessa idiotice sem tamanho, me fazendo acreditar não somente em mim, mas no poder que o riso tem de transformar a vida de cada um, assim como tem feito com a minha.

Gratidão.

Referências Bibliográficas

FERRACIN, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, São Paulo. Editora da Unicamp, 2ª Edição, 2003.

LIBAR, Marcio. *A Nobre Arte do Palhaço*. Rio de Janeiro. Marcio Lima Barbosa, 2008.

ICLE, Gilberto. *O ator como Xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano*. São Paulo. Editora Perspectiva, 2006.

FÉRAL, Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo. Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010

FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 5ª Edição, 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Artigos e Dissertações

JARDIM, Juliana. *O ator transparente: reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do palhaço e do bufão* in Sala Preta n. 2- revista do Programa de Pós – Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP, 2002.

SAUWEN, Ana Carolina. *CAMINHOS PARA UMA PALHAÇA: INVESTIGAÇÃO A PARTIR DA OBRA DE AVNER, THE ECCENTRIC*. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, 2011.

Revistas

Revista *Anjos do Picadeiro* 3. Rio de Janeiro. Teatro de Anônimo, 2001.

Páginas da web consultadas

<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57069/60057>

www.circonteudo.com.br

<http://www.avnertheeccentric.com/>

<http://circos.sescsp.org.br/blog/web-documentarios/1518/>

<https://www.youtube.com/watch?v=ICtedVROFpw>

V Anexos

Anexo 1

O que difere uma cena de um número?

Segundo a pesquisadora Alice Viveiros de Castro, os palhaços Cuti Cuti (Márcio Libar), Chacovachi e a palhaça Margarita.


Margarita Palhaça
 26 de maio · Rio de Janeiro · 🌐

O que faz um número ser um número e não uma cena? HEin amigos e mestres?
 : Márcio Libar, Payaso Chacovachi, Alice Viveiros de Castro

Curtir Comentar Compartilhar

Você e outras 8 pessoas curtiram isso.


Margarita Palhaça Ana Luisa Cardoso? Ana Achcar? Cesar Tavares?
 Curtir · Responder · 👍 1 · 26 de maio às 11:50


Márcio Libar O número tem entrada abertura preparação para o "grande truque", o truque é a saída... Enquanto a cena é parte de uma história maior ou também como uma unidade autônoma (com início meio e fim) convencionalmente conhecido como esquete.

 Errei por muito?
 Curtir · Responder · 👍 7 · 26 de maio às 12:03


Fernando Chacovachi Cavarozzi un numero (en argentina es una rutina) a diferencia de una escena , tiene , principio desarrollo y final , generalmente termina en aplauso (reconocimiento del publico) y puede ser participativo, o basado en una proeza (musical , acrobatico , malabaristico , ext) . en el teatro se trabajan escenas , en el circo , cabartes o varietes , numeros (rutinas) y un numero existe cuando puede ser robado (osea no depende de su creador para poder brillar)



Alice Viveiros de Castro o termo "numero" se aplica a uma "cena acrobática" (entendendo aí acrobacia no seu sentido amplo), Ou seja, uma sequência de "truques" de "habilidades" realizadas artisticamente. A mim me parece que quando tratamos dos palhaços o mais correto é dizer "entradas cômicas" ou "cena cômica". Até hoje muitos circenses não se dizem palhaços e sim cômicos. Acredito que a palavra "numero" migrou do número acrobático para a cena cômica. Entendo que no Teatro de Revista é que estão as cenas como descritas acima. Tem começo, meio e fim (o que qualquer espetáculo tem que ter de um jeito ou de outro) e mesmo fazendo parte de um espetáculo pode ser completamente autônoma..Palhaços podem usar "truques" e habilidades, mas muitas cenas são quase só de gags físicas, uma história simples que termina com um pé na bunda e todos correndo ao som do galope... enfim é assim que eu entendo.

Curtir · Responder · 3 · 26 de maio às 17:47



Fernando Chacovachi Cavarozzi Alice Viveiros de Castro las rutinas de Charli Rivel (por decir algun maestro) son numeros (rutinas) o escenas comicas ? que pensas compañera?

Ver tradução

Curtir · Responder · 26 de maio às 17:59



Alice Viveiros de Castro las que pude ver son escenas cômicas.... en general las rutinas son las cenas que son hechas tradicionalmente, que todos los payasos hacen o por lo menos las conocen.... eso pienso. Los grandes payasos son los que crían algo nuevo o hacen las escenas cômicas de manera tan personal que es como ellos mismos la crean... así lo creo compañero querido!!!



Margarita Palhaça Que Bueno!!! Me encanto tudol este encontro e a respostas de vocês...Gracias!!!! Perguntei porque uma aluna da faculdade de teatro perguntou e eu não sabia responder Hahahaha.. Fui pesquisar nas revistas do Anjos e no livro da Alice Viveiros de Castro e não achei(e acho que tem lá). Eu chamava de número , talvez por sempre ouvir de outros colegas palhaços ou por ser uma denominação de circo ou por burrice mesmo!

Descurtir · Responder · 1 · 26 de maio às 23:14 · Editado



Margarita Palhaça Todas as respostas foram interessantes! E acho que minha aluna Roberta Alves gostou disso tudol E Eu lembrei que dezembro não teve Anjos e por isso sinto essa saudade Da " velha guarda" . Beijos e valeu muuuuito! Foi Coisa Boa!

Descurtir · Responder · 3 · 26 de maio às 23:17

Anexo 2

Web documentário - Entrevista cedida pelo palhaço Avner Eisenberg à produção do Festival Internacional SESC de Circo – SP. (Transcrita por mim.)



“Um artista nunca deveria dizer ao público o que fazer ou o que pensar. Ele próprio deve ter uma reação emocional, e, depois, permitir e convidar o público a fazer o mesmo.

Para mim, ser palhaço é uma série de técnicas e atitudes que permitem criar uma relação com o público, e a capacidade de contar histórias de uma forma que desperte a empatia do público pelos personagens e pela história. Porque ao palhaço está permitido fazer coisas que nós não podemos. Nos dizem para não fracassar nunca, mas o palhaço deve fracassar, e depois, sobreviver.

Durante anos como professor, percebi que as pessoas tem muito medo no palco. Tanto artistas experientes como iniciantes, é raro um artista que não sinta fisicamente muita ansiedade, seu maior medo é o de não serem interessantes. Então a resposta é: tenha interesse. Se você tem interesse por algo, as pessoas vão prestar atenção. Mas quando você tenta ser interessante, dizendo que eles deviam sentir interesse, você os perde, os afasta.

E a respiração é nossa forma de expressar isso. Quando vemos algo novo, inspiramos, quando nos sentimos seguros e confortáveis, expiramos. E muito do meu trabalho como diretor é só fazer as pessoas respirarem, e são espetáculos incríveis, cheios de vida”.

Anexo 3

Matéria escrita na 3ª edição da Revista Anjos do Picadeiro, em 2001, pela atriz, diretora e especialista em circo, Alice Viveiros de Castro. (Transcrito por mim.)

“- Mas isto não é circo...

-Ele é ótimo, mas não é um palhaço...

-Esse cara é um clown? Clown de circo ou de teatro? Mas palhaço não tem que ter nariz vermelho?

Volta e meia escuto essas questões... E quem as faz parece muito preocupado em entender para classificar. É muito importante, em nossa cultura ocidental, poder colocar cada coisa em seu lugar... Parece que só assim poderemos entender, e que só entendendo poderemos curtir, fruir, gozar...

Mas, afinal, o que é circo? O que é um palhaço? E será que é tão importante saber defini-los? Circo é um picadeiro onde se apresentam artistas de “habilidades” e números de cavalos e elefantes, e outros animais, enquanto o público come pipoca e algodão-doce. Certo? Certo, mas não é só isso...

As artes circenses sempre existiram. As paredes de monumentos em Tebas mostram malabaristas *malabareando* há mais de 4.000 anos. E na China, na mesma época, já existiam acrobatas, contorcionistas, cavaleiros audazes, equilibristas... E na Índia, e na América Central...

Enfim, sempre existiram artistas que se apresentavam em praças, nas festas do povo e nos palácios dos nobres, fazendo coisas incríveis e divertindo a todos. Na Grécia o teatro se organizou nos festivais, e surgiram as “regras aristotélicas”, e o teatro se definiu. Mas os artistas que faziam “coisas” continuaram seu trabalho, seguiram pelo mundo e atravessaram os tempos. Estavam na Grécia – mas não no teatro grego. E foram para Roma, nos circos, se apresentando entre uma chacina de cristãos e um duelo de gladiadores, fazendo multidões se maravilharem e rirem.

Quando o Império Romano sucumbe, as artes organizadas se desorganizam, e o teatro e a música sofrem muito. Mas os artistas não param. Artista não para nunca! E a Idade Média vê surgirem trupes de saltimbancos em todas as feiras e festas. O nome já explica tudo! Eles saltavam bancos que serviam para expor mercadorias ou como praticáveis para artistas e vendedores. O termo

banqueiro é da mesma época e se refere aos mesmos bancos. Quem diria, os primeiros bancos eram apenas praticáveis em que um sujeito esperto trocava moedas e fazia negócios, enquanto jovens artistas atraíam o público dando saltos e cabriolas.

O interessante é que os saltimbancos faziam de tudo: cantavam, tocavam, brincavam com bonecos, recitavam, saltavam e faziam toda espécie de equilíbrios. Cada trupe queria ter mais possibilidades de atrair o público, e por isso um artista deveria ser completo: ator, músico, bailarino, acrobata e bonequeiro. Se além disso ele conseguisse realizar alguma proeza especial, todos do grupo lucrariam.

Nessa época ninguém se intitulava ator ou bailarino; eram todos artistas saltimbancos. Pouco a pouco algumas trupes foram se especializando em uma dessas habilidades, mas a maioria estava pronta para o que desse e viesse. O importante era possuir um repertório de possibilidades que agradasse aos mais diferentes públicos. Trupes de saltimbancos são a base dos grandes teatros europeus da era clássica e também dos primeiros corpos de *ballet*. Um exemplo é a família Chiarini, que deu artistas para o Scala de Milão, para o Teatro dos Italianos e teve um dos maiores circos de toda a história.

Quando o oficial inglês Philip Astley cria seus espetáculos de equitação e resolve colocar malabaristas e contorcionistas para atrair mais público, é nas feiras, em meio aos saltimbancos, que ele vai descobrir seus artistas. E a essa altura, 1770, as feiras eram enormes eventos que duravam meses e tinham espaços permanentes para apresentação de espetáculos. Os historiadores consideram que o Teatro de Astley (ele ainda não usava o termo circo) é o início do circo moderno.

E esse circo fez muito sucesso! Arrebatou multidões e se multiplicou por todos os cantos da Europa e da América em pouquíssimo tempo. Mas o que era esse circo? Um espetáculo de cavalos, com atrações diversas. Simples, não? Malabaristas, equilibristas, aramistas, contorcionistas, músicos excêntricos, acrobatas, domadores de feras e adestradores de diferentes animais mesclados e equestres e amazonas. E tinha teatro também! Nos circos, a palavra estava proibida. Havia uma lei na França, que foi transformada em regra no resto da Europa, que só permitia a fala nos teatros autorizados para tal. Era uma lei protecionista, exigência dos atores protegidos pelo Rei, que não queriam sofrer a concorrência dos artistas

de feira... Essa lei só foi completamente extinta na segunda metade do século 19. E a ela se deve o grande desenvolvimento da mímica e das pantomimas.

O Teatro de Astley (e todos os circos que vieram depois) apresentava pantomimas equestres.

(...)

E foi no circo de Astley que surgiu o palhaço? Antes de Astley a cômica figura do *clown* já reinava nas pantomimas dos teatros ingleses. E *clown* não é nada mais do que palhaço em inglês... A origem do nome vem de campônio, camponês, caipira. É a velha figura do tolo/esperto que vem do interior para a cidade e se atrapalha, e é enganado, mas que nem sempre se dá mal... Com o desenvolvimento dos circos por toda a Europa, essa "nova" figura cômica vai se transformando, cada artista dando a sua contribuição e criando um personagem tão forte, que passa a ser o símbolo maior do circo. Mas ele não tem data nem local de nascimento. O palhaço é da linha genealógica dos *parasitas* gregos, dos *stupidus* e *cicirrus* romanos, dos bobos e bufões, dos arlequins e polichinelos, dos saltimbancos e truões, e dos pícaros espanhóis. E no circo, no teatro ou nas ruas ele pode ser um grande mímico, um acrobata soberbo, músico, equilibrista ou tudo isso junto. E se no início era-lhe proibido falar, quando pôde se transformou num grande parlapatão, no *clown parleur*, como dizem os franceses. Há palhaços para todos os gostos e talentos. Cada um descobre o seu caminho, e a única regra é romper regras e ridicularizá-las. Por isso é que quando começo a ouvir essas falas sobre o que é circo ou se fulano é ou não um palhaço, fico com vontade de gritar: Chega de definições limitadoras! O circo é a grande praça onde cabem todos! O teatro viveu séculos preso a estúpidas regras de tempo e espaço. A música sofreu para se livrar das escalas cromáticas. O povo do circo foi formado por todos aqueles que viviam sob a única regra de conquistar sua plateia. No circo se dança, se canta, se toca, se faz teatro e se equilibram bolas e cadeiras... E não há um compromisso de "elevar a moral" de ninguém, e não há a proposta de "educar massas". O circo é diversão pura, prazer. Acho que no início do terceiro milênio da era que começou com Cristo estamos por fim descobrindo a importância do fundamental: ser felizes juntos. Neste mundo insano, que viva o circo, que só pretende formar uma grande e generosa roda em que gente se diverte junto. O circo é o inútil elevado ao sublime... Abre a roda"!

Anexo 4

Trabalho referente à disciplina Processos de Criação do Ator. Escrito pela aluna Julia Portes, que escolheu acompanhar o meu processo de TCC durante esse semestre.

“A experiência de acompanhar o TCC da aluna/atriz Roberta Alves foi de extrema importância para o meu trabalho de atriz. Esse semestre na faculdade, fiz o módulo de palhaçaria que muito me instigou, e, tendo em vista que a Roberta escolheu seu tema do TCC com base em sua pesquisa feita anteriormente no módulo de palhaçaria, acreditei que ela teria questões que poderiam me servir também. Além disso, coincidentemente, escolhi o mesmo palhaço que ela escolheu quando fez palhaçaria, o Avner.

Apenas quando decidi acompanhar o trabalho da Roberta e li seu TCC descobri a importância que esse palhaço teve em sua vida e pesquisa. Desde as primeiras vezes que vi o trabalho dela fiquei muito instigada com a forma que ela se divertia em cena, e como o medo do julgamento – que na época eu não sabia se existia ou não da parte dela - apenas a impulsionava e não a paralisava. Nos ensaios, um dos principais objetivos de Roberta era a descoberta de sua própria “idiotice”, e o único jeito de descobrir isso é não bloquear, através do julgamento, o fluxo de passagem das ideias para o corpo em ação. Lembro que foi apenas no dia da simulação da banca que realmente decidi que acompanharia o trabalho da Roberta. Sua espontaneidade e desprendimento me impressionaram desde o momento antes da cena, onde ela tinha cinco minutos para explicar um pouco do que estava por vir. Falo em desprendimento, pois ela tinha uma cena em processo que teve que ser totalmente adaptada graças ao seu pé machucado e as muletas. Em um momento como esse é que toda sua bagagem de ensaios e esforço se mostrou, pois mesmo que ela estivesse improvisando, existia uma responsabilidade com seu número. Inclusive chamar de cena ou de número foi uma questão pra Roberta depois, talvez por essas classificações estarem misturadas em sua cena/número.

Outra coisa que me instigou, foi quando Roberta disse que o palhaço fez que ela assumisse/descobrisse coisas pessoais a respeito de si própria interessantes; ela disse que sempre se viu como uma pessoa séria e tímida. e o palhaço fez com que ela se afeiçoasse com o seu ridículo. Acredito que essa descoberta tenha tornado sua vida/teatro mais leve, pois quem é ridículo não se importa tanto de errar, e, em seu número, ela precisava não somente errar, mas errar bem. Roberta impressionou não só a mim como os professores da banca. Esse “se jogar” é algo que estou em busca no meu trabalho; essa zona de exposição e total falta do controle. Nada melhor que o palhaço e o seu ridículo para ajudar nessa busca. Essa questão da muleta limitou os ensaios práticos, pois Roberta não poderia forçar o pé. Porém ela não podia parar de trabalhar e houve ensaios que nos encontramos para ter momentos mais reflexivos sobre a cena, o que foi tornando-a mais consciente de seu processo, das coisas que ela já havia conquistado e as que ainda precisava conquistar.

Tiveram alguns momentos que me senti angustiada e com medo que as coisas se tornassem muito racionais, e, corpo e mente comesçassem a ser pensados separadamente - sendo que nesse quesito Roberta já havia feito muitas conquistas antes do problema no pé - já que as vezes tínhamos ideias que ela não poderia experimentar no momento.

Mais uma vez Roberta me surpreendeu quando a turma de TCC apresentou seus trabalhos e ela mostrou um lado diferente do mostrado na simulação de banca do TCC. Roberta tinha conquistado uma calma infinitamente maior, ela respirava junto com a plateia para fazer suas ações. Depois dessa apresentação Roberta ficou preocupada com suas perdas e eu disse para ela que algumas vezes é necessário perder algumas coisas para ganhar outras. A calma falada anteriormente fazia com ela perdesse parte de sua “idiotice própria”, já conquistada, embora mostrasse outro nível de consciência de suas ações, assim como Avner, que tem calma para realizar suas ações e usa a respiração como forma de conexão com o momento presente (isso fica visível em seus números até mesmo vistos pelo Youtube).

Foi interessante acompanhar no TCC não só as realizações da atriz no trabalho, mas também, como o emocional funciona, pois quando estamos em um

processo próprio, às vezes é difícil ser visionário, e para quem acompanha, apenas acompanha, não dirige e nem atua, torna-se mais fácil perceber algumas coisas”.