



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

RENATA DOMINGOS VOLPATO

**O CLOWN COMO IMAGEM ARQUETÍPICA E
PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO DE SI**

**CAMPINAS
2017**

RENATA DOMINGOS VOLPATO

**O clown como imagem arquetípica e processo
de transformação de si**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Mestra em Artes da Cena, na área de concentração em Teatro, Dança e Performance.

Orientadora: Profa. Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann

Co-orientadora: Profa. Dra. Marisa Martins Lambert

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna Renata Domingos Volpato, e orientada pela Profa. Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann.

**CAMPINAS
2017**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8205-1746>

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

V888c Volpato, Renata Domingos, 1979-
O clown como imagem arquetípica e processo de transformação de si /
Renata Domingos Volpato. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Elisabeth Bauch Zimmermann.
Coorientador: Marisa Martins Lambert.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Jung, C. G. (Carl Gustav), 1875-1961. 2. Clowns. 3. Palhaços na arte. 4.
Arquétipo (Psicologia). 5. Imagem (Psicologia) na arte. 6. Psicologia analítica. I.
Zimmermann, Elisabeth Bauch, 1946-. II. Lambert, Marisa Martins. III.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Clown as archetypal image and self-transformation process

Palavras-chave em inglês:

Jung, C. G. (Carl Gustav), 1875-1961

Clowns

Clowns in art

Archetype (Psychology)

Imagery (Psychology) in art

Analytical psychology

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Elisabeth Bauch Zimmermann [Orientador]

Vilma Campos dos Santos Leite

Daniel Reis Plá

Data de defesa: 31-07-2017

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

RENATA DOMINGOS VOLPATO

ORIENTADORA - PROFA. DRA. ELISABETH BAUCH ZIMMERMANN

CO-ORIENTADORA: PROFA. DRA. MARISA MARTINS LAMBERT

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. ELISABETH BAUCH ZIMMERMANN

2. PROFA. DRA. VILMA CAMPOS DOS SANTOS LEITE

3. PROF. DR. DANIEL REIS PLÁ

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca
examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica da aluna.

DATA DA DEFESA: 31.07.2017

Da minha família mineira herdei este humor que é mais forte que a morte. Não há tragédia, não há ódio, não há tirania nem dor que eles não joguem por terra com a espada do humor em punho. Vamos rir no enterro uns dos outros, está combinado. O riso, misturado com amor, vai destruindo, desqualificando a maldade, a imaturidade, a pequenez dos homens. Sou uma criatura afortunada. Recebi, na mala do nascimento, esta metralhadora de plantar afeto, dissolver rancores, preconceitos e mágoas. Aponto sem dó para um mundo árido de disputas e culpas e atiro. Atiro sem descanso minha graça. O riso brota liquido no meio das seriedades secas, hipertrofiadas, dissolvendo venenos cotidianos. E, às vezes me falta, quando me percebo densa e aferrada a desamores incontornáveis. Então corro para minha família mineira, me abasteço. Rio com eles quase todas as horas acordadas do dia. Como se recebesse cócegas na alma. Choro de rir e me curo. Somos afortunados. Que venha a infelicidade e seus tratores. Não estaremos em sua rota. Estaremos montados numa risada. Alada. No céu de uma alegria qualquer.

Senhorita Safo [Nana de Castro]

DEDICATÓRIA

Em reverência a todos os clowns de todos os tempos, lugares e a todos os mestres dessa arte, dedico esse texto aos que viveram na pele o que é ser clown, aos que não tiveram essa coragem, aos que fugiram, aos que ficaram, aos que adiaram, aos que amaram, aos que temeram e até aos que odiaram. Foram todos responsáveis pela manutenção deste saber vivo e dessa imagem arquetípica.

Dedico também a minha mãe, ao meu padrasto, ao meu pai e ao meu companheiro.

AGRADECIMENTOS

À professora e orientadora Elisabeth B. Zimmermann, por ter me aceitado como orientanda, pelo acolhimento, carinho, confiança, por todos os ensinamentos, pelo estágio docente, pela iniciação na abordagem junguiana e pelas revisões incansáveis.

À professora Marisa M. Lambert pela co-orientação, por toda ajuda na etapa prática da pesquisa, ensinamentos de educação somática e oportunidade do estágio docente.

À “palhaça-federal” professora Ana Elvira Wu, por todo carinho, apoio, ensinamentos e generosa colaboração em diversos momentos desta pesquisa.

Aos professores Daniel Reis Plá e Vilma C. S. Leite pelas inestimáveis contribuições e olhares atentos na qualificação e na defesa.

À minha amada mãe Claudia Domingos pelo amor incondicional, todo apoio nesta vida, generosidade, incentivo para que eu trilhasse esse mestrado e por toda agradável companhia nesta jornada terrena!

Ao meu amado padrasto Zildo Gallo por todo amor, apoio e incentivo fundamental no caminho acadêmico e na vida!

Ao meu amado pai Marcos Volpato e as minhas amadas irmãs Mariana, Isabela e Isadora por todo amor e apoio na minha vida!

Ao meu amado Marcos, por toda companhia e presença essencial nesta jornada acadêmica, por todo apoio, dedicação, carinho, amor, compreensão e ajudas tecnológicas (ufa!).

À Teresa Athayde, por tanta dedicação, amor, apoio fundamental durante toda a escrita, pelas correções atentas a cada palavra e pela amizade!

Ao Igor Capelatto pelo maravilhoso apoio, indicação e formação de uma incrível equipe de filmagem, orientações na edição e pelo apoio da Capuccino Produções nesta pesquisa!

Ao Maurício Moreira da Silva por toda doação e carinho, apoio incondicional em todo o período das filmagens e até o final, horas e horas de mesa de edição, afinações para atender a qualidade dos vídeos, comprometimento, disponibilidade e competência!

Aos cinegrafistas Guilherme Rodrigues, Marisa Baptista e Rosana Godoy, por toda disponibilidade, comprometimento, carinho, competência e pelo apoio com seus próprios equipamentos de filmagens.

Aos meus mestres-clowns, essenciais para meu aprendizado e iniciação nessa arte: às queridas iniciadoras Luciene Domenicone e Silvia Leblon, aprofundamentos, apoio, amizade, amor e contribuição à pesquisa de Adelvane Néia, contribuições essenciais no aprendizado desta arte de Márcio Ballas, Ézio Magalhães, Cristiane Paoli Quito, LÉris Colombaioni, Angela de Castro, Hillary Chaplain, Olivier Terreault e Philippe Gaulier.

Ao professor Renato Ferracini pelos ensinamentos desde 2001, mudando meu olhar em cursos livres do LUME, na primeira disciplina como aluna especial e tantas outras. A toda orientação indireta e apontamento de caminhos.

Aos professores das disciplinas cursadas neste Programa por toda ampliação de olhar: Cassiano Quilici, Daniela Gatti, Gracia Navarro, Marcelo Lazzaratto, Mariana Baruco, Marília Vieira, Patrícia Leonardelli, Raquel Scotti Hirson, Silvia Geraldi e Verônica Frabrini.

Às professoras Graziela Rodrigues, Larissa Turtelli e Paula Caruso pelo carinho e maravilhosa oportunidade de estudar Danças do Brasil através do método BPI.

Aos participantes voluntários da pesquisa pelas contribuições essenciais, por toda dedicação e pela oportunidade de construirmos juntos este conhecimento que entrego neste trabalho: Alessandra Matta, André Mattos, Beatriz Paias, Bruna Fernandes, Camila Correia Moro, Davi Furigo, Dayani Albuquerque, Débora Miranda, Diego Alexandre, Eliana Mônaco, Elisandra Bueno, Ethel Elzon, Felipe Azul, Fernanda Passarelli, Gabriel Pestana, Gabriel Rosa, Gabrielly Lima, Hugo Romano, João Speckart, Júlia Lacerda, Juliana Eiras, Larissa Pádua, Lívia Macedo, Luara Zago, Lucas Fernandes, Lucas Marcondes, Maíra Hazeu, Maria Fernanda Frazão, Paula Bianchini, Rafael Passarelli, Talitha Borges, Tânia Vilarroel, Tatiana Baldini, Sarah Narciso e Thais Monique e Victor Lopes.

À Lucia Premal pela amizade, amor por este trabalho, pelo relato enviado e por ter sido “madrinha” do Florescer do Clown e ao seu grupo com o qual iniciei o Florescer do Clown: Deise, Celma, Alexandre, Daniel, Patrícia, Andrew, Fabiana, Matheus, Rogélia e José Francisco.

À Tatiane Guedes por todo apoio ao Florescer do Clown, pelo depoimento para a pesquisa, amizade e amor.

À Devamani (Andrea Donalísio) por todo apoio ao Florescer do Clown, amizade e depoimento enviado.

Ao Luiz Claudio Pezzini, Juliana Conde, Giuliana Giati, Danielle Rodrigues, Jackeline Berger e Nanda Souza pelos carinhosos depoimentos.

A todos os amigos que participaram diretamente ou indiretamente nesta caminhada.

À minha querida afilhada Júlia Domingos Cerqueira que foi muito compreensiva pela falta da madrinha no cinema, nas histórias ao pé da cama, na piscina e na sorveteria.

À Juliana Passos por todo apoio e oportunidade de participar de seu processo de criação em dança em seu doutorado, que ampliou meu conhecimento corporal e na dança, através dos ensinamentos de Rolf Gelewski.

Aos colegas deste Programa, com tantas inspirações e cooperações, especialmente Elias Pintanel, Juliana Passos, Luciana Hoppe e Kamilla Mesquita.

A todos os artistas e companheiros de trabalho que fizeram parte da trajetória de aprendizados no teatro e na clownearia, especialmente a Juliana Vergueiro, Silvia Baliello, Ana Piu, Érika Lenk, Patrícia Jaya, Sundari, Mayi, Sangita, Silvio Pierotti e Shola!

À professora Maria Eliza Bernal por ter apontado a possibilidade de estudar Jung.

À querida Virgínia Ferreira pelo apoio fundamental e inestimável nestes últimos anos, por todo amor e dedicação!

À CAPES, pela bolsa que contribuiu para a realização desta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp.

Por fim e pelo começo ao meu amado mestre de vida Sri Prem Baba.

RESUMO

A pesquisa é de natureza prática e teórica; consiste no registro e análise de uma prática pedagógica-artística de aulas de *clown* e na análise do *clown* como imagem arquetípica e potencializadora de transformação de si para os atuantes nesta arte, por meio do método cartográfico. Os dados para análise da prática foram produzidos através de depoimentos escritos e gravados em vídeo durante oito aulas para um grupo de voluntários (estudantes da UNICAMP em artes cênicas, dança, música, artes plásticas, ciências sociais e outros convidados). A pesquisadora dedica-se ao estudo do *clown* desde 2000 e ministra aulas com os procedimentos do trabalho denominado “Florescer do Clown” desde 2012. Seu percurso como palhaça e professora foi descrito na pesquisa e acrescentou dados para a análise do processo de transformação pelo qual ela também passou através da vivência do *clown*. A sustentação teórica se deu por meio de diálogos com conceitos da psicologia analítica de C. G. Jung e de professores e autores da clownearia, do teatro, dança e performance.

Palavras-chaves: Jung, C. G. (Carl Gustav), 1875-1961; Clowns; Palhaços na arte; Arquétipo (Psicologia); Imagem (Psicologia) na arte; Psicologia analítica.

ABSTRACT

The research has a practical and theoretical nature; it consists on the record and analysis of the pedagogical-artistic practice of clown classes and the analysis of the clown as an archetypal image and a self-transformation enhancer for the practitioners in this art, by means of the cartographic method. The data for the practices analysis was produced through written and videotaped testimonies during eight classes for a group of volunteers (UNICAMP students in theater arts, dance, music, fine arts, social science and other invited people). The researcher dedicate herself to clown studying since 2000 and give classes with the work procedures called "Florescer do Clown" since 2012. Her career as a clown and teacher was described in the research and added data to the analysis of the transformation process that she also experienced through clown. The theoretical support was provided through dialogues with concepts of the analytical psychology of C. G. Jung and with teachers and authors of the clownery, theater, dance and performance.

Keywords: Jung, C. G. (Carl Gustav), 1875-1961; Clowns; Clowns in art; Archetype (Psychology); Imagery (Psychology) in art; Analytical psychology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Observação do andar - Foto Capuccino Produções	27
Figura 2 – Princípio “Pensar com o corpo” - Foto Capuccino Produções.	28
Figura 3 – Exercício “Despertar do Corpo” - Fotos Capuccino Produções.	30
Figura 4 – Brincando com o corpo - Fotos Capuccino Produções.	30
Figura 5 – Paradas no exercício “Despertar do Corpo” - Fotos Capuccino Produções.	31
Figura 6 – “Olhar o mundo como se fosse a primeira vez” - Fotos Capuccino Produções	33
Figura 7 – (a) Figurinos e adereços, (b) Improvisação livre - Fotos Capuccino Produções.....	34
Figura 8 – Técnica de triangulação.	40
Figura 9 – Jogos com bambolês - Foto Capuccino Produções.....	45
Figura 10 – Exercício Canção de infância - Fotos Capuccino Produções.	47
Figura 11 – Partilhas de aprendizados - Fotos Capuccino Produções.	54
Figura 12 – Exercícios de concentração/Meditação - Fotos Capuccino Produções.	56
Figura 13 – Descobrimo-se palhaça branca - Foto Capuccino Produções.	65
Figura 14 – Jogos entre brancos e augustos – Fotos Capuccino Produções.....	66
Figura 15 – Renata Volpato com sua palhaça Rose Lyon no espetáculo “A Bailarina e a Palhaça: é hoje que eu danço! ” - Foto de Patricia Garcia.	82
Figura 16 – Renata Volpato como (a) Palhaça Rose Lyon como faxineira e (b) desprincesando Fotos Alex Martins.	88
Figura 17 – Equipe de filmagem - Foto Capuccino Produções.	140
Figura 18 – Grupo de voluntários da pesquisa - Fotos Capuccino Produções.....	151
Figura 19 – Lua cheia como um nariz vermelho na imensidão do inconsciente.....	161

SUMÁRIO

COMEÇO DA HISTÓRIA	14
1. FLORESCEM DO CLOWN: PROCEDIMENTOS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICOS	22
1.1. Procedimentos das aulas	25
1.1.1. Preparação corporal.....	25
Observação do andar e andar exagerado	26
Pensar com o corpo	28
Despertar do Corpo.....	29
1.1.2. Florescendo o clown	32
Nascer e acordar do clown	33
Olhar o mundo como se fosse a primeira vez.....	35
Olhar cego	35
Experienciando modos de olhar	36
Triangulação	39
1.1.3. Jogos.....	41
Jogo para apresentação pessoal	42
Pega-Pega Pic-Abraço	43
DJ não fui eu que pisquei	44
Jogos com bambolês.....	45
Canção de infância.....	47
Seu mestre mandou.....	48
1.1.4. Exercícios técnicos clownescos	49
Exercícios para trabalhar o olhar.....	49
Improvisações direcionadas.....	51
Improvisação direcionada: dublagem	51
Improvisação direcionada: Branco e Augusto.....	52
1.1.5. Partilhas de aprendizado e depoimentos dos participantes	53
1.1.6. Exercícios de Concentração/Meditação	55
1.2. Considerações artístico-pedagógicas sobre as aulas	56
Teoria através da prática.....	56
Conexão entre a preparação corporal e a atuação como clown: alterações de propostas.....	57
Mudanças na estrutura da aula	58
Relação com a plateia	61
Desdobramentos dos jogos entre brancos e augustos	62
1.3. Princípios do trabalho:	70
O clown é um personagem?	70
1.3.1. O clown como intensificador de alegria, espontaneidade e presença cênica.....	71
2. PERCURSO DE TRANSFORMAÇÃO DE SI ATRAVÉS DO CLOWN.....	74
2.1. Percurso na clownearia	76
2.1.1. Espetáculo "A Bailarina e a Palhaça: é hoje que eu danço!"	81
2.1.2. Professora de clown.....	83
2.1.3. Número de clown "Cinderela às Avessas"	86
2.2. Autoconhecimento	91

3. O CLOWN NO PROCESSO DE INDIVIDUAÇÃO	93
3.1. Consciência e ego	94
3.2. Inconsciente pessoal e coletivo	96
3.3. Arquétipos.....	99
3.3.1. A arte e seu aspecto arquetípico.....	101
3.3.2. O clown como imagem arquetípica	103
3.3.3. O nariz vermelho como símbolo.....	104
3.3.4. Processo de individuação	108
Persona.....	111
Sombra	112
Anima/Animus	113
Self.....	114
Outros arquétipos	115
Arquétipo da criança	116
Trickster.....	118
4. ANÁLISE: A TRANSFORMAÇÃO DE SI - DA PRÁXIS AOS RELATOS DE EXPERIENCIA.....	122
4.1. Espontaneidade e (D)efeito especial	123
4.2. Aceitar o jogo e exposição.....	130
4.2.1. As câmeras como fator atravessador	137
4.3. Percepções em relação aos exercícios de preparação corporal e de olhar	141
4.4. Relação com a diretora	146
4.5. Vivências pontuais	150
4.6. Reflexões finais sobre o processo.....	151
CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
REFERÊNCIAS	162
APÊNDICE 1 – VÍDEOS DA SEGUNDA ETAPA DA PESQUISA.....	166
APÊNDICE 2 – DEPOIMENTOS DOS VOLUNTÁRIOS.....	167
APÊNDICE 3 - RELATOS DE PARTICIPANTES DE WORKSHOPS.....	172
Aprimore – Núcleo de estudos psicológicos e rede de atendimento	172
Olhar atento de participantes	174
ANEXO 1 – EMENDA AO PARECER DO COMITÊ DE ÉTICA.....	179
ANEXO 2 – PARECER DO COMITÊ DE ÉTICA	183

COMEÇO DA HISTÓRIA

Toda referência ao arquétipo, seja experimentada ou apenas dita, é ‘perturbadora’, isto é, ela atua, pois ela solta em nós uma voz muito mais poderosa do que a nossa. Quem fala através de imagens primordiais, fala como se tivesse mil vozes; comove e subjuga, elevando simultaneamente aquilo que qualifica de único e efêmero na esfera do contínuo devir, eleva o destino pessoal ao destino da humanidade e com isto também solta em nós todas aquelas forças benéficas que desde sempre possibilitaram a humanidade salvar-se de todos os perigos e também sobreviver à mais longa noite (JUNG).¹

O que é o *clown*² afinal? Como ele atua? O *clown* é um personagem? Como chegar no próprio *clown*? Cria-se um *clown*? Para que atuar como *clown*? Por que algumas pessoas se identificam com o *clown* e se desenvolvem na técnica *clownesca*, mesmo sem conhecimentos anteriores sobre essa arte? Existe fronteira entre o *clown* e o atuante³ ?

Essa dissertação reflete sobre essas questões, na tentativa de investigá-las, responde-las ou problematizá-las e nasceu como uma forma de aprofundamento em conhecimentos que ajudariam a observar processos de “transformação de si” no atuante que trabalha como *clown*.

O termo “processo de transformação de si” do título do texto e que utilizarei em diversos momentos da escrita pretende traduzir o principal eixo dessa pesquisa que é o processo de tomada de consciência de si por atuantes, através de exercícios com técnicas *clownescas*, que podem promover integração de aspectos pessoais e artísticos. É a arte do *clown* se colocando no contexto de um campo expandido e evidenciando situações que acontecem com atuantes que vivenciam desta representação simbólica e artística.

O propósito desta dissertação é enfatizar a “transformação de si” que o trabalho de *clown* pode despertar no próprio atuante e mapear alguns procedimentos de “florescimento” de *clowns*. Esta percepção deu-se ao longo dos anos de trabalho com as técnicas *clownescas*. Tive

¹ JUNG, 1987, p. 70.

² Em função dos primeiros professores com os quais estudei, que tiveram mais influência da linhagem teatral francesa de Jacques Lecoq e que, na época, o denominavam de *clown*, também eu, por uma convenção, passei a adotar o termo *clown* para o trabalho que desenvolvo como professora e neste estudo também. Quando me refiro à minha atuação e de outras mulheres utilizo palhaça. Estudos sobre essas nomenclaturas podem ser encontrados também em REIS (2013) e na dissertação de Patrícia Sacchet (2009) *Da discussão Clown ou Palhaço às permeabilidades do clownear-palhacear*.

³ Nesta dissertação a palavra atuante se referirá às pessoas que atuam como *clown*.

maior clareza a esse respeito ao iniciar a preparação dos workshops de *clown* - a partir de 2012 - quando questionei o motivo pelo qual eu havia me dedicado ao *clown* e qual era a importância do mesmo para os atuantes. Desde então tenho verificado transformações e percepções significativas em meus alunos durante e após as aulas.

O *clown* é fiel, antes de tudo, a si próprio e às suas verdades. Expressa as contradições humanas e o fracasso e, ao expor seus defeitos e seu ridículo, reflete a “sombra”⁴ da humanidade. Manifesta seu estado brincalhão, mas não foge da dor e do sofrimento. Desnuda, confronta e transgride a seriedade, a autoridade, a ordem e a lei. Atravessou o tempo sob várias roupagens, recebeu vários nomes, mas, em essência, pertence à categoria geral dos cômicos ou dos curandeiros. Criaram-se certas diferenciações em cada forma de expressão dessas figuras, características e técnicas específicas em cada tipo de atuação. Atualmente, no Brasil e em vários países, se manifestam através da figura do *clown* em diversos locais e contextos, tais como: circo, teatro, rua, hospitais, festas e outros. Também se apresentam com características peculiares e com uma função social mais definida em aldeias indígenas como os Hotxuás⁵.

O *clown*, com sua lógica própria e guiado por seu coração, subverte os padrões civilizatórios, ora interagindo com eles sob sua ótica e a sua maneira, ora permitindo emergir o selvagem que o habita. Reações que poderiam ser consideradas primitivas, nascidas de seu inconsciente e de sua mentalidade infantil se materializam em seu corpo e nas relações que trava com todos ao redor, inclusive consigo próprio. Mas o *clown* não é somente uma figura subversiva, ele pode ser uma porta de entrada para o desvendar de muitos aspectos do atuante, trazendo defeitos e também qualidades à tona, passeando entre a sombra e a luz. Corajosamente se vira do avesso para expor as fragilidades humanas e ao mostrá-las, gera catarses necessárias e, por isso, incomoda aqueles que não estavam dispostos a ganhar consciência de certos aspectos que estavam, até então, inconscientes. Não é um processo fácil para o atuante, exige um certo grau de amadurecimento para prosseguir e o desenvolvimento de tolerância para suportar frustrações em relação ao desmoronamento da autoimagem de perfeição.

⁴ Este termo será explicado no item “Sombra” p. 112.

⁵ Hotxuás são palhaços sagrados indígenas das aldeias dos Krahôs. A atriz e diretora Letícia Sabatella dirigiu um documentário sobre eles chamado “Hotxuás”. Um estudo aprofundando sobre eles pode ser encontrado na dissertação de mestrado da Ana Carolina Fialho de Abreu: “Hotxuá à luz da etnocologia – a prática cômica Krahô” (2015) da Universidade Federal da Bahia.

A teorização sobre essa figura, no meu caso, veio depois do conhecimento prévio e empírico, nascido do mergulho nesse oceano da práxis clownesca. Um percurso trilhado em uma linhagem de mestre (de *clown*) e discípulo, recebendo conhecimentos que são entregues para os que se colocam nesse processo “iniciático”. A prática e as inquietações que dela emergiram criaram a necessidade de um aprofundamento teórico que pudesse amparar e oferecer mais sentido para os ofícios de palhaça e professora de processos de florescimentos de *clowns*. O caminho que foi percorrido no mestrado seguiu na direção da criação de novas experiências, ampliação de repertório de procedimentos e busca de referências teóricas que dialogassem com percepções sobre a prática, que vêm se desenvolvendo há dezessete anos.

É uma pesquisa que não se encerra aqui, mas organizo nesta dissertação o início de discussões teórico-práticas acerca de algumas das inquietações do momento. Tendo como norte a transformação que o *clown* gera no atuante, descrevo e analiso dois processos: 1. A pesquisa com participantes voluntários que concederam depoimentos no decorrer de um curso oferecido na UNICAMP, com procedimentos artísticos-pedagógicos de ensino do *clown*, que venho desenvolvendo, denominado por mim de “Florescer do Clown”, sobre o qual faço descrições, proponho questionamentos e aponto escolhas; 2. O meu processo na clownearia como artista e professora, no qual revelo algumas das transformações pelas quais tenho consciência que passei.

Essa pesquisa iniciou-se há muitos anos através do aprendizado da prática de técnicas clownescas em cursos realizados, primeiramente, como aluna e palhaça (desde 2000), passando pela experiência como professora (desde 2012) e, por último, com o campo de pesquisa criado para o mestrado. Como já vinha desenvolvendo procedimentos de trabalhos artístico-pedagógicos, o percurso no mestrado foi um estímulo para buscar novos exercícios e repensar os procedimentos de trabalho em curso. Neste campo, ao mesmo tempo em que conduzia o trabalho, também observava os processos dos atuantes e coletava depoimentos durante as partilhas de aprendizados, que aconteciam ao final ou no início de cada aula.

Este grupo contou com a colaboração de outros voluntários, na segunda etapa da pesquisa, alunos de um curso de extensão da UNICAMP de edição de vídeos, que registraram e editaram em vídeo as aulas. Antes do mestrado recebia depoimentos de participantes nos cursos ministrados, mas a maioria dos depoimentos não eram registrados por não contar com recursos audiovisuais adequados e pelo fato de que registrar depoimentos dentro do formato daqueles trabalhos não era possível, já que os participantes não eram voluntários de uma pesquisa.

O método de pesquisa escolhido para esta dissertação foi o da cartografia, que é, na realidade, um *hódos-metá* (*hódos* = caminho, *metá* = metas), ou seja, um caminho que ao ser trilhado conduz a alguma meta desconhecida, diferente dos métodos tradicionais (*méta-hódos* = método) no qual a meta é definida a priori. Não é um método “para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. (...) O rigor do caminho, sua precisão, está mais próximo dos movimentos da vida ou da normatividade do vivo” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, pp. 10-11). Apesar de já observar processos de transformação de si em atuantes-*clowns*, esta pesquisa era uma nova experiência na qual não tinha como prever como iria se dar o florescimento desses *clowns* e as transformações desses atuantes, portanto, chegaria a uma meta desconhecida.

Dentro da pesquisa de campo eu era uma observadora participante, aproximando esta pesquisa, neste aspecto, da pesquisa etnográfica que se utiliza da observação participante – na qual o pesquisador se inclui de uma forma problemática na pesquisa⁶. Neste caso, o problema é que ao mesmo tempo que eu conduzia as aulas procurando incentivar o desenvolvimento dos atuantes estava na posição de pesquisadora também observando o processo deles. O mesmo se deu na continuidade da produção dos textos em que eu, como pesquisadora, observava e analisava o trabalho realizado por mim como professora e em conjunto com os participantes.

“O desafio é evitar que predomine a busca de informação para que então o cartógrafo possa abrir-se ao encontro” (BARROS; KASTRUP, 2009, p. 57). Procurei ter a atitude de não ficar fazendo perguntas direcionadas para os participantes sobre seus processos, querendo forçosamente buscar informações relevantes para a pesquisa, mas deixar um espaço de diálogos para que eles pudessem se expressar livremente. Como pesquisadora busquei trabalhar, portanto, com uma “espécie de atenção concentrada e aberta” (BARROS; KASTRUP, 2009, p. 61).

Como a pesquisa cartográfica consiste no acompanhamento de processos, e não na representação de objetos, não se estabelece todos os procedimentos metodológicos antes de se iniciar a pesquisa, mas trabalha-se com pistas. “As pistas que guiam o cartógrafo são como referências que concorrem para a manutenção de uma atitude de abertura ao que vai se produzindo e de calibragem do caminhar no próprio percurso da pesquisa – o *hódos-metá* da

⁶ Na cartografia é comum que se utilize desse procedimento da etnografia. Ver cap. “Pista 3 – Cartografar é acompanhar processos” (PASSOS, KASTRUP e ESCÓSSIA, 2009, p. 56).

pesquisa” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 13). As minhas principais pistas foram: 1. Saber que algum processo de transformação ocorreria pela experiência que trazia ministrando workshops anteriormente; 2. No campo teórico eu deveria buscar conexões com autores que abordassem questões sobre transformação de si; 3. O *clown* talvez tivesse alguma relação com arquétipos. Algo que comecei a constatar em uma disciplina⁷ que realizei como aluna especial com a minha orientadora.

O método da cartografia “tem como desafio desenvolver práticas de acompanhamento de processos inventivos e de produção de subjetividade” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, pp. 55-56), para tanto, lancei mão de alguns dispositivos: preparação corporal, jogos, exercícios técnicos clownescos, partilhas de aprendizado, gravação em vídeo e áudio das aulas e dos depoimentos dos participantes, diários de bordo e relatos por escrito.

O que caracteriza um dispositivo é sua capacidade de irrupção naquilo que se encontra bloqueado para a criação, é seu teor de liberdade em se desfazer dos códigos, que dão a tudo o mesmo sentido. O dispositivo tensiona, movimenta, desloca para outro lugar, provoca outros agenciamentos. Ele é feito de conexões e, ao mesmo tempo, produz outras (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 90).

Os dispositivos serão descritos e analisados no decorrer do texto. Serão mostrados alguns dos movimentos criados, como afetaram os processos dos participantes e algumas das transformações geradas.

Quando iniciei a prática ainda não havia estudado muito sobre os conceitos do principal autor escolhido para a sustentação teórica do texto, Carl Gustav Jung. O território da práxis foi estabelecido, portanto, com conhecimentos adquiridos por práticas anteriores de *clown* e de preparação corporal, com novas experimentações e influências de outros métodos de criação artística com os quais entrei em contato em disciplinas deste Programa de Pós-Graduação. Os primeiros passos no aprofundamento do estudo de Jung (que só começou, não sou especialista em psicologia analítica junguiana) me conduziram a encontrar algumas possíveis explicações a questionamentos que surgiram ou que já precediam a pesquisa.

⁷ Disciplina “Apresentando a relação de métodos de criação de Gelewski e Laban com temas da Psicologia profunda” (1º semestre 2015) neste Programa de Pós-graduação em Artes da Cena.

O quadro teórico, além de Jung, contou com autores junguianos e outros diálogos com autores especialistas em *clown*, teatro, dança, performance e filosofia. O percurso teórico com maior transdisciplinaridade entre clownearia e psicologia também foi possível devido à participação como linha de pesquisa neste programa em “Arte e Contexto”, que:

(...) aborda questões teóricas e teórico-práticas relativas aos processos artísticos e suas inserções contextuais mais abrangentes, articulando o fenômeno cênico em suas várias dimensões. [...] Procura detectar sentidos emergentes da criação cênica em novos contextos, mobilizando e articulando recursos teóricos que possam dar conta de outras configurações e modos de atuação da arte na sociedade [...] (site do Instituto de Artes da UNICAMP⁸).

Através da dissertação busquei traçar um mapa do caminho percorrido. No primeiro capítulo comecei por mapear o território do campo criado para a pesquisa, descrevi alguns dos procedimentos utilizados, tecei considerações artístico-pedagógicas entremeadas por alguns depoimentos dos voluntários que demonstravam percepções sobre a técnica artística-clownesca e discuti alguns dos princípios do trabalho.

Desvelei no segundo capítulo parte do percurso percorrido por mim enquanto aprendiz de *clown*, atuante (palhaça) e professora de *clown*, ressaltando aspectos de transformação de si, vividos por mim nessa caminhada na clownearia.

Desenvolvi, no terceiro capítulo, correlações teóricas entre o *clown* e o processo de individuação conceituado por Jung, apresentando uma revisão teórica de alguns dos principais conceitos da abordagem junguiana e estabelecendo relações que existem entre ambos, a partir do meu ponto de vista, de minhas experiências e contando com o apoio de ensinamentos de professores desta arte.

Teci no quarto capítulo uma análise a partir de alguns depoimentos recolhidos durante as aulas pelos dispositivos dos vídeos, entremeadando outros conceitos do conhecimento da práxis clownesca e estabelecendo algumas possíveis interpretações a partir de alguns dos conceitos junguianos descritos no capítulo 3. Os depoimentos foram reunidos por assuntos, sem seguir uma ordem cronológica de acontecimentos; por vezes, no mesmo assunto trazia uma continuidade cronológica a respeito de alguns participantes.

⁸ <https://www.iar.unicamp.br/pos-graduacao-em-artes-da-cena/programa-e-linhas-de-pesquisa>

Busquei tecer um mapa artesanal desse processo que mostrasse os desenhos do movimento processual, das proposições, escuta dos alunos e redirecionamentos. Partindo do que eles disseram, eu trouxe para o texto minhas visões sobre o *clown* e busquei observar indícios de possíveis transformações dos participantes através do trabalho com o *clown*.

Fez-se necessário um retorno a experiência daquele campo para que eu conseguisse escrever de dentro dela. Foi um processo aparentemente individual de escrita, mas que parece que ganhou uma dimensão coletiva ao trazer para o texto relatos dos participantes. Considero, portanto, um trabalho com um agenciamento de multiplicidade de vozes: dos participantes, minha e dos autores. Como as vozes dos voluntários da pesquisa foram muito importantes, decidi trazê-las ao texto como uma coautoria e de maneira coloquial, assim como foram expressas, às vezes apenas com alguma adequação ortográfica, já que é uma transposição da fala para a escrita. Coloquei os primeiros nomes para facilitar a leitura, mas citei a todos com nomes artísticos nos agradecimentos desta dissertação e nas fichas técnicas dos vídeos. Na frente do nome situei se o depoimento está registrado em vídeo, escrito nos diários de bordo ou provindos de relatos escritos: (vídeo), (diário) ou (relato). Utilizei outra fonte para destacá-los e diferenciá-los de citações e da minha própria voz.

A escrita dos capítulos 1 e 4 partiram, inicialmente, do procedimento de assistir e transcrever os registros dos depoimentos dos participantes. A partir da seleção e reunião por temas fui concebendo a estrutura discursiva, descrevendo os procedimentos que se referenciavam, traduzindo as novas descobertas e identificando os princípios que regem este trabalho pedagógico-artístico. Para desenvolver os vídeos tomamos (eu e o editor) como norte também os depoimentos dos participantes e buscamos algumas imagens que contextualizassem suas falas para compor as edições das aulas.

No Apêndice 1 coloquei os links dos vídeos das aulas editadas, sínteses dos vídeos que foram registros fundamentais para a construção dessa pesquisa prática-teórica. No entanto, podem ser assistidos separadamente, antes ou depois da leitura. Alguns depoimentos escritos estarão nestes vídeos, outros estarão somente no texto. Nos vídeos editamos alguns dos exercícios.

No apêndice 2 estão alguns depoimentos que não entraram nos capítulos desenvolvidos, mas que quis manter dentro do trabalho. No apêndice 3 trouxe alguns relatos significativos para esta pesquisa de participantes de workshops. No anexo 1 coloco a emenda

ao parecer do comitê de ética e no anexo 2 coloco o parecer de aprovação pelo comitê de ética, com textos antes de serem modificados pela emenda.

Procurei trazer questionamentos e pensamentos de como compreendo e pratico o trabalho com técnicas do *clown* vencendo o desafio que é escrever e analisar o próprio trabalho. Um relato de experiência de uma artista-pesquisadora-professora-palhaça e depoimentos de atuantes de um curso de *clown* serão sempre únicos, experiências singulares, não se pretende oferecer uma receita de como se deve trilhar esse caminho e sim um mapeamento de parte do caminho trilhado que possa, talvez, inspirar outros a trabalharem ou vivenciarem essa arte à sua maneira.

1. FLORESCER DO CLOWN: PROCEDIMENTOS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICOS

Este capítulo discutirá alguns procedimentos do trabalho denominado “Florescer do Clown” e princípios do *clown* explorados neste trabalho. “Florescer do Clown” constitui-se de aulas de *clown* ministradas por mim desde 2012 em diferentes contextos: workshops livres de oito a doze horas, aulas vivenciais de duas a quatro horas, treinamentos em empresas, trabalho em parceria com terapeutas, psicólogos, consultores de empresa e educadores. Foram aulas ministradas para adultos, crianças e adolescentes nas cidades de Campinas (SP), São Paulo, Indaiatuba (SP), Itu (SP), São Roque (SP), Rio de Janeiro (RJ), Brasília (DF), Fortaleza (CE) e Maringá (PR).

O trabalho desenvolvido até o momento nos workshops do “Florescer do Clown” não teve a intenção de levar os participantes a uma atuação profissional nesta área. A maioria dos participantes dos workshops ministrados eram profissionais de outras áreas, poucos desejavam se aprimorar tecnicamente. O objetivo inicial foi proporcionar uma vivência intensa aos participantes para a autodescoberta de suas potencialidades, de suas dificuldades e oferecer recursos, através de técnicas do *clown*, para ultrapassarem os próprios limites em relação a expressão.

Para produzir dados para análise nesta pesquisa criei um grupo de estudos para o qual ofereci um total de treze encontros, com duração de três horas cada, em espaços do Departamento de Artes Cênicas, do Departamento de Artes Corporais e do LUME-Teatro⁹ na UNICAMP, Campinas, SP. Pretendia trabalhar com um grupo heterogêneo, por isso abri inscrição para pessoas de diferentes áreas, trabalhei com estudantes de graduação da Unicamp em Artes Cênicas, Dança, Música, Artes Plásticas e Ciências Sociais, com estudantes de pós-graduação na Educação e em Artes da Cena. Participaram também convidados de fora da Unicamp: voluntários do grupo Hospitalhaços¹⁰, duas atrizes, uma professora de dança, uma babá que faz aula comigo desde 2012, um chef de cozinha, uma psicóloga, uma química, uma jornalista e uma decoradora de festas. Ao total, passaram pelo grupo 36 participantes voluntários e que concederam depoimentos ao longo do processo. Tenho alguns depoimentos escritos, mas a maioria está registrada em vídeos.

⁹ Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp.

¹⁰ Instituição de trabalho voluntário de palhaços em hospitais de Campinas e região.

A pesquisa dividiu-se em duas etapas: a primeira contou com cinco encontros, de maio a junho de 2016; a segunda com oito encontros, de agosto a outubro de 2016. Alguns alunos participaram do processo inteiro, outros precisaram faltar alguns encontros. Tive alunos que participaram da primeira etapa e outros somente da segunda, alguns que vieram para conhecer o trabalho por um dia e outros que entraram com o processo já iniciado. Apesar de o grupo ter tido experiências heterogêneas quanto à participação nas vivências, foi possível observar transformações atitudinais em todos os participantes.

Descreverei neste capítulo alguns procedimentos e princípios do trabalho que já vinha desenvolvendo, e outros que acrescentei ao longo dessa pesquisa. Escolhi a segunda etapa do grupo de pesquisa para fazer a descrição e análise pelo fato de o registro ter sido mais preciso (por contar com a colaboração de uma equipe de mais cinco voluntários para registro e edição em vídeo) e também porque, na segunda etapa, aprimorei alguns procedimentos já realizados na primeira.

Como um dos pressupostos da cartografia é acompanhar processos e este das aulas seria algo vivo e efêmero, que precisaria que seus movimentos fossem acompanhados, surgiu a necessidade de registrar as aulas para poder revisitá-las no decorrer da pesquisa, não somente através de minhas anotações e memória, mas com algum procedimento que tentasse capturar o mais fielmente possível o processo, ao menos parcialmente. Por isso criei o dispositivo do vídeo.

A pesquisa no mestrado foi um momento de aprofundamento dos princípios do trabalho e testagem de novos procedimentos que vieram somar ao que eu já vinha desenvolvendo nos últimos cinco anos nos workshops. O contato com novas metodologias de trabalho de alguns professores do Programa de Artes da Cena na área da educação somática, da arte como campo expandido, o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete e métodos de improvisação estruturada e livre me inspiraram, também, a realizar novas explorações que trouxeram um alargamento nos meus modos de trabalhar.

Alguns procedimentos desses métodos contribuíram ao que venho buscando conquistar em relação a ampliação de resposta expressiva e de transformação de si nos participantes, sempre com o foco em vivenciar a arte do *clown* para esse propósito. A minha intenção no mestrado não foi finalizar a definição de um método de trabalho, mas através da ampliação de outras vivências artísticas, de trabalhos corporais, assim como o contato com alguns autores, me aprofundar como professora desse fazer, experimentar novos

procedimentos, observar os processos dos participantes sendo também uma participante (na função de professora), registrar seus depoimentos, assim como refletir sobre a práxis.

Abordarei neste capítulo, primeiramente, os procedimentos das aulas e, ao final, os princípios do trabalho. Juntamente com os relatos tecerei comentários sobre algumas escolhas artístico-pedagógicas. Como neste trabalho desejo investigar os processos dos participantes voluntários e o próprio processo pedagógico-artístico, escolho mostrar neste item a artesanaria da condução pedagógica das aulas no grupo, revelando alguns impulsos de escolhas, reflexões, dúvidas sobre o processo e reorganizações. Descrevo alguns procedimentos utilizados com diferentes objetivos: contextualizar os depoimentos dos participantes, revelar o percurso e inspirar outras pessoas a conhecerem e experimentarem um processo de vivência com a arte clownesca. Com a descrição de grande parte do passo-a-passo pretendo mostrar, portanto, a artesanaria do meu fazer e esse movimento de testagem, reflexão, retestagem, modificação e reorganização, que foi a vivência deste percurso.

Quanto ao procedimento da escrita sobre o processo das aulas, entrei em contato primeiramente com os registros em vídeos dos exercícios e dos depoimentos dos participantes, com as minhas anotações para preparação das aulas, percepções pós-aulas e também diários de bordo de alguns alunos.

Como o objetivo principal da dissertação é mapear alguns procedimentos para “florescimento” de *clowns* e evidenciar o processo de transformação de si que o trabalho de *clown* pode despertar no atuante e sua contribuição ao processo de individuação¹¹, tomei, primeiramente, os depoimentos dos participantes como norte para desenvolver o vídeo e busquei algumas imagens que contextualizassem suas falas para compor as edições das aulas.

Utilizei o mesmo procedimento de partir dos depoimentos para elencar o que desenvolveria no registro escrito. Não relato a aula completa e nem descrevo todos os exercícios pois o propósito não é um relato de tudo o que aconteceu. Trago alguns exercícios que considero importantes para expressar alguns conceitos sobre o *clown*, os procedimentos do trabalho ou como introdução para contextualizar depoimentos que considere relevantes.

Na medida da necessidade e para discutir algum ponto, tomei a liberdade de fazer algumas digressões correlacionadas ao assunto tratado, trazendo, eventualmente, algumas referências de outras aulas de *clown* que participei como aluna ou professora.

¹¹ Desenvolvido no item “3.3.4 Processo de individuação”, p. 108.

1.1. Procedimentos das aulas

Neste item desenvolverei a descrição dos principais procedimentos destas aulas que são: preparação corporal, os procedimentos-princípio “olhar o mundo como se fosse a primeira vez” e “pensar com o corpo”, jogos, exercícios técnicos clownescos, partilhas de aprendizados e exercícios de concentração/meditação.

1.1.1. Preparação corporal

O que denomino preparação corporal é o trabalho realizado antes de iniciar especificamente a entrada na máscara do *clown*¹². Entrei em contato com processos de criação antes e durante o mestrado que possuíam alguns procedimentos ou proposições que podiam potencializar meu trabalho. Comecei com uma maneira própria de trabalhar trazendo e adaptando exercícios que percebi, pelas minhas experiências com os mesmos, que podiam fortalecer meus objetivos pedagógicos-artísticos.

Para o trabalho de preparação corporal, inspirei-me no treinamento energético do LUME-Teatro para a dinamização da energia vital do corpo e em alguns exercícios de expansão expressivas e experimentação dos elementos básicos e das qualidades do movimento da Educação Somática na linha de Laban/Bartenieff. Não sou especialista em nenhum dos métodos acima citados, mas utilizo de alguns procedimentos destes que adaptei livremente. Entrei em contato com o treinamento do LUME, primeiramente, através de alguns cursos realizados com atores do grupo desde 2001; com alguns conceitos do método do Laban e de improvisação estruturada e livre de Rolf Gelewski através das aulas ainda como aluna especial com a minha orientadora do mestrado Profa. Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann e como artista-voluntária na pesquisa de doutorado de Juliana Cunha Passos.

Uma outra aproximação da educação somática deu-se na disciplina “Das poéticas do corpo à cena contemporânea”¹³. A disciplina, de cunho prático-teórico, abordou a criação cênica nos âmbitos do treinamento, produção de linguagem e composição, tendo como tema a relação corpo-espço e, como uma das principais referências, as pesquisas sobre espaço

¹² Quando falo de “entrada na máscara” significa que estão vestindo o nariz vermelho e, portanto, estão como *clowns*.

¹³ No Programa de Artes da Cena/UNICAMP com as professoras doutoras Marisa Martins Lambert e Silvia Maria Geraldi (2015).

fenomenológico conduzidas pelo bailarino e educador somático Hubert Godard. A ênfase se deu na investigação poética do corpo e do movimento, tratada a partir dos princípios somático-expressivos baseados no instrumental Laban/Bartenieff, além de técnicas improvisacionais e compositivas e procedimentos de análise de movimento. A partir desta disciplina percebi que a utilização de alguns exercícios dessa linha de trabalho corporal poderia refinar o que já vinha desenvolvendo em minhas aulas de *clown*.

Dei continuidade ao aprendizado de educação somática na linha de Laban/Bartenieff quando fui estagiária docente nas aulas de dança da Profa. Marisa na graduação de dança na UNICAMP, no primeiro semestre de 2016, e em sua co-orientação para algumas proposições corporais desenvolvidas em minhas aulas para os voluntários da pesquisa. Ter entrado em contato com alguns conceitos e exercícios da educação somática trouxeram uma importante contribuição para a preparação corporal que vinha desenvolvendo. Busquei, também durante o mestrado, um aprofundamento do meu próprio trabalho corporal pois percebo que isso favorece uma melhor leitura do corpo dos alunos, a criação de novos exercícios e o desenvolvimento de um espectro maior de referenciais corporais.

Apresento a seguir alguns procedimentos realizados nas aulas para a preparação corporal: observação do andar, andar exagerado, despertar do corpo e dinamização expressiva e um dos princípios do trabalho que é o “pensar com o corpo”.

Observação do andar e andar exagerado

Um dos exercícios que utilizava no início das aulas dos workshops, como parte da preparação corporal e que continuei utilizando no grupo de pesquisa, é a observação do andar, que se refere à conscientização de todas as partes do corpo e dos movimentos que compõem o andar¹⁴.

Conduzo os participantes a se observarem dos pés até a cabeça, incluindo o olhar. Solicito que ao mesmo tempo que andem, observem suas posturas e a articulação de cada parte do corpo, que não alterem a maneira de andar e procurem manter o andar natural enquanto observam (já que a tendência é querer corrigir-se). Peço para que percebam como sentem cada parte do corpo ao caminhar, como elas se apresentam, se projetam-se para frente ou para trás, por exemplo. Mais do que aparentar externamente, é importante a percepção da imagem da postura do corpo durante o andar, já que “cada um de nós fala, se move, pensa e sente de acordo

¹⁴ No item “Olhar o mundo como se fosse a primeira vez” há mais descrições desse exercício, p. 35.

com a imagem que tenha construído de si mesmo com o passar dos anos” (CORDEIRO, 1998, p. 33).

Depois deste primeiro momento de conscientização, passamos a exagerar gradativamente cada movimento das partes do corpo observadas. Assim, os participantes vão se aproximando de uma das possibilidades de construção do andar do seu *clown*, que se dá através do exagero do próprio andar. Se esse novo andar fizer sentido para o atuante ele inicia uma mudança na autoimagem de seu corpo em estado cotidiano e pode começar a encontrar um primeiro andar e postura de seu *clown*.

E qualquer mudança no seu modo de ação, implica uma alteração de sua autoimagem, o que significa uma nova dinâmica geral de suas reações e não a mera substituição de uma ação por outra. A transformação da autoimagem envolve uma mudança na natureza das motivações e da mobilização de todas as partes do corpo a elas relacionadas como uma unidade (CORDEIRO, 1998, pp. 33-34).

Não necessariamente o andar do *clown* precisa ser a expressão do nosso andar exagerado, ele pode ter outras características no andar que apareçam no decorrer das experimentações nos trabalhos de preparação corporal ou nas improvisações com a figura do *clown*. Mas proponho uma exploração inicial a partir do andar exagerado para iniciar o repertório de ações do *clown*, pois ele pode se apresentar como uma expansão exagerada de nós mesmos, desde o que conhecemos conscientemente, até os conteúdos oriundos do nosso inconsciente. Na exploração desse andar exagerado, que também chamava de andar esquisito, fiz ainda experimentações em que a parte superior fazia o andar exagerado e a parte inferior o andar normal e um lado do corpo fazia o andar exagerado e o outro lado o andar normal.



Figura 1 – Observação do andar - Foto Capuccino Produções

Pensar com o corpo

Um dos princípios que acredito ser importante para o trabalho clownesco é o “pensar com o corpo”, ou seja, seus pensamentos se materializam através da expressão corporal que é sua comunicação primordial. Claro que “pensar com o corpo” é uma expressão simbólica já que mente e corpo estão integrados. O *clown* se assemelha à criança que entra em contato com o mundo através de seu corpo e sentidos, expressando constantemente o que sente e pensa pela via corporal. Diferente do adulto que, na maioria das vezes, pensa sem demonstrar demasiadamente com o corpo e racionaliza muito. Para que essa característica de pensar com o corpo ganhe potência, iniciamos o trabalho do *clown* com uma preparação corporal.

O trabalho que proponho com o *clown* pode criar uma ponte entre nossa criança interna e o adulto; entrar em contato com características da criança¹⁵ como a ingenuidade, o olhar e a atitude de curiosidade que nos ensina a ver o mundo a nossa volta como se fosse visto a primeira vez; atualizar nossa presença para o instante presente; estar em relação sincera com o outro, vendo-o, escutando-o, sentindo-o verdadeiramente e deixando-se modificar por suas atitudes e ações; se vulnerabilizar, transformando sentimentos e ações através da relação de comunicação com outro *clown* e o público, afetando e sendo afetado. Todas essas características se originam na idade infantil, por isso trago elementos da criança através de objetos, músicas e jogos para estimular a vivência de um revisitar a infância por parte do atuante.

O princípio de pensar com o corpo tem como intenção uma expressividade corporal que busca a integração entre pensamento, sentimento, sensação e movimento.



Figura 2 – Princípio “Pensar com o corpo” - Foto Capuccino Produções.

¹⁵ A criança tem muitas outras características além destas. O que estou focalizando aqui é o que se amplia de características inatas a criança a partir deste exercício. No capítulo 3 será analisado o arquétipo da criança, p. 116, mas neste texto estou me referindo a criança real.

Despertar do Corpo

Entendo que o trabalho corporal preparatório para a entrada na máscara do *clown* deve buscar uma conexão da atitude interior com o movimento exterior desenvolvendo no atuante, o que estou denominando de “pensar com o corpo”. Um dos exercícios que uso para buscar promover esse processo é o exercício de “Despertar do Corpo” em que busco incentivar movimentos que produzam liberação de energia, estimulada tanto por estímulos internos quanto externos. Este exercício intenciona um corpo em prontidão, desperto e com movimentos integrados para iniciar a entrada na máscara do *clown*.

Proponho movimentações livres e ininterruptas, desde o nível baixo, passando pelo médio, até chegar no nível alto. Solicito que comprometam todo corpo, buscando articulá-lo, estimulando a consciência das dobradiças e apoios do corpo e, aos poucos, passamos a dinamizar os movimentos. Essa dinamização corporal tem o propósito de amplificar a energia corporal e facilitar a passagem de um estado cotidiano para um estado de energia extra cotidiana:

A técnica extracotidiana do ator-dançarino, isto é, a presença, deriva de uma alteração do equilíbrio e postura básica, do jogo de tensões opostas, que dilata a dinâmica do corpo (BARBA, 1995, p. 81).

(...) A cada momento de nossas vidas, conscientemente ou não, modelamos nossa energia. Além desse uso cotidiano da energia, há também um uso excedente de energia que não usamos para mover, atuar, estar presente e intervir no mundo circundante, mas a usamos para atuar, mover, estar presente, numa maneira teatral eficiente. Estudar a energia do ator, portanto, significa examinar os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa de acordo com situações não-cotidianas (BARBA, 1995, p. 74).

Inspirei-me, para realizar o “Despertar do Corpo”, no exercício experimentado em cursos com atores do LUME-Teatro denominado de “treinamento energético”. Fiz os primeiros cursos em 2001 e 2002, o “Treinamento técnico para ator” e “Aprofundamento do treinamento técnico para ator” ministrados pelos professores e atores-pesquisadores Renato Ferracini e Ana Cristina Colla.

O treinamento energético quase não possui regras formais. Os movimentos podem, e devem ser aleatórios, grandes, ocupando todo o espaço da sala, e sempre ser realizados de maneira extremamente dinâmica, englobando todo o corpo e, principalmente, a coluna vertebral. A única regra primordial: nunca parar. Pode-se, e deve-se, sempre, variar a intensidade, o ritmo, os níveis, a fluidez, a força muscular, enfim, toda a dinâmica das ações, mas nunca parar. Parando, quebra-se o “fio” condutor e desperdiça-se toda a energia trabalhada até aquele momento (FERRACINI, 2001, pp.138-139).



Figura 3 – Exercício “Despertar do Corpo” - Fotos Capuccino Produções.

Em minhas aulas também chamava este exercício de “energético”, mas sempre esclareci para os alunos que me inspirava no energético do LUME, mas que o mesmo é conduzido de outra forma pelo grupo. Portanto, quando se ouvir “energético” nos vídeos estamos nos referindo a esse exercício que passei a nomear, na dissertação, de “Despertar do Corpo”.

Na condução do exercício “Despertar do Corpo” estimulo os participantes a fazerem movimentos “brincando” com o corpo e despertando o prazer nessa brincadeira. Considero que a ativação da ludicidade e do prazer são fundamentais para o *clown*. Geralmente utilizo uma trilha sonora com músicas para cada momento do trabalho como recurso de estímulo externo para a preparação corporal, com músicas de estilos diversos e várias delas remetendo à infância e ao circo.



Figura 4 – Brincando com o corpo - Fotos Capuccino Produções.

Proponho, em um determinado momento, paradas repentinas do movimento dinamizado, com a instrução de controlar a respiração, direcionando a energia para dentro, deixando que flua intensamente, evitando bloqueá-la em alguma parte do corpo. “A consciência do espaço interno e sua tridimensionalidade abrem canais para a livre circulação da energia

vital” (CORDEIRO, 1998, p. 56). Essas propostas de paradas repentinas do movimento também foram aprendidas nos cursos do LUME-Teatro:

Também em momentos de ápice, o orientador pede para realizar uma parada brusca. O ator, então, deve segurar internamente a sensação. Deve continuar o energético internamente, como se o corpo estivesse, ainda, realizando os movimentos grandes. Esse é o primeiro contato do ator com a *variação da fisicidade*, na qual ele omite os elementos externos da ação, guardando sua sensação e sua corporeidade. Podemos usar a imagem de uma “panela de pressão”, que por fora está imóvel, mas por dentro tem uma pressão tão grande que pode explodir a qualquer momento (FERRACINI, 2001, pp. 139-140).



Figura 5 – Paradas no exercício “Despertar do Corpo” - Fotos Capuccino Produções.

Após as paradas, peço que realizem movimentos “pequenos e rápidos” (denominados também de “espirros de energia”) e depois “grandes e lentos”. A cada aula trago novos elementos para acrescentar nessa exploração do “Despertar do Corpo”, como o exercício do muro, de movimentos em oposição, visualizações de imagens, as oito dinâmicas de movimento que Laban sistematizou¹⁶ e movimentos do centro para a extremidade e a partir da sensação da pele, músculos e ossos.

O exercício do “muro”¹⁷ funciona da seguinte forma: o atuante imagina um muro na sua frente e tenta derrubá-lo com o corpo todo. Empurra, comprometendo toda a musculatura, mas no início não consegue. Depois peço para imaginar um muro nas costas e outros em cada lado, ficando, por fim, preso em um cubículo. O atuante, depois de empregar bastante esforço, consegue derruba-lo. Este exercício pode gerar muitas sensações, emoções e imagens no atuante, seja pelo esforço físico ou pela ideia de enclausuramento.

¹⁶ Pode-se encontrar uma explicação no capítulo “Fundamentos para análise do movimento expressivo” de RENGEL, Lenira (2006).

¹⁷ Aprendi um exercício semelhante em curso com o professor e ator Renato Ferracini (LUME-Teatro).

Acrescentei ao exercício do “Despertar do Corpo” um trabalho com vetores de força no intuito de trazer mais consciência dessas linhas de força e aumento de potência da energia corporal. Esses vetores foram trabalhados através das oposições corporais: o atuante quer ir para frente e algo o puxa para trás, quer ir para trás e algo o empurra para frente, a mesma coisa para os lados direito e esquerdo e cima e baixo.

Quando entrei em contato com alguns procedimentos do método Laban, nas aulas da Profa. Elisabeth B. Zimmermann¹⁸, pude experimentar maiores variações de qualidade de movimento a partir das ações básicas dos esforços e comecei a experimentá-los com meus alunos no exercício do “Despertar do Corpo”. Percebi a ampliação do repertório de movimentos dos participantes através das “oito dinâmicas de movimento” de Laban: deslizar, flutuar, pontuar, sacudir, pressionar, torcer, socar e chicotear.

Laban analisando as ações corporais e combinando os fatores de movimento, discriminou “oito” ações básicas de esforço, também chamadas de as “oito dinâmicas de movimento”. São as “mães” de todas as outras, como acontece com as cores ou as sete notas musicais (RENGEL, 2006 p. 128).

Trabalhei essas oito dinâmicas de movimento tanto trazendo-as como propostas das ações listadas acima e aliadas a sugestões de imagens que as complementavam (como flutuar no espaço e deslizar em uma pista de gelo), como indicando os fatores do movimento das quais elas se originam: espaço, tempo, peso e fluência, e suas respectivas qualidades: direto/objetivo ou indireto/disperso (para espaço), acelerado/súbito ou desacelerado/sustentado (para tempo), forte e leve (para peso), livre ou contido (para fluência)¹⁹. Exemplos: na dinâmica de *empurrar* o espaço é direto, o tempo lento e o peso forte; na dinâmica de *sacudir* o espaço é flexível, o tempo rápido e o peso leve, etc.

1.1.2. Florescendo o clown

Após a preparação corporal iniciava-se uma segunda parte da aula na qual começávamos a trabalhar diretamente a figura do *clown*. Essa transição era marcada pelo uso do nariz vermelho e alguns procedimentos para o trabalho com esta máscara do *clown*.

¹⁸ Disciplina “Apresentando a relação de métodos de criação de Gelewski e Laban com temas da Psicologia profunda” (1º semestre 2015) neste Programa de Pós-graduação em Artes da Cena

¹⁹ Nomenclaturas de Laban/Bartenief.

Nascer e acordar do clown

Quando o atuante já tem alguma experiência com o *clown* e entra na máscara, denomino de “acordar o *clown*” e quando está iniciando-se nesta arte, experimenta o “nascer do *clown*”²⁰. Alguns professores trabalham com propostas que demoram alguns dias para que o aluno receba a máscara vermelha do *clown*, em outras podendo até não receber o nariz caso o *clown* não apareça com clareza. No entanto, prefiro usá-la desde a primeira aula, pois acredito que o uso da máscara nariz vermelho sensibiliza e prepara o atuante para realizar seu processo de aprendizagem na arte clownesca.²¹

Na minha prática proponho uma breve preparação ritualística para colocar o nariz: fazer algum trabalho de preparação corporal anteriormente; escolher um lugar no espaço para deixar a máscara guardada, como se fosse seu quartinho, esperando o momento de vesti-la; andar até o local onde deixou o nariz, colocá-lo de olhos fechados; entrar em contato com o *clown* através da criança interna que começou a despertar também na preparação corporal; convidar o *clown* para nascer ou para acordar e vir se manifestar como quiser. Ao abrir os olhos lembrar de “olhar o mundo como se fosse a primeira vez”²².



Figura 6 – “Olhar o mundo como se fosse a primeira vez” - Fotos Capuccino Produções

²⁰ Na segunda etapa da pesquisa para a maioria foi a primeira vez que fizeram aula de *clown*, outros já estavam participando desde a primeira etapa da pesquisa. Alguns já tinham se iniciado como *clowns* anteriormente.

²¹ Discutirei melhor sobre isso no item 3.3.3. “O nariz vermelho como símbolo” p. 104

²² Descrito no item “

Olhar o mundo como se fosse a primeira vez” a partir da p. 35.

Antes do momento de colocarmos a máscara aviso que depois que o *clown* nascer ou acordar a pessoa pode experimentar figurinos e objetos. Espalho em um canto da sala, antes da aula começar, diversos figurinos, adereços e objetos e sugiro que tragam coisas deles para experimentarem nas aulas, mas poucos trouxeram. Depois que iniciam o processo de entrar em contato com a máscara até vesti-la me mantenho em silêncio, somente olhando-os e apoiando-os nesse momento tão sensível. Deixo-os livres, evitando maiores interferências durante alguns minutos, para que cada um se sinta à vontade para se expressar como queira, tomar seu tempo para iniciar o nascimento ou o acordar do *clown*. Escolhem à vontade o que vestir e usar. Essa é uma das formas de abordagem para promover um trabalho com *espontaneidade*²³.

Iniciam a interação e brincadeiras com os outros *clowns* também de forma espontânea. Improvisam livremente por um tempo. Neste grupo, e em diversos outros com os quais trabalhei essa dinâmica de improvisação livre, era um momento de descobertas, experimentações de estados do *clown* e de aprofundamento na relação entre os atuantes.



Figura 7 – (a) Figurinos e adereços, (b) Improvisação livre - Fotos Capuccino Produções.

Este termo “estados do *clown*” conheci em sala de aula com professores de *clown* em alguns cursos que participei. Silvia Leblon falava muito em entrar no “estado do *clown*” bem como Luciene Domenicone e Advane Néia, que também trabalhavam neste sentido. Entretanto, tem tantos significados para o termo que se torna difícil dar apenas uma definição. A seguir uma delas, por Ferracini (2004):

Essa é uma característica do palhaço como trabalhamos dentro do LUME: ele trabalha com um estado, que o leva a agir dentro de uma lógica própria de relacionamento, gerando, portanto, uma zona de turbulência diretamente vinculada a

²³ Conceito referenciado no item “O *clown* como intensificador de alegria, espontaneidade e presença” p. 71.

essa lógica e a esse estado. Justamente essa zona de turbulência, gerada pelo próprio estado do corpo-subjétil (palhaço), é que determina suas ações físicas, que nascem a partir de sua relação com o espaço, com os objetos a seu redor, com os outros palhaços, com seu figurino e principalmente com o público (FERRACINI, 2004, p. 142).

Olhar o mundo como se fosse a primeira vez

Outro procedimento, que é também um princípio do trabalho, é “olhar o mundo como se fosse a primeira vez”. Depois de colocarem a máscara do *clown* peço que abram os olhos lentamente e dou a indicação de “olharem o mundo como se fosse a primeira vez”, com curiosidade, encantamento, descobrindo as cores, as formas, texturas, explorando o espaço, descobrindo as utilidades de cada objeto, olhando atentamente para cada pessoa que se revela diferente a cada instante. Esse tipo de olhar, além de conectar com estados do *clown*, auxilia a manter a atualização constante da presença. Conheci e adotei esse procedimento-princípio desde que participei das aulas com a professora Silvia Leblon.

Percebi uma relação entre esse olhar que proponho aos atuantes e o conceito de olhar cego (também chamado de olhar subjetivo, subcortical ou côncavo) de Hubert Godard (2006).

Olhar cego

Na entrevista “Olhar cego. Entrevista com Hubert Godard, por Suely Rolnik” Godard (2006) analisa a obra de Lygia Clark a partir de diversos parâmetros, comparando sua obra com os sentidos, entre os quais o olhar, divididos em olhar objetivo e olhar subjetivo. Segundo ele, o olhar objetivo, cortical, associativo ou convexo está associado à linguagem, à história do sujeito e à dissociação entre o indivíduo e tudo que o cerca. Já o olhar subjetivo que também denomina de subcortical, côncavo ou cego “é um olhar através do qual a pessoa se funde no contexto, não há mais um sujeito e um objeto, mas uma participação no contexto geral. Então, esse olhar não é interpretado, não é carregado de sentido” (GODARD, 2006, p.73). Sobre o olhar subjetivo ele também diz:

(...) há sensorialidade que circula sem que seja necessariamente consciente e interpretada. Isso é possível porque efetivamente há um olhar que está além do olhar objetivo. Um olhar geográfico ou espacial. Um olhar que não está ligado ao tempo ou, em todo caso, que não está ligado a uma memória, que não está ligado a um retorno à história do sujeito (GODARD, 2006, p.73).

O olhar objetivo para o mundo pode criar uma separação entre a imaginação, a elaboração pessoal e o que vem do externo e, segundo Godard, “esse mergulho no antes do

olhar, no pré-olhar ou no olhar cego, conforme se queira nomeá-lo, é a única maneira de recolocar em movimento certa forma de Imaginário ou de elaboração” (2006, p.73). Godard fala de um olhar quase antropofágico, que deixa o outro entrar em si mesmo e perceber no próprio corpo o efeito deste olhar sobre o outro, um olhar que não procura nomear e objetivar.

Já o olhar neurótico, segundo Godard (2006), emite um determinado julgamento que nos impede de enxergarmos as coisas como se apresentam a cada instante.

(...) *vejo* sempre a mesma coisa, sempre através do filtro de minha história. Portanto, poderíamos dizer que há uma "neurose do olhar". Algo que diria respeito ao fato de que o meu olhar não é mais capaz de voltar a desempenhar uma subjetividade em sua relação com o mundo (GODARD, 2006, p.73).

Esse conceito de “olhar cego” do Godard pode ser utilizado em relação direta com o procedimento-princípio de “olhar o mundo como se fosse a primeira vez”. A intenção é que o atuante se proponha a olhar tudo de forma receptiva, deixando-se afetar pelo que vê, com curiosidade e também enxergando as coisas tais como são. Acredito que, à medida que treinamos um olhar subjetivo, entramos também em contato com dimensões mais profundas que fazem emergir imagens e afetos.

A sugestão do exercício de “olhar o mundo como se fosse a primeira vez” tem relação com o olhar de uma criança, que tem curiosidade e admiração por tudo, o que a leva a se relacionar com o mundo e não emitir, a priori, juízo de valores. Esse tipo de olhar nos ajuda a atualizar nossa presença para o instante vivido e a sair do tempo só imaginado, ligado aos acontecimentos passados ou aos desejos e planos do futuro.

Experienciando modos de olhar

No exercício de observação do andar²⁴ em que o atuante vai se analisando dos pés à cabeça enquanto caminha, peço também para que observe e identifique qual é sua maneira habitual de olhar: para baixo, na altura do horizonte, para cima ou para dentro.

Depois peço para que experimentem outras formas de olhar. Um deles, é o olhar focado. Peço que focalizem um objeto ou um ponto e andem em direção a ele, sem necessariamente se aproximar e alterem para outro foco, e assim sucessivamente. Peço que observem como se sentem e se notam alterações nas sensações corporais durante o andar, entre um tipo de olhar e outro. Essa prática do olhar focado aprendi, primeiramente, com a Silvia

²⁴ Descrito no item “Observação do andar e andar exagerado” p. 26

Leblon e intensifiquei o aprendizado nos cursos de máscaras neutra com Tiche Viana e Ésio Magalhães²⁵.

Sugiro também o olhar desfocado, sem objetivo, sem direção definida a priori. Um andar literalmente sem foco. Outro olhar é o que denomino de atenção plena, que enxerguem todo o espaço e as pessoas, mas sem se focar em nada especificamente. Uma espécie de olhar com alcance de 360°, abrindo a percepção para olhar inclusive o que passa nas costas, como se tivesse um olho atrás da cabeça, que enxerguem todo o espaço, as pessoas. Solicito que observem qual sensação corporal vivenciam com cada tipo de olhar.

*Gabrielly (diário) - No início, quando tivemos a proposta de andarmos com olhar focado, um olhar desfocado e outro olhar atento, foi bastante interessante perceber como a forma de olhar no andar reflete no corpo. No olhar atento pude sentir meu corpo mais presente, mais objetivo; no olhar desfocado, o corpo refletiu com um andar desleixado, sem firmeza, desequilibrado; já no olhar atento não senti tanta diferença, uma vez que pude perceber que esta forma de olhar é na verdade, uma forma natural para mim.*²⁶

Um outro exercício com o olhar é considerar que o olho está na ponta do nariz. Para este último, a cabeça vai primeiro, define o foco pela ponta do nariz e só depois movimenta o corpo. Uso este exercício para o atuante trabalhar com o nariz do *clown*. O nariz revela a curiosidade do *clown* e aponta a direção.

Inspirada pela entrevista de Godard (2006) experimentei, em um trabalho prático que apresentei para a disciplina *Laboratório de Criação: Das poéticas do corpo à cena contemporânea*²⁷, acrescentar a este exercício o conceito de olhar objetivo e subjetivo incluindo outras camadas: focado objetivo, focado subjetivo, desfocado objetivo, desfocado subjetivo, atenção plena objetiva, atenção plena subjetiva. A intenção era tentarmos nos aproximar dos conceitos de olhar objetivo e subjetivo, em relação ao que está fora de cada um. No olhar objetivo, o que está fora não me pertence, está separado de mim. E no subjetivo, me incluo no que vejo, trago tudo para dentro de mim.

²⁵ Professores e artistas do grupo “Barracão Teatro” de Barão Geraldo/Campinas, SP. Tiche Viana é diretora e Ésio Magalhães ator e *clown*.

²⁶ Depoimento recolhido na segunda aula da segunda etapa do grupo de estudo com os voluntários.

²⁷ Citada no início do item 1.1.1 Preparação corporal, p. 25.

Os dois modos de olhar têm igual importância. O ideal é um fluxo de idas e vindas, de um para o outro para podermos ter um olhar receptivo ao outro e, ao mesmo tempo, observar as situações ao redor de forma objetiva.

(...) o que acontece se por acaso eu estiver somente no olhar subjetivo (...) ficarei em transe, estarei em outro estado. O que acontece em geral é que se mantém um fio condutor de objetividade, mas se aceita um contra-mergulho nesse olhar que permite “abrir as cores”, ou abrir o conjunto (GODARD, 2006, p.74).

Godard (2006) compara o olhar a um prisma que recebe um raio luminoso que se divide em dois raios e que ficam presentes ao mesmo tempo: para o olhar acontece o mesmo - o olhar objetivo e o subjetivo atuam juntos.

Para que ocorra esse olhar subjetivo é imprescindível que as pessoas estejam vulneráveis ao que vem de fora, e o aprofundamento no *clown* pode levar a isso, a uma abertura para ser afetado e para afetar. A via mais fácil, na maioria das situações, é a que sai de dentro para fora, geralmente temos mais facilidade de afetarmos o outro do que sermos afetados. O autor faz um paralelo do olhar com o tato e descreve essa dificuldade de as pessoas tocarem, mas não serem tocadas:

É fabuloso com o tato porque se dá a mesma operação que com o olhar: há um tato que objetiva e um outro que se dissolve no coletivo. (...). Quando toco a mesa, ao mesmo tempo a mesa me toca. Ora, frequentemente, as pessoas tocam, mas não são tocadas. E então, é uma educação necessária; deveria mesmo ser a primeira educação para técnicas manuais (GODARD, 2006, p. 74).

Interessante observar como a teoria pode atravessar a prática colaborando com o seu aperfeiçoamento e a prática artística pode gerar teoria. O conceito de “olhar cego” foi uma das referências na disciplina *Laboratório de Criação: Das poéticas do corpo à cena contemporânea* e quando estudei a entrevista do Godard (2006) percebi a importância do que ele sugere em relação ao “olhar cego” e a relação com a minha compreensão a respeito do olhar na arte clownesca. Pelo fato de ter experimentado este conceito na prática com os participantes das aulas, ampliei minha compreensão sobre esse conceito teórico. Posteriormente, continuei explorando o conceito de “olhar cego” em workshops, nas duas aulas que ofereci aos alunos de graduação durante o estágio docente na graduação em dança/Unicamp com minha co-orientadora e em aulas que conduzi com o grupo de voluntários da pesquisa.

Assim como no circo existem as *gags* clássicas, ensinadas de geração a geração, nota-se que existe uma linguagem e entendimento comuns em relação aos procedimentos de ensino na clownearia que são transmitidos através de cursos e/ou por observar-se outros *clowns*.

Juliana Jardim (2002), por exemplo, enumera algumas orientações verbais de professores de *clown* que trazem semelhanças e acréscimos às que explicitarei anteriormente em relação ao olhar do *clown* e a triangulação:

- O nariz é o olho do palhaço e os olhos são sua alma. O nariz fornece o foco para o público. Os olhos devem revelar seu estado de alegria pelo simples prazer de estar em cena. (...)
- Mesmo na maior das tragédias, o palhaço revela muita diversão pelo olhar. Tem profunda alegria por estar em cena.
- O palhaço é muito curioso. Ele olha tudo a seu redor como se fosse sempre a primeira vez. É profundamente interessado no mundo, nas pessoas e nos objetos. (...)
- 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. (...)
- O coordenador pede que o palhaço “triangule”, olhando a plateia a fim de comentar o que acontece com ele em cena. Depois, retorna à situação em que estava e deve aproveitar seu comentário e a opinião da plateia. O palhaço não desperdiça nada. Tudo o transforma, por sua permeabilidade (JARDIM, 2002, p. 19-21).

Triangulação²⁸

O *clown* está sempre em relação e olhando para a plateia. Ele comenta o que acontece em cena, o que está sentindo e fazendo. Para tanto, o olhar é muito importante e o atuante se vale de uma técnica denominada triangulação. Trata-se de uma técnica necessária para quem quer atuar em trabalhos com a máscara. Além de ajudar na manutenção do contato com a plateia, auxilia na definição do foco da cena, pois pontua para onde o público deve olhar e mostra com precisão onde está acontecendo a ação principal.

Na arte *clownesca* esse olhar para a plateia é extremamente necessário. Quando o *clown* está em ação, geralmente fica olhando para a plateia e marca o término desta ação direcionando o olhar para o outro *clown*, “passando a bola”, que em outras palavras significa passar a ação e o foco da cena. E ao “receber a bola” o outro *clown* vira-se de frente para a plateia e age ou reage. O *clown* comenta e reage com o público, e assim expressa o que ele pensa e sente sobre tudo o que acontece com ele e ao seu redor.

²⁸ Vídeo que tem um exemplo do exercício de triangulação da aula: “Exercício de triangulação do mestrado” em www.youtube.com/florescerdoclown.

A técnica da “triangulação” funciona da seguinte forma: primeiro, o atuante olha para algo, alguém ou para si mesmo; segundo, sente e pensa sobre o que aconteceu; terceiro, reage olhando para a plateia. Cria assim um triangulo direcionando sua atenção através de seu olhar: 1º) para a situação/objeto/pessoa, 2º) volta-se para seus sentimentos, sensações e pensamentos e 3º) reage para o público.

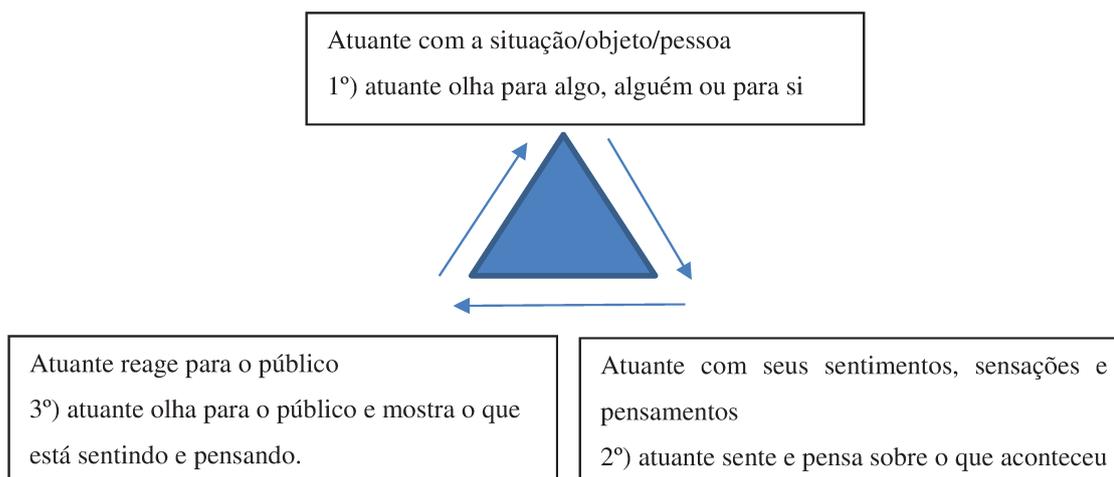


Figura 8 – Técnica de triangulação.

A técnica da triangulação potencializa a relação com a plateia. O *clown* deve estar sempre em relação, não fazer nada sem conexão, isolado ou com distanciamento da plateia. Sempre afeta e se deixa afetar por outros companheiros de cena, objetos, espaço ou qualquer outro evento que possa atravessá-lo, não ignora nada, reage a tudo. Sua expressão deve ser explícita, seja ela ação ou reação e é, geralmente, exagerada, dilatada, como se fosse colocada uma lente de aumento sobre ela.

Sobre a relação com a plateia, Sue Morrison (2013) fala de um círculo de confluência no qual o *clown* se revela na intersecção entre o público e o performer. Segundo ela há uma história ameríndia, que ela conta em seus baby-clown workshops, sobre esse encontro mágico entre o público e o atuante através do *clown*:

The Native peoples say that there is a circle around you and a circle around me. Magic happens when our circles meet. So, if you are the audience and I am the clown on the stage we are never alone because we are both participating in this moment of magic – if we both get there. (WELLSMAN, 1987 *apud* COBURN e MORRISON, 2013, p. 82)²⁹

²⁹ “Os indígenas dizem que há um círculo ao redor de você e um círculo ao redor de mim. A mágica acontece quando nossos círculos se encontram. Portanto, se você é o público e eu sou o *clown* no palco, nós nunca estamos sozinhos porque nós estamos participando desse momento de magia – se nós dois queremos alcançá-la” (tradução minha).

1.1.3. Jogos

A palavra jogo deriva do latim, *jocus*, que significa brincadeira, divertimento. O jogo é uma atividade voluntária, exercida dentro de determinados limites de tempo e espaço, pressupõe regras que estabelecem a ação lúdica e mantêm os jogadores em um acordo comum e parceria, garantindo que todos utilizarão os mesmos meios para resolver os problemas estabelecidos pelos jogos e alcançar o objetivo determinado (HUIZINGA, 2000). O espaço para o qual o jogo conduz é imaginário, paralelo ao mundo real e capaz de levar os atuantes a um estado extra cotidiano. O jogo é extremamente necessário para o *clown*, pois o mesmo está sempre jogando em sua atuação. Estar em estado de jogo mantém o atuante conectado ao prazer, outro elemento importante para o *clown*.

Compartilho da visão sobre jogo de Spolin³⁰ (1998) que considera que através do próprio ato de jogar são desenvolvidas habilidades no jogador:

O jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência. Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar. As habilidades são desenvolvidas no próprio momento em que a pessoa está jogando, divertindo-se ao máximo e recebendo toda a estimulação que o jogo tem para oferecer [...] (SPOLIN, 1998, p. 4).

A autora traz o conceito de espontaneidade e algumas imagens para a energia liberada quando os atuantes se colocam para resolver os problemas do jogo:

A energia liberada para resolver o problema, sendo restringida pelas regras do jogo e estabelecida pela decisão grupal, cria uma explosão – ou espontaneidade – e, como é comum nas explosões, tudo é destruído, rearranjado, desbloqueado. O ouvido alerta os pés, e o olho atira a bola (SPOLIN, 1998, p. 5).

Para Spolin (1998) antes de jogar é necessário que o jogador tenha liberdade pessoal, sinta-se “parte do mundo que nos circunda e torná-lo real tocando, vendo, sentindo o seu sabor, e o seu aroma – o que procuramos é o contato direto com o ambiente. Ele deve ser

³⁰ Viola Spolin (1906-1994), autora e diretora de teatro, norte-americana, sistematiza um método para o ensino do teatro improvisacional através de jogos teatrais, que são amplamente utilizados por diretores, atores, professores de teatro e em trabalhos extra teatrais (psicólogos, recreadores, trabalho em prisões, saúde mental e em vários níveis na educação) com objetivos diversos e para diferentes faixas etárias (SPOLIN, 2014, prefácio e nota à edição brasileira).

Conheci o método de jogos teatrais de Viola Spolin em duas disciplinas de Jogos Teatrais com a professora Maria Lúcia Pupo, no curso de Artes Cênicas na USP e, desde então, introduzo jogos tradicionais e teatrais em cursos que ministro desde 2002.

investigado, questionado, aceito ou rejeitado” (p. 06). Esta citação tem relação direta com o conceito de “olhar o mundo como se fosse a primeira vez” que propõe ao atuante entrar em contato com o espaço e com as pessoas, com curiosidade e ingenuidade.

O uso de diferentes jogos na aula tem também como intenção, através da ludicidade, gerar relaxamento, fluidez e, conseqüentemente, uma energia propícia para agirem espontaneamente e com prazer.

A seguir descrevo alguns dos jogos utilizados nas aulas de *clown* para o grupo de voluntários na UNICAMP. Trago alguns comentários de outros cursos ou autores para complementar alguma informação sobre o jogo ou o assunto tratado.

Jogo para apresentação pessoal³¹

Tenho utilizado um jogo para apresentação pessoal de cada participante aprendido com Philippe Gaulier³² (VOLPATO, 2016) e o adapto conforme o grupo, de acordo com o tempo disponível. Para este grupo o roteiro foi o seguinte:

- Falar o nome
- Imitar o som de uma sirene e dizer a cidade que nasceu
- Imitar o som de uma buzina e dizer a cidade onde mora
- Imitar o som de um rugido de leão e dizer se estuda e o que
- Imitar o som de um latido e dizer se trabalha e com o que
- Imitar o som de um miado da sua idade e dizer a idade
- Chorar se não tem namorado ou namorada ou se não está bem com ele/ela. Nesse caso o grupo responde com: “ahhh”. Ou fica feliz se tem namorado ou namorada e todos aplaudem.

Fazemos isso em uma roda, a maioria se diverte bastante, alguns ficam envergonhados, muitos esquecem alguns itens do roteiro para se apresentar ou erram trocando uma ação por outra, erros interessantes para iniciar o trabalho. Este jogo favorece uma apresentação não-formal e lúdica.

³¹ Tem um trecho no vídeo da Aula 1 do mestrado.

³² No curso “O Jogo” promovido pelo SESC Santana em abril/2016.

Pega-Pega Pic-Abraço

Nesse pega-pega os jogadores não são pegos ao abraçarem alguém, ou seja, o “pic” é o abraço, no entanto, o pegador pode contar até 5. No 5 as pessoas precisam se soltar e ele pode pegar. Na aula 3 experimentei trabalhar o andar exagerado através do jogo pega-pega pic-abraço. Sobre isto o Gabriel trouxe uma percepção importante:

Gabriel (vídeo) - Quando você falava de andar de tal jeito era mais complicado continuar andando exagerado, mas depois quando você propôs o jogo do pega-pega, ficava alterando de um para o outro de forma tão fácil, fluída. Interessante.

Renata - Quando tem comando fica mais difícil?

Gabriel - Quando você para para pensar “tenho que fazer isso, tenho que andar com uma parte do pé é mais difícil”. De repente você vai soltando e está andando com um pé na ponta, com calcanhar, está todo torto...sem pensar.

Com esse depoimento, Gabriel traz um pensamento de que através do jogo é possível trazer maior organicidade para o movimento, e isto também afirma o que venho falando sobre um dos princípios do *clown*, no meu entender, que é “pensar com o corpo”³³.

Luara fez outra reflexão sobre a forma com a qual foi proposto o jogo do pega-pega nesta aula, comparando-o com a vida:

Luara (vídeo) - O pega-pega foi legal porque a gente está em uma sala minúscula, era muito fácil você pegar uma pessoa. Exatamente porque tinha esse outro jeito que você tinha que fazer de brincar de pega-pega faz a gente sair daquilo de chegar rapidamente a um objetivo e fazer toda uma outra coisa, que é a vida na verdade, e que é o como você vai fazer e que é a brincadeira mesmo.

Renata – Sair da obstinação de ter que fazer algo, mas ver como faz.

João – Pego do meu jeito bizarro, a gente quer muito estar certo, estar bonito, estar correto.

Acredito que este jogo cumpriu bem o objetivo de incentivar o prazer do jogar em detrimento do objetivo de ganhar e que tem uma relação com as ações do *clown* nas quais o importante é o “como ele faz” e não “o que ele faz”.

³³ Item “Pensar com o corpo” da p. 28.

Há uma tendência inconsciente, em muitas pessoas, de fazer certo, então, quando alguns são solicitados para exagerarem o andar, muitos pensamentos críticos podem atuar, mas quando fazemos isso dentro de um jogo como o pega-pega a tendência é de se entregar ao jogo e fazer a proposta com mais prazer e menos julgamento. Ao mesmo tempo, quando se tem algo a fazer no jogo além do objetivo obstinado de ganhar a possibilidade de realmente o atuante dar maior atenção ao ato de jogar é maior.

Fernanda também trouxe mais uma visão sobre o jogo do pega-pega:

Fernanda (vídeo) - Eu acho o pega-pega muito engraçado normalmente porque tem que fugir, é o seu objetivo, senão você perde, mas perder não é tão ruim assim. Só que dá um desespero tão grande de ter uma pessoa correndo atrás de você, não faz sentido nenhum, a pessoa não vai fazer nada, mas ela está correndo atrás de mim, aí eu corro, saio correndo, mas senão consigo correr é desesperador, mas é engraçado ao mesmo tempo.

De fato, qualquer jogo pode ser muito engraçado quando se pensa que não vai acontecer nada demais para quem perde. No caso do *clown*, ele não está preocupado em realmente ganhar pois sua condição geralmente é ser um perdedor, mas ao mesmo tempo ele se compromete com o jogo, mesmo que ele não ganhe, ele entra para ganhar. No entanto, o ator aprendiz dessa arte clownesca não deve ter essa obstinação em ganhar e sim se entreter na forma de fazer, viver cada instante intensamente. O jeito que vai fazer é o mais importante.

A Silvia Leblon falava do *clown* em suas aulas como um perdedor:

O palhaço é um perdedor, não é bom em nada, não canta nem dança bem. Quando toca algum instrumento geralmente é um fracasso. Não sabe atuar, só sabe SER o que É. Ele faz tudo mal feito, não sabe fazer nada direito: ele não é um grande ator, nem grande cantor, nem grande dançarino (Diário de bordo 07/03/2001, VOLPATO, 2001).

DJ não fui eu que pisquei

Neste jogo foi proposto, depois da entrada na máscara e da improvisação livre, um baile em que o DJ – no caso a professora - coloca uma música. Se alguém não estivesse gostando do parceiro de dança piscava para o DJ e este parava a música. Um *clown* dizia para o outro: “Desculpe, não fui eu que pisquei.”. A professora dizia que alguém piscou para o DJ e esperava para ver se alguém se denunciava. Todos geralmente passavam a olhar um pouco desconfiados para o parceiro e estabelecia-se um jogo engraçado pois eles não sabiam quem estava blefando. Algumas vezes alguns deles piscavam para o DJ, mas outras vezes demoravam muito e a

professora dava seguimento ao jogo parando a música. Trocava-se de parceiro e reiniciava-se o jogo. O baile terminou com uma grande roda e o centro sendo revezado por uma pessoa dançando³⁴.

Jogos com bambolês

Sobra um bambolê que não pode ser ocupado³⁵

Em quase todos os cursos proponho um jogo que denominei “sobra um bambolê que não pode ser ocupado” que originalmente aprendi com cadeiras no curso “How to be a stupid”, em Londres, com Angela de Castro³⁶ (VOLPATO, 2014). É muito bom para trabalhar a integração da equipe. Cada jogador entra em um bambolê e um dos bambolês fica vazio e deve ser ocupado pela professora que anda em direção ao mesmo. Os outros jogadores não podem deixa-la entrar e para isso devem ocupar o bambolê vazio. Algumas pessoas se mostravam muito ansiosas em resolver o problema e corriam para ocupar o bambolê vazio, sem perceber que a professora estava passando ao lado e que correndo para o outro bambolê o delas ficava vazio também. Dessa forma, a professora entrava no bambolê mais próximo a ela e o grupo perdia. A professora dava um tempo para os jogadores combinarem alguma estratégia e melhorarem a atuação do grupo. Geralmente, depois de algumas rodadas, o grupo conseguia se organizar e passava-se algum tempo sem que a professora conseguisse entrar no bambolê.



Figura 9 – Jogos com bambolês - Foto Capuccino Produções.

³⁴ Imagens no vídeo da Aula 2 do mestrado. Este jogo aprendi com a Silvia Leblon.

³⁵ Imagens no vídeo da Aula 2 do mestrado.

³⁶ Atriz, palhaça, diretora e professora brasileira, radicada em Londres há mais de 30 anos.

Quando desenvolvia essa atividade com grupos de pessoas que já trabalhavam juntas geralmente o jogo revelava como cada um atuava dentro do grupo. É uma forma de tomar consciência da dinâmica da equipe e melhorá-la, caso necessário. Diversos comportamentos, principalmente em grupos corporativos, ficavam aparentes durante o jogo: líderes que geralmente se sentiam obrigados a organizar a equipe e queriam decidir como os outros deveriam agir; pessoas que se irritavam com o erro dos outros; alguns que sentiam responsáveis por salvar o jogo e agiam com ansiedade sem perceber que outro jogador poderia resolver melhor do que ele aquele problema.

Coelho sai da toca

O jogo “Coelho sai da toca”³⁷ é um jogo tradicional infantil em que cada jogador fica em uma toca, representada por bambolês, e um jogador fica de fora. O jogador de fora é o coelho que fica sem toca e diz: “coelhinho sai da toca 123...”, todos trocam de toca sem poder voltar para aquela da qual saíram. O coelho que está de fora tenta ocupar uma toca e quem fica sem toca dá continuidade ao jogo.

Utilizei esse jogo para trabalhar reações e introduzir a técnica da triangulação pois pedia para o coelho que ficava sem toca reagir olhando para os demais mostrando o que estava sentindo. Alguns conseguiam reagir e olhar para as pessoas mostrando seus sentimentos, mas muitos não escutavam essa instrução e queriam simplesmente cumprir o jogo ocupando a toca.

Quatro cantos

O jogo “quatro cantos”³⁸ tem o objetivo de trabalhar triangulação e reações. Acontece da seguinte forma: quatro bambolês no chão delimitando um espaço quadrangular, ficando um jogador em cada ponta e um jogador em outro bambolê no meio. Quem está no meio deve tentar ocupar o bambolê que vagar nas pontas e os jogadores que estão nas pontas devem trocar entre eles. Quando a pessoa do centro ocupa um dos bambolês das pontas troca-se o jogador que está no meio pelo que perdeu o bambolê. A próxima pessoa que perde triangula para a plateia mostrando o que está sentindo.

³⁷ Imagens no vídeo da Aula 4 do mestrado.

³⁸ Imagens no vídeo da Aula 5 do mestrado.

Canção de infância

O jogo “canção de infância”³⁹ foi trabalhado já com a máscara. Utilizei esse jogo para introduzir exercícios de exposição do atuante na quarta aula, antes dos exercícios de triangulação⁴⁰ e olhar neutro⁴¹. Propus inicialmente que unissem partes do corpo com os colegas: pé com pé, joelho com joelho, ombro com ombro, costas com costas, cotovelo com cotovelo, cabeça com cabeça, etc. Depois pedi para formarem grupos com um determinado número de pessoas. Dependendo do número de participantes um dos grupos ficava com menos ou mais integrantes. Para este grupo “perdedor” pedia para cantarem uma canção de infância. Não era necessário que todos soubessem a música, um jogador podia iniciar e os outros acompanhavam como conseguiram. O exercício se tornava mais engraçado quando os atuantes não sabiam cantar direito. Utilizei esse exercício também para iniciar o trabalho com o olhar, pois normalmente os atuantes não olhavam muito para a plateia quando cantavam a primeira vez. Pedia para que cantassem novamente olhando para as outras pessoas e no meio do exercício os lembrava de olhar.



Figura 10 – Exercício Canção de infância - Fotos Capuccino Produções.

³⁹ Imagens no vídeo da Aula 4 do mestrado.

⁴⁰ Descrito no item “Triangulação”, p. 39.

⁴¹ Descrito nesse item.

Seu mestre mandou

O jogo “Seu mestre mandou” é um jogo tradicional infantil que ministro da seguinte maneira: dou comandos que iniciam com a frase “Seu mestre mandou...” e complemento com sugestões de ações. Eles só podem agir quando ouvem esse comando. Em algum momento falo apenas “mandou...” e quem age com esse comando erra pois deveria agir apenas quando o mestre manda. Paro o jogo e pergunto porque alguns fizeram aquela ação e quem fez pode escolher quantas pessoas quiser para pedir beijo, abraço ou nada. Se o atuante perdedor quer receber três abraços, por exemplo, pede para três pessoas, diz o próprio nome e pergunta se a pessoa lhe dá um abraço. Para poder receber o abraço o outro jogador escolhido precisa dizer “sim”. Qualquer outra coisa diferente que ele diga significa uma negativa. Se uma das três pessoas escolhidas nega ele terá que pedir novamente para mais três pessoas. Tem três chances ao total. Senão conseguir, ele perde.

“Beijo, abraço ou nada” é uma adaptação dos castigos “beijo, nada ou tapa” que aprendi no curso “O Jogo” com Philippe Gaulier (VOLPATO, 2016). Ao invés de “Seu mestre mandou” ele dizia “Samuel diz” e quando a pessoa perdia levava um tapa dele. Era um “tapinha” de brincadeira. A pessoa descia o dorso, colocava um braço nas costas, ele fingia que torcia o dedo da pessoa e dava uns três tapinhas leves nas costas com a mão em forma de concha. Por não gostar da brincadeira de bater adaptei para “beijo, abraço ou nada”. Para o atuante que perdia não acontecia nada, com Gaulier ele levava um tapinha.

Na quarta aula dei instruções do Seu Mestre Mandou com a intenção de propor desequilíbrios, possibilidades de quebrar o eixo corporal já conhecido, com diferentes formas de andar: rápido, correr, parar, andar de costas, de frente, de lado, com a borda externa do pé, com o calcanhar, com a borda interna, meia ponta, bem plantado no chão, arrastar o pé. Depois de cada tipo de pisada pedia para perceberem como o corpo acompanhava o andar. Sugeri que mexessem os pés do jeito que quisessem e mexessem, também, bastante o quadril. Em seguida, que colocassem o peito para dentro e fechassem bem o ombro.

Depois utilizei o jogo do Seu Mestre Mandou para trabalhar expressões de alguns sentimentos: tristeza, raiva e paixão. Após experimentar ações com esses sentimentos pedia para tirarem uma foto daquele sentimento (imaginária – “congelavam” a ação) e em seguida para fazerem um vídeo (após a foto, colocavam a ação em movimento).

Fernanda (vídeo) – Queria falar desse negócio das emoções...quando você falou, agora fica triste, eu realmente pensei, vou ficar triste, deixa eu pensar aqui na minha vida, e sofrer, agora “tira uma foto da tristeza”, não tem como isso ficar sério...deixa eu posar com a minha cara de triste. Esse tipo de condução que é muito legal... “agora vamos fazer um pequeno filme”. Essas palavras ficaram realmente muito boas.⁴²

1.1.4. Exercícios técnicos clownescos

Exercícios para trabalhar o olhar

Trabalho o olhar no *clown* com seis exercícios principais:

1. “Olhar o mundo como se fosse a primeira vez”⁴³;
2. “Canção de infância”⁴⁴;
3. “Coelho sai da toca”⁴⁵;
4. “Quatro cantos”⁴⁶;
5. “Olhar neutro”⁴⁷;
6. “Triangulação em dupla”⁴⁸.

A primeira coisa que o *clown* deve fazer quando entra em cena é olhar para a plateia e se conectar com ela. Se o atuante não estabelece essa conexão não consegue fazer nada como *clown*, pode estar fazendo uma série de ações interessantes, mas senão tem uma conexão real com a plateia ela não fica com ele. Silvia Leblon dizia que a plateia precisa estar na “mão do *clown*” (VOLPATO, 2001). Se ele a perde, é melhor que saia de cena rapidamente.

A relação tem que partir do atuante e isso acontece, primeiramente, através de um olhar receptivo; o atuante entra em conexão com a plateia e lida com as emoções que o atravessarem expressando-as. Depois que a conexão se estabeleceu o atuante pode agir. Quando

⁴² Depoimento recolhido na quarta aula.

⁴³ Descrito no item “Olhar o mundo como se fosse a primeira vez” p. 35.

⁴⁴ Descrito no item “Canção de infância p. 47.

⁴⁵ Descrito no item “Jogos com bambolês” que inicia na p. 45.

⁴⁶ Descrito no item “Jogos com bambolês” que inicia na p. 45.

⁴⁷ Descrito abaixo.

⁴⁸ Descrito no item “Triangulação” p. 39.

o atuante já entra em cena agindo sem travar uma relação de contato com a plateia há uma grande possibilidade de não conseguir estabelecê-la e sua cena não funcionar.

Olhar neutro e Picadeiro

No exercício do “Olhar neutro” um dos atuantes fica em pé olhando para os demais que estão sentados na posição de plateia. O atuante em foco busca uma atitude de máxima neutralidade em relação às suas ações e reações, enquanto simplesmente olha, buscando estabelecer conexão com os não atuantes⁴⁹. A intenção principal é treinar o olhar para o público, já que o atuante, em diversos exercícios, mas especialmente em situações de palco-plateia, por timidez ou devido a tantas informações para colocar em prática, se esquece de olhar para a plateia.

Comecei a inserir este exercício de “Olhar neutro” nos meus workshops inspirada em situações de “Picadeiro” que Silvia Leblon fazia conosco, nos quais ela tentava, no meu entender, baixar as defesas dos atuantes para que nos apresentássemos com mais sinceridade e com menos reações superficiais. Ela conversava com cada um no picadeiro com o propósito de ajudar a cada um a se revelar.

Os exercícios de “Picadeiro” são importantes para o desenvolvimento do *clown*. Luís Otávio Burnier foi um dos pioneiros nesse exercício no Brasil. A seguir uma descrição feita por ele dos objetivos do exercício:

[...] O exercício propõe justamente este confronto entre o que é estereótipo (as máscaras que escondem nossa pessoa) e a essência de nosso ser, nossas fraquezas, nossa pureza, nosso ridículo tão bem camuflado. A máscara do *clown*, o nariz, é a menor do mundo, a que menos esconde e mais revela.

O processo de descoberta do *clown* pessoal provoca a quebra de couraças que usamos na vida cotidiana. Cabe a Monsieur Loyal, cumprindo um papel quase que de um psicólogo, ir derrubando pouco a pouco todas essas estruturas defensivas. Mais do que formas estereotipadas, o que causa o riso são as manifestações autênticas advindas da sensação de desconforto e insegurança do *clown* diante do público (BURNIER, 2001, p. 218).

Olhar a plateia e, conseqüentemente, estar em relação, como já expliquei acima, são princípios essenciais para a atuação como *clown*. Por isso, trabalho vários exercícios com o

⁴⁹ As palavras público e não atuante são utilizadas neste trabalho como sinônimos por possuírem papéis semelhantes. Contudo, o público está inserido na estrutura do espetáculo, enquanto o não atuante na estrutura de aula. O uso da palavra não atuante refere-se, nesse contexto, aos participantes das aulas de clown que no momento de algum exercício estão na função de público em relação aos que estão diretamente atuando. Papéis que se invertem no decorrer da aula: ora atuante, ora não atuante.

olhar. O exercício do “Olhar neutro” ajuda muito o atuante a tomar consciência do que o impede de estar em contato com a plateia. No entanto, muitos atuantes se sentem constrangidos, envergonhados e alguns perdem a concentração, riem, fazem piada ou falam alguma coisa, talvez como mecanismo de defesa para não enfrentarem o contato de olhar nos olhos da plateia.

Propus o exercício de olhar neutro na quarta aula. Dividi a turma em três grupos, em cada grupo um atuante ficava em pé e olhava para cada uma das pessoas. Tiveram bastante dificuldade em realizar. Não souberam jogar bem esse exercício, especialmente muitos não-atuantes ficaram tentando desconcentrar o atuante em cena. Assistindo ao vídeo, em um outro momento, avalei que talvez tivesse que ter deixado mais clara a proposta no início. No decorrer da atividade dei algumas instruções para fazerem corretamente a proposta, mas eles não me ouviram e não havia tempo suficiente para repetir o exercício. A seguir selecionei dois depoimentos para exemplificar sobre esse exercício⁵⁰:

Hugo (vídeo) - Trocar o olhar é difícil, é uma coisa que a gente precisa trabalhar.

Maira (vídeo) – Eu não queria rir. E ele estava assim (cara de sério). (...) Eu pensava que as pessoas estavam me seduzindo. Aí eu achava aquilo extremamente engraçado.

Improvisações direcionadas

Realizo estas improvisações no formato palco-plateia, ou seja, os atuantes ficam em pé em frente aos não atuantes. Entram e saem de cena através de alguma coxia improvisada, como a própria porta da sala. O modo como cada um realiza o exercício deve ser improvisado, mas existe um direcionamento, algum roteiro ou tema, como nas improvisações da dublagem e do branco e augusto que relato a seguir.

Improvisação direcionada: dublagem⁵¹

Na segunda aula trabalhei com uma improvisação direcionada de uma dublagem em grupo onde cada atuante cantava uma música tentando parecer ser a própria cantora. Coloquei uma música em francês da Edith Piaf. Depois de uns dois minutos, parei a música e

⁵⁰ Outros depoimentos sobre esse exercício encontram-se no capítulo 4 no item “Percepções em relação aos exercícios de preparação corporal e de olhar” p.139.

⁵¹ Imagens no vídeo da Aula 2 do mestrado.

pedi para que cada um cantasse um trecho da música. Como os atuantes não sabiam a letra, cantavam do jeito que conseguiam assimilar e isso ficou engraçado para quem assistia.

Escolhi realizar, no início do curso, uma improvisação direcionada com dublagem em grupo pois os alunos sentem-se menos constrangidos do que quando fazem individualmente. Considerei que funcionou melhor a dublagem coletiva no início do curso para trabalhar relação com a plateia, exposição e prontidão do atuante. Fiz dublagens individuais apenas na oitava aula para pessoas que escolheram fazer uma dublagem no show de talentos (proposto como encerramento do curso).

Comecei a treinar exercícios de dublagem, primeiro como participante das aulas de Silvia Leblon, depois com Adelvane Néia. Aprendi este formato de dublagem em grupo no curso “O Jogo” com Philippe Gaulier. Abaixo uma explicação de como este mestre da clownearia propõe este jogo:

Exercício: tentar convencer de que o clown é cantor

O professor põe uns CDs no aparelho: Pavarotti, Piaf, Yves Montand, Frank Sinatra, Maria Callas, Marlene Dietrich. Os atores abrem e fecham a boca, simulando as canções tocadas. É mais prazeroso quando o ator não compreende a língua cantada. Depois, catapum, o professor corta a música. Então, surpresa, o ator continua a cantar...

Se o ator não conhecer a língua, haverá uma dificuldade extra.

Quando o constrangimento começa a transbordar, o clown tem de se virar até arrumar uma solução, um jeito, que sempre acaba surgindo. [...] (GAULIER, 2016, pp. 214-215).

Improvisação direcionada: Branco e Augusto⁵²

O *clown* branco e o *clown* agosto são nomes que se dá para duas “personalidades clownescas” que se apresentam geralmente no jogo de duplas. O branco é conhecido por ser autoritário, orgulhoso e mandão, “é a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral” (Burnier, 2001, p. 206), considera-se mais inteligente, bonito e “dono da verdade” e quer sempre ditar as regras do que deve ser feito para o agosto, que por sua vez tem uma tendência mais submissa. O agosto admira o branco, sente-se inferior a ele, aceita sua condição de tonto e de ser passado para trás, “o eterno perdedor, o ingênuo de boa-fé, o emocional” (BURNIER, 2001, p. 206). Tende a “engolir” sem reagir. Apesar de aparente perdedor, muitas vezes se dá bem pois sempre faz as coisas ao seu jeito e acaba dando reviravoltas no jogo com o branco.

⁵² O vídeo da aula 6 do mestrado traz vários momentos e depoimentos sobre exercícios de brancos e augustos.

Vinga-se de todo autoritarismo do branco quase que por acaso, “fazendo triunfar a pureza sobre a malícia, o bem sobre o mal” (BURNIER, 2001, p. 206). O branco é conhecido como “escada” para o augusto brilhar e conquistar a plateia, que normalmente se identifica mais com o augusto e por isso o protege.

Para alguns atuentes o *clown* se apresenta como uma tendência constante de personalidade, é branco ou augusto. Para outros, ser branco ou augusto pode variar de acordo com quem se joga, perante um *clown* pode-se revelar um senso de superioridade e o *clown* se manifestar como branco e perante outro sentir-se inferior e o lado augusto prevalecer.

Geralmente prefiro deixar que a tendência a ser branco ou augusto se apresente naturalmente no jogo entre as duplas. No entanto, nessas aulas quis propor jogos para que experimentassem o papel de branco ou de augusto. Utilizei uma variação do “Seu mestre mandou” - os atuentes que perdiam recebiam ordens dos que não tinham errado o exercício e foram consideradas inteligentes. Com isso fui introduzindo a relação entre brancos e augustos. Depois propus o jogo “Eu sou o Rei” que aprendi com a professora Ana Elvira Wuo: na dupla um é o rei e o outro é o súdito, o rei dá ordens que o súdito precisa obedecer. O *clown* que falar primeiro “Eu sou rei”, ganha a vez e faz o outro de súdito, começa a ditar ordens que o súdito tem que obedecer. Quando ouvirem um som vindo da plateia (usamos um caxixi) devem trocar de papel, quem era rei, vira súdito e vice-versa. Desdobramentos desse exercício serão relatados no item “1.2 Considerações artístico-pedagógicas sobre as aulas”.⁵³

Reis (2013, p. 28) problematiza dizendo que “tanto artistas como espectadores, têm uma noção que associa todo palhaço à imagem do augusto”, um olhar que foi construído historicamente durante o século XX. O autor diz que, segundo diversos críticos e historiadores, o augusto passa a usar o nariz vermelho desde a década de 1910 com a maquiagem de Albert Fratellini. Já o branco não usava nariz, tinha esse nome pela tinta branca que usava no rosto. “Mas hoje o nariz vermelho domina como símbolo absoluto da figura do palhaço” (REIS, 2013, p. 28).

1.1.5. Partilhas de aprendizado e depoimentos dos participantes

Proponho momentos de reflexão em que conversamos sobre o que os atuentes vivenciaram. Considero muito importante elaborarem intelectualmente a prática, terem um

⁵³ Subitem “Desdobramentos dos jogos entre brancos e augustos” p. 62.

espaço para expressão de sentimentos, percepções e oportunidade de receberem um retorno ou esclarecimento.

Como parte dos procedimentos metodológicos escolhi registrar depoimentos em vídeo, áudio e por escrito. Poucos participantes conseguiram me enviar relatos por escrito depois da aula. Percebi que fazerem o “diário de bordo” em casa não estava sendo viável para a maioria deles. Por isso em algumas aulas pedi para que escrevessem em sala. No entanto, observando que escrever dificultava a fluência dos depoimentos, perdíamos tempo de partilha e muitos não se expressavam bem na escrita, parei de pedir para que escrevessem durante a aula também. Mantive o que funcionava melhor que eram os registros em vídeo dos depoimentos na partilha.

Depois das partilhas das duas primeiras aulas concluí que eles tinham dificuldade em lembrar de todos os momentos para identificar o que se passava com eles durante o encontro. Na terceira aula, devido a essa dificuldade, antes de abrimos a partilha resolvi dar uma folha para que eles escrevessem o “diário de bordo” e quando abrimos para as falas fui relembando cada momento da aula e perguntando se tinham percepções que queriam compartilhar. Perguntar sobre cada momento foi um procedimento com um bom resultado pois eles se colocaram muito mais. Em outras aulas usei a estratégia de primeiro pedir para que falassem sobre algo que foi importante.



Figura 11 – Partilhas de aprendizados - Fotos Capuccino Produções.

1.1.6. Exercícios de Concentração/Meditação

Considero importante para a quebra da dicotomia mente-corpo e a incorporação do princípio de “pensar com o corpo” a realização de práticas de concentração e/ou meditativas que são utilizadas na aula para iniciar e/ou finalizar a aula.

Como todo treinamento, a meditação pode ser mais uma possibilidade do atuante experimentar outros estados de energia para o seu corpo. Nesse trabalho ela não é um fim em si mesmo, é um meio de facilitação técnica para o atuante experienciar, criar e mapear outras possibilidades de potencialização de sua presença.

No início e/ou final da aula proponho um momento de meditação, às vezes em total silêncio ou com uma música que conduza à introspecção. Percebo que esse tipo de exercício ajuda os participantes a relaxar, a trazer a atenção para o momento presente e para si mesmos.

A meditação que conduzo é inspirada em atividades de meditação que aprendi em retiros na Índia e no Brasil com Sri Prem Baba⁵⁴ com as seguintes instruções: sentar-se com a coluna ereta, mas relaxada, manter a cabeça no prolongamento da coluna, braços relaxados, olhos fechados suavemente, atenção concentrada na respiração, no entrececho (entre sobrancelhas) ou no vazio entre os pensamentos. Procurar deixar os pensamentos passarem, sem se apegar a eles, não “brigar” com os pensamentos e não “alimentá-los”. No final deste momento de silêncio às vezes colocava uma música que convidava para mais alguns minutos de introspecção.

Nem todas as aulas realizei essa meditação acima, mas sempre realizava algum exercício que promovesse alguma concentração no começo da aula como antes de iniciar o exercício de “Despertar do Corpo” pedia para que deitassem no chão, relaxassem, deixassem o corpo pesar e colocava alguma música com a intenção de que trouxessem a atenção ao momento presente e em seus corpos.

Outro exercício de meditação era no término das aulas, antes da partilha de aprendizados que pedia para fecharem os olhos e se lembrarem dos momentos da aula, que guardassem o que fosse importante e tirassem a máscara despedindo-se do *clown*.

⁵⁴ Falarei sobre ele no item 2.2 Autoconhecimento p. 91.



Figura 12 – Exercícios de concentração/Meditação - Fotos Capuccino Produções.

1.2. Considerações artístico-pedagógicas sobre as aulas

Teço a seguir algumas considerações sobre as escolhas artístico-pedagógicas tomadas no decorrer das aulas para os participantes voluntários, decisões tomadas decorrentes do andamento da própria experiência, e trago alguns pontos de vistas dos participantes.

Teoria através da prática

Quando realizo os workshops intensivos com duração de um dia inteiro prefiro começar a aula com uma parte teórica sobre a arte do *clown*, conceitos e especificidades do meu trabalho. Considero que nesse tipo de trabalho intensivo a introdução teórica pode ajudar os participantes a se familiarizarem com a proposta e a prática fluir melhor devido ao pouco tempo que dispomos. Sempre funcionou trazer a teoria no começo do processo, no entanto, desejava fazer um teste com este grupo de voluntários da pesquisa para verificar o que aconteceria: trazer os conceitos e especificidades da técnica clownesca conforme fossem necessários e a partir da prática.

Ainda em dúvida se era o melhor caminho a ser tomado, pois verifiquei na primeira etapa do grupo que as pessoas permaneceram várias aulas com muitas dúvidas sobre a proposta, decidi consultá-los sobre essa decisão. Optaram por conversar sobre os conceitos a partir da prática e conforme fossem acontecendo. A necessidade de conversar sobre as técnicas clownescas foi se dando ao longo do processo e essa decisão acredito ter sido a melhor. Pude observar que em um processo contínuo não há necessidade de extensas explicações teóricas no início do processo.

Conexão entre a preparação corporal e a atuação como clown: alterações de propostas.

A conexão entre o trabalho de preparação corporal e a atuação como *clown* era um ponto importante que gostaria de aprimorar, pois observei que até a terceira aula os participantes não faziam a ponte entre as duas partes da aula. Isso se evidenciou quando assisti aos vídeos da terceira aula e tive a impressão de que quando eles atuaram no exercício de duplas como *clowns* não conseguiram trazer para a cena o estado corporal que vivenciaram no início da aula.

Acho importante que os exercícios corporais e a energia dos mesmos possam afetar e penetrar mais no *clown*. Nas aulas tenho observado que alguns atuantes quando entram na máscara perdem parte ou quase a totalidade do que aconteceu na preparação corporal dando espaço para clichês de como o *clown* deve agir. Acredito que isso se agrava pelo fato de haver uma tendência dos iniciantes na clownearia de trazer ideias pré-concebidas de como é o próprio *clown*, oriundas, talvez, da necessidade de fixar a personalidade desse *clown*.

Percebi que eu precisava conduzir uma melhor transição para que os dois momentos ficassem mais conectados e que precisava, também, conscientizar os participantes sobre isso. Buscando melhorar essa transição experimentei instruções como essa da quarta aula:

Renata (vídeo) - Você pode ir em direção ao lugar onde está o seu nariz. Você vai fazer um trabalho lento de olhar o nariz, fechar os olhos, pode escolher sentar ou ficar em pé, não desligue todo o trabalho anterior. Deixe seu corpo bem presente, perceba que música que toca dentro de você. E vai convidando lentamente o palhaço para vir aqui hoje, trabalhar, brincar e mostrar o que ele veio fazer. Quando você se sentir pronto e já com o nariz você vai abrir os olhos como se fosse a primeira vez.

Na quarta aula a transição foi melhor, notei que permaneceram mais tempo conectados aos estados corporais que vivenciaram no início da aula. Isso pode ter acontecido tanto por eu ter frisado no início da aula a importância da conexão entre os dois momentos como pelo cuidado com instruções como as que dei acima. As palavras grifadas enfatizavam a orientação de manter a conexão.

Assistindo o vídeo da quarta aula, em um outro momento, depois de alguns meses de distanciamento dos encontros, passei a considerar um outro aspecto disso. Penso que pode ser interessante os elementos corporais não estarem tão aparentes no *clown*, sem necessariamente trazê-los de forma explícita, mas que os mesmos podem ter sido assimilados

e serem expressos de outra forma, já estarem presentes no corpo e ganhar novas atitudes expressivas. O que não invalida o que escrevi anteriormente pois considero importante que as duas partes da aula estejam cada vez mais integradas e que o participante aproveite todo estímulo da preparação corporal para o trabalho de criação expressiva.

Mudanças na estrutura da aula

O reencontro com a terceira aula, através dos registros em vídeo, me fez decidir por trazer propostas de mudança de uma parte da estrutura da aula e experimentar outras possibilidades de formatos.

As duas principais mudanças que realizei na quarta aula foram suprimir a música gravada e retirar todos os figurinos e objetos. Meu propósito, com isso, foi que percebessem que é possível entrar no estado do *clown* sem esses recursos que podem sim estimular a criação, mas não devem ser usados como “muletas”, pois não são essenciais. Intencionava também que percebessem que o trabalho com o *clown* pode acontecer independentemente de qualquer estímulo externo.

Sentia uma certa insegurança em testar estas mudanças nos workshops que ministrei, pois alguns desses alunos teriam essa única oportunidade de atuar como *clowns*. Percebi, pela prática, que alguns recursos como a trilha sonora, figurinos, objetos para as improvisações e a própria máscara do *clown* auxiliavam na compreensão inicial da arte clownesca em vivências curtas como nesses workshops.

Acredito que a música pode ajudar a criar atmosferas de trabalhos e acelerar alguns processos. No entanto, o atuante corre o risco de ficar dependente dela. Queria mostrar a eles que podiam acessar o trabalho com o *clown* sem “muletas”. Ao mesmo tempo, não vejo problemas em movimentar-se estimulado pelo ritmo da música, mas eu queria que eles ampliassem a percepção da música e dos impulsos internos, mesmo sabendo que não ter estímulos externos, às vezes, se torna mais desafiador.

Alguns alunos comentaram sobre essa mudança na partilha do final da aula e no diário de bordo:

Bruna (diário) – Maior exploração de possibilidades sem as músicas.

Gabrielly (diário) – Eu senti falta da música, me limitou principalmente no processo inicial de soltar o corpo e me movimentar.

Sarah (diário) – A música fez falta no começo, depois eu senti os sons que as pessoas emitiam.

Hugo (vídeo) - Eu gosto com música. Mas eu acho que a música dá uma cor muito forte, eu prefiro sem música. (...) Abraçar é tão necessário e gostoso. Sem a música abracei mais.

Paula (vídeo) - Eu percebi mais o que aconteceu. Eu acho que isso tem a ver com as músicas, com os objetos também.

Débora (diário) - Achei muito interessante essa aula, sem música, sem figurino e sem objetos. Só senti falta da música no início, me sinto mais confortável quando você coloca aquelas musiquinhas que me faz retornar à infância e chegar no meu palhaço.

Fernanda (vídeo) - É legal as músicas no começo, quando a gente começa o energético. Eu sinto mais liberdade de movimento quando não tem a música, mas teve uma hora que você precisou marcar ritmo para entrarmos em uma energia coletiva, acelerar coletivamente. Senão cada um chega em um nível, cada um tem seu ritmo.

Conforme se vê em alguns desses depoimentos, a ausência da música pode abrir um espaço maior de contato consigo mesmo ou na relação com o outro. Algumas pessoas gostaram destas propostas, outras não, possivelmente pelo momento de cada um e por experiências em treinamentos anteriores, visto que tenho participantes de diferentes áreas de atuação profissional ou estudo.

Conforme comentei acima, a escolha por trabalhar com essas músicas se deu por perceber que elas ajudavam no aprofundamento da entrega dos participantes nos exercícios e na compreensão das técnicas do *clown* nos meus workshops curtos. Na medida em que criei esta possibilidade de um trabalho mais prolongado pude experimentar a retirada desses recursos.

Mesmo com a decisão de tirar a música gravada desta aula, inseri um som de pandeiro quando solicitei que acelerassem o ritmo do energético. Fiz essa escolha exatamente pelo motivo que a Fernanda observou acima, “cada um tem seu ritmo”, portanto, um som externo considere que facilitaria para entrarem todos em um ritmo mais acelerado ou, como ela coloca, de “entrarmos em uma energia coletiva, acelerar coletivamente”.

Seguindo nesta proposta de ouvir os estímulos internos e criar mais a partir das sensações do próprio corpo, tirei outros estímulos externos: figurinos e objetos. São artifícios que ajudam às vezes, mas podem distrair também. Percebi, em vários momentos de algumas

aulas, que os participantes estavam bem concentrados em si mesmos, em suas reações corpóreas, sensações, sentimentos, pensamentos, porém, quando começavam a interagir com as pessoas, com o espaço, com figurinos e objetos entravam em uma relação mais objetiva com tudo e se desconectavam do trabalho subjetivo que estavam fazendo e da energia que estavam construindo em si mesmos. Para tentar ajudar, às vezes eu dava o comando: “Cuidado para não se perder no fora. Leva você junto”.

Aprendi com meus professores de clown que o mais importante é o *clown* com suas ações e reações. Os objetos e figurinos podem se somar à sua imagem, ajudá-lo, mas não devem ganhar uma função mais importante do que ele próprio. Lembro, especialmente, de Silvia Leblon frisando isso muitas vezes (VOLPATO, 2001). Expressar o que se passa internamente é sempre mais importante. Quando elementos do figurino ou objetos estão sobrando ou atrapalhando, é melhor que sejam suprimidos. Como é um ambiente de experimentação e a maioria desses participantes estavam se iniciando nesta arte, normalmente deixava livre para escolherem e usarem objetos e figurinos com os quais tivessem identificação. A seguir, três depoimentos de alunas que comentaram sobre a retirada dos objetos:

Bruna (diário) – Mais facilidade de criação com o corpo por não ter objetos. Maior interação.

Bruna (vídeo) - Sem os objetos para mim também é bem mais legal, dá para explorar mais. Me senti mais livre. Porque normalmente quando tem o objeto eu fico com o negócio. Até na hora de fazer a dupla aí não tem muita interação porque usei tanto o objeto...

Luara (vídeo) - Os objetos ficam entre nós às vezes. Quando não tinham os objetos tinham só nós.

Gabrielly (diário) – No início achei que estar sem objeto faria mais falta do que estar sem música, no entanto, foi totalmente o contrário.

Na quinta aula continuei com a proposta de não usar música, figurinos, objetos e tirei, inclusive, o exercício do “Despertar do corpo”. Deixei um tempo para que preparassem o próprio corpo livremente. Experimentei trabalhar diretamente com os jogos. Mas para a maioria o trabalho de condução da preparação corporal coletivo fez falta.

Retomei na sexta aula o uso das músicas, objetos e figurinos, com a orientação de ficarem atentos para a real necessidade destes. Deixei claro que, apesar de estarem disponíveis, não eram obrigatórios. O objetivo, com essas alterações, foi o descondicionamento de um único

modo de fazer e a percepção de que o *clown* não depende de nada disso, mas tem a liberdade de poder usá-los se quiser.

Relação com a plateia

O atuante tem que estar sempre atento a plateia porque uma pessoa do público pode “comprar o jogo” do *clown*, gostar dele, rir, fazê-lo sentir-se engraçado ou demonstrar qualquer outro sentimento. Se o atuante der foco para essa pessoa, que está dando força para seu *clown*, a pessoa pode “contaminar” outras pessoas da plateia. Especialmente o riso pode “contaminar”, por isso é importante que o atuante fique atento e perceba quem são os aliados do *clown* quando está em cena. Por outro lado, o atuante não deve se abalar ao perceber que pessoas do público não estão interessadas no seu jogo.

Na partilha da terceira aula, Luara deu um depoimento interessante sobre o olhar da plateia sobre o *clown*. Ela percebe que a responsabilidade para que a “magia” do humor ocorra é também da plateia. Podemos observar, através de sua percepção, um exemplo do conceito de alegria spinoziana (SPINOZA, 2011) - os encontros alegres são aqueles em que os corpos se potencializam na relação com outros corpos⁵⁵:

Luara (vídeo) - Hoje eu tentei ficar mais parada observando as pessoas, aí eu comecei a perceber que eu posso fazer alguma coisa engraçada, que eu acho super engraçada, só que depende muito de como a outra pessoa vai olhar para aquilo. Então eu percebi que muito do humor não está em quem está fazendo o humor, mas também em quem está observando o humor. Às vezes você percebe que a pessoa está meio sem graça ali no que ela está fazendo, insegura, se você olhar para ela de um jeito que dê confiança para ela e que você enxerga alguma coisa engraçada, porque sempre tem alguma coisa engraçada, as pessoas são bizarras, elas são engraçadas, a pessoa vai sentir aquele olhar e vai conseguir. Essa magia do humor vai ser criada. Nem é você quem está fazendo, só a maneira que você está olhando vai acabar criando isso. Eu percebi como isso faz muita diferença, a maneira como a gente olha para o outro, como esse olhar incentiva a gente e faz todo mundo entrar em um fluxo. Não adianta fazer uma cara engraçada. Tem que olhar a pessoa e a partir da cara da pessoa que vou encontrar a minha cara.

⁵⁵ Ver definição no item 1.3.1 O *clown* como intensificador de alegria, espontaneidade e presença cênica p. 71.

Como já dito anteriormente, o *clown* está o tempo todo em relação, jogando e improvisando. É uma via de mão dupla, a influência do *clown* sobre a plateia e desta sobre ele. Nesta arte isso é levado ao extremo porque o *clown* só se potencializa nessa relação.

“Na palhaçaria entendo que o espectador está considerado vinculado de modo constitutivo, orgânico, ou quase ecológico, ao fenômeno do riso, tanto quanto o palhaço. Sem ir ao encontro de um espectador – que carrega padrões de conduta, estruturas de pensamento, enfim valores, e é portador de uma sensibilidade cognitiva determinada – não há como acontecer este gênero de arte” (REIS, 2013, p. 25).

Desdobramentos dos jogos entre brancos e augustos

A intenção da sexta aula foi trabalhar o jogo entre branco e agosto⁵⁶. Para isso, iniciei com o jogo “Seu mestre mandou” trabalhando maneiras diferentes de andar (apoiando com a borda interna, com a borda externa, no calcanhar, na meia ponta, rápido, de costas e do jeito que quisesse), depois imitar alguns animais, nadar, se afogar e outras ações corporais. Os que acertavam o jogo eram considerados inteligentes e mandavam os outros fazerem algo. Depois desta forma de trabalhar o “Seu mestre mandou” introduzi o jogo “Eu sou o rei”.

Reflexões sobre a fala no clown

A partir desses jogos surgiram alguns desdobramentos, um deles foi a descoberta da voz para o clown. Considero importante o processo de ficar em silêncio, no início, trabalhando mais a expressão corporal, porque a tendência do atuante, ao falar, é desconectar-se da expressão do corpo. Acredito que pela forma com que o processo foi conduzido, Gabriel fez esse caminho, de começar mais em silêncio até começar a falar:

Gabriel (vídeo) - Procurava ficar sempre em silêncio, não era necessariamente proposital, porque não conseguia pensar em uma voz interessante, não acontecia alguma coisa que rolasse, dessa vez rolou, achei legal, rolou uma voz que veio junto com uma postura, que está ecoando na minha cabeça até agora, achei divertido, possibilitou um outro jogo, não só o jogo de ação que eu acho muito legal, precisei passar por todo esse tempo não sei se para sentir confortável, para vir e falar de fato. Eu sempre ficava muito quieto, tentava fazer mais uma coisa de reação física.

Prefiro deixar os participantes à vontade com a possibilidade de o *clown* se manifestar verbalmente ou não, pois neste aspecto também prezo por esse florescer espontâneo

⁵⁶ Uma introdução sobre o assunto está no item “Improvisação direcionada: Branco e Augusto” p. 52.

da voz. No entanto, no início não incentivo a fala, pois a tendência, ao falar, é de racionalizarmos muito e esquecermos de nos expressar através do corpo. Depois de treinarmos mais longamente o “pensar com o corpo” a voz se manifesta mais integrada ao mesmo.

Gabriel (vídeo) – Estou sentindo minha voz diferente até agora. Eu sinto que quando eu ficava em silêncio tinha mais uma tendência a me fechar ou mesmo que eu tivesse interagindo com o outro era uma interação mais bobona. Por exemplo, quando a gente colocou o nariz ali, ficamos eu e ele aqui na maior, só que uma coisa mais boba. Mas quando veio para cá, acabei tomando uma outra postura. Tinha medo de... Eu sei que não é um medo que tenha que ter no palhaço: de parecer bobo, porque o palhaço está aí para isso (risos). Não sei se medo é a palavra certa. Ficava uma coisa muito forçada... de fazer simplesmente uma voz infantil, porque sim. Eu sempre sou muito quietinho, “vamos ver se rola de fazer uma coisa mais expansiva, vai fazer, ao invés de se conter”. Fazia sempre tudo muito pequenininho. Rolou uma coisa bem diferente do que eu tinha pensado, planejado. Legal quebrar a expectativa.

A dificuldade de encontrar uma voz para o *clown* é muito comum. A maioria dos atores experimentam várias vozes até encontrarem a voz adequada ao seu *clown*. Alguns começam com uma voz meio estereotipada a partir do que imaginam ser a voz do seu *clown*, algumas mais anasaladas, outras infantis, graves ou agudas demais. Mas as vozes mais orgânicas são aquelas que nascem de uma necessidade de complementar a expressão corporal.

Tatiana (vídeo) - Eu também sinto dificuldade como palhaça de colocar a minha voz, porque parece que não vai ser a voz da palhaça, parece que vai ser a minha voz. Então eu me sinto muito mais confortável na minha palhaça mais na expressão (corporal). Tentando desenvolver essa parte da expressão. Eu ainda tenho dificuldade quando vem a voz, eu prefiro ficar quieta, tem algumas coisas que puxam, a gente tem que falar como “sou a rainha”. Para mim é um pouco difícil. Tanto que na minha palhaça combina mais ficar quietinha. Isso é uma coisa que eu tenho percebido.

Conforme disse acima, esse caminho de treinar o pensar com o corpo, primeiramente, é fundamental para o desenvolvimento do ator como *clown*. E é muito comum essa dificuldade. A preocupação que Tatiana relatou, de achar que se a palhaça falar será a sua voz e não a da palhaça, revela a percepção de que para se chegar a uma voz adequada ao *clown*, se leva algum tempo. Entretanto, antes do ator ter a segurança de que encontrou sua voz, em algum exercício talvez seja necessário que ele fale, como foi o caso desse exercício

que pedi para que antes do *clown* assumir o papel de rei ou rainha dizia “eu sou o rei” ou “eu sou a rainha”. Em casos como estes, o atuante, assim como nos exercícios de preparação corporal, deve experimentar outras possibilidades, deixar sua voz ir aparecendo. É bom que o atuante vá se surpreendendo também, experimentando diversos movimentos de sua voz, deve passar umas “rasteiras” em si mesmo para evitar uma tendência a mecanizar uma única forma de fazer. Para trazer uma voz mais orgânica possível é importante que ela nasça dos estímulos corporais e do fluxo de energia corporal.

Identificação com a personalidade branca ou augusta

O objetivo de trabalhar o jogo entre branco e augusto foi oferecer a oportunidade de experimentarem os dois papéis para perceberem se haveria identificação com um deles. Isto aconteceu com vários deles. Trago alguns dos relatos:

Fernanda (vídeo) - Nas outras aulas a gente começa a pensar em um olhar que começa da criança. Quando eu me vejo na relação: eu criança com o adulto, era muito claro que eu seria uma criança augusta, que eu ia tentar realmente fazer graça, atentar a autoridade, era uma coisa muito clara. Nas outras aulas eu me sentia em um coro de crianças contra o adulto. Mas hoje eu senti que entre crianças estava brincando que era uma rainha. “Eu sou a melhor aqui.”. Porque tem isso também entre as crianças: “Quem vai ser a Power Ranger Rosa?”. “Sou eu”.

É interessante também reconhecer seus iguais. Indo para um plano muito mais profundo de crítica social, tem essa junção dos nobres, eu olhava para eles como: “ah, vamos rir desses boçais” e logo a gente estava amigos porque eu via neles um igual.

Foi surpreendente para a própria Fernanda descobrir-se como uma palhaça branca. A sua palhaça se empoderou e tinha uma presença forte. Interessante o que ela trouxe, a sensação de antes se sentir como uma criança em um coro de crianças para depois, nesta aula, se ver como uma rainha entre crianças. Isto é um indício da possibilidade do atuante ter um *clown* que pode assumir ora uma personalidade “branca”, ora “augusta”. Fernanda relatou que assumir a postura de branca chegou por acaso dentro da brincadeira:

Renata (vídeo) - Para você foi diferente assumir essa postura de mandona, não foi?

Fernanda (vídeo) – Foi uma coisa que só aconteceu mesmo, nada planejado, aí eu percebi: “ah, eu ganhei”, no exercício do Seu Mestre Mandou, porque eu realmente gosto de me surpreender. É para ouvir a brincadeira? Eu estava tentando realmente acertar a brincadeira. Tanto que quando

eu errei, eu errei mesmo. Foi uma surpresa. Interessante lidar com isso. Aí quando eu ganhei, eu fiquei “ah, eu ganhei”. Quem é inteligente aqui? “Ah, eu sou inteligente.”



Figura 13 – Descobrimo-se palhaça branca - Foto Capuccino Produções.

Podemos perceber como a personalidade de sua palhaça foi-se revelando dentro do jogo. Ela estava comprometida com o jogo e, a partir disso, essa virada aconteceu. Algo semelhante ocorreu com o Gabriel:

Gabriel (vídeo) – Eu senti que os meus planos foram frustrados a partir do jogo que você propôs do Seu mestre mandou. Você já tinha feito esse jogo. No último eu peguei qual era a regra. “Ahaaa”. Quando você falou Mestre Mandou, eu falei “é agora!”. Isso mudou totalmente. “Ah, agora vocês podem mandar...”. “Ahhhh...”. Tinha que ter uma voz para fazer a coisa. Veio uma pose. Veio a voz.

O Gabriel relata que a personalidade de branco do seu *clown* foi-se constituindo quando ele compreendeu a regra do jogo do “Seu mestre mandou”. Por coincidência, nesse dia propôs uma brincadeira separando os “inteligentes” dos “bobos”. Seu *clown* mostrou-se inteligente e a partir daí assumiu uma postura corporal e uma voz com um ar de superioridade.

O que aconteceu tanto com Fernanda quanto com Gabriel foi uma escuta para o que estava acontecendo, aceitaram o jogo e se surpreenderam. O atuante, ao meu ver, precisa mesmo jogar na incerteza, se lançar no vazio, aceitar o jogo sem saber no que vai dar. Pode acontecer algo completamente inesperado. A tendência da maioria das pessoas é planejar e roteirizar o que deseja que aconteça para sentir segurança. Mas o *clown* deve estar completamente

comprometido com o momento presente, dizendo sim ao jogo e desapegado dos resultados de suas ações. Deve dançar literalmente conforme a música.



Figura 14 – Jogos entre brancos e augustos – Fotos Capuccino Produções.

Outros alunos, com tendência mais augusta, comentaram sobre a dificuldade que sentiram em mandar e estar no papel de branco:

Lucas (vídeo) - Muito engraçado porque eu não sei mandar, eu não sabia mandar. Eu ficava: “o que eu faço? ”. Aí veio o tique da mão, não conseguia parar, ficava desesperado, aí eu ficava feliz que eu não errei, “nossa, vou mandar agora! O que eu faço? Não sei”. Aí ainda eu era submisso a eles, porque eu ficava falando “manda fazer alguma coisa”.

Fernanda (vídeo) - Era engraçada a situação porque éramos nós três que tínhamos ganhado, mas a gente ainda mandava nele.

Gabriel (vídeo) – um ponto que eu achei muito engraçado na cena dos três foi justamente porque ele falou: “Eu mando você obedecer a ele”.

Azul (vídeo) – Quando eu ficava na posição de mandar eu ficava fingindo que eu sabia. O agosto fingindo de branco: “Sou o rei agora! ”.

Hugo (vídeo) – Não ter a disposição para mandar também é muito engraçado, fica aquela insegurança, acho que foi engraçado porque tinham dois inseguros, vocês quebraram a lógica do mandar. No final quando ele mandou você mandar foi muito caótico.

Tanto o jogo do “Seu mestre mandou” quanto o exercício “Eu sou o rei” propiciaram a identificação de outros alunos no papel de augusto, como foi o caso do Lucas e do Azul, que tiveram bastante dificuldade em ocupar um papel de liderança. Mostravam que preferiam ser mandados e assumiram, de maneira hilária, o papel de branco deixando muito evidente a inabilidade em dar ordens. Quando estiveram em trio, aquele que estava como branco mandava o outro dar ordens ao terceiro.

Além da identificação de alguns com a posição submissa do augusto, surgiram esses trios que trouxeram a tendência de ter um chefão, um chefinho (submisso ao chefão) e o mandado.

Hugo (vídeo) - Hoje minha parceira conseguiu mandar em mim, fiquei muito feliz porque eu sou meio mandão, minha parceira foi mais branca do que eu hoje, foi uma experiência interessante, é difícil às vezes mandar em quem é mais mandão que você. Você fica meio perdido, “o que eu faço agora? ”.

Tem uma coisa de gênero, como fizemos um casal hetero acho que isso se evidenciou mais: quando a voz masculina mandava e você fazia aquela voz extremamente feminina era muito engraçado. Você estava destruindo toda aquela autoridade masculina, que é a imposição.

Hugo observou essa inversão na relação de branco e augusto entre gêneros. Ele quis dizer que o homem tende a ser mais branco e a mulher mais augusta e que foi interessante a Fernanda conseguir derrubar a autoridade que ele tentou trazer de uma maneira delicada. O tempo todo Fernanda se mostrou mais branca na relação com Hugo. Mesmo quando os papéis se invertem no jogo e ele era o rei, ela obedecia, deixando claro que estava obedecendo sem muita vontade e mostrava isso realizando ações mais econômicas.

Gabriel (vídeo) – Eu achei muito legal porque ela se mantinha na posição superior: “eu estou fazendo, mas eu não estou feliz com isso”.

Interpreto isto de duas maneiras: a primeira e mais aparente, é o fato da Fernanda como palhaça estar gostando de mandar e por isso não querer sair desse papel. A segunda, é perceber que é uma atitude comum ao *clown* fazer do jeito que ele entende, do jeito que ele quer fazer e dentro do prazer dele - que no caso da palhaça da Fernanda, era mandar. Cada *clown* tem uma lógica própria e deve seguir seu fluxo, não é preciso um esforço demasiado. Fernanda estava dentro do conforto e vontade de sua palhaça.

O André narrou uma outra experiência - enquanto alguns tiveram respostas, ele teve dúvidas para se posicionar como branco ou augusto - e atribui isso, principalmente, à sua vivência, nesta aula, com o exercício do “Despertar do corpo⁵⁷”. Foi importante para ele alcançar o estado de dúvida, uma característica importante para o seu *clown*, segundo ele:

André (vídeo) – A questão do energético me deixa tão vulnerável a ponto de eu ficar em dúvida, será que eu sou inteligente? Aí eu consigo entender, você tem que ter uma lógica e a minha lógica é não ter. Para mim foi fundamental. Fez muita diferença. Apesar de que a experiência a semana passada sem essa atividade foi bacana. Eu gosto muito dessa relação de branco e augusto. Para mim é fundamental.

Renata (vídeo) – Você sentiu que o energético te conduziu a um lugar de dúvida? É isso?

André (vídeo) - Na verdade ao estado de palhaço. Eu consegui chegar no estado de palhaço, meu palhaço é uma dúvida, uma confusão. Porque para ele (o Gabriel) foi resposta e para mim foi dúvida. Cada um encontrou uma resposta dentro da sua situação. Adquiri a dúvida, uma resposta sem muita lógica. Acho isso engraçado. Eu penso nisso. Minha preocupação e de todo mundo aqui é procurar uma coisa engraçada. Acho que se você viver a liberdade do palhaço você é engraçado a partir disso. Não a partir do ponto que você está procurando ser engraçado. Daí não dá muito certo.

No final, ele comenta sobre a preocupação da maioria dos atuantes em serem engraçados. Isso se evidenciou nos depoimentos de alguns participantes, mas na maior parte do tempo percebi todos em um fluxo de maior espontaneidade. No entanto, esse é um ponto importante a ser sempre observado: a graça surge da espontaneidade do *clown* e não da tentativa de parecer engraçado. Apesar de uma das funções tradicionais do *clown* seja fazer rir, ele pode provocar muitos outros sentimentos.

⁵⁷ “Despertar do corpo” anteriormente chamávamos de energético. Ver item “Despertar do Corpo” p. 29.

Revelando escolhas artístico-pedagógicas a partir do fluxo do jogo

Desde que comecei a dar aulas de *clown* busquei trabalhar em mim a atitude de também viver o momento presente e abrir a escuta para o grupo antes de escolher o exercício mais adequado para cada situação. Faço um planejamento, mas trago outras opções e me mantenho aberta para mudar de rumo ou alterar algo caso seja necessário. Procuro entrar também como uma jogadora em sala de aula e seguir o fluxo dos acontecimentos. Contei aos participantes, na sexta aula, sobre algo que tinha ocorrido comigo, naquela mesma aula, como uma forma de exemplificar a importância de aceitar o jogo e se lançar nele.

Tivemos alguns atrasos para iniciar a aula e até fazermos a preparação corporal e eles entrarem na máscara, faltavam trinta minutos para finalizar a parte prática antes da nossa partilha. Tinha planejado trazer novamente o jogo do “Seu mestre mandou” para depois trabalhar o exercício “Eu sou o Rei”. Entretanto, não tinha planejado que as pessoas que perdessem no “Seu mestre mandou” seriam os súditos. Trabalhar essa relação de branco e augusto já a partir do “Seu mestre mandou” foi algo que surgiu da pressão do pouco tempo que tínhamos pois achava importante não abrir mão de nenhum dos dois exercícios. Iniciei com o “Seu mestre mandou” e no meio do jogo me ocorreu essa conexão entre os dois exercícios. Uma descoberta interessante que surgiu pela escuta dos problemas do momento e a situação que o jogo ofereceu.

1.3. Princípios do trabalho:

O *clown* é um personagem?

Existe uma dúvida na arte do *clown*, principalmente nos iniciantes nesta arte e por parte do público, a respeito de o *clown* ser ou não um personagem. A definição de personagem, a priori, é muito complexa, pois há muitas formas de construção de personagem. Há muitas linhas de trabalho, trago aqui a que escolhi dar seguimento.

A maioria dos professores de *clown* com os quais estudei descendem da linha de trabalho de Jacques Lecoq e Philippe Gaulier. As professoras com as quais tive uma formação mais prolongada: Luciene Domenicone, Advane Néia e Silvia Leblon, se iniciaram na linha de trabalho de *clown* do LUME-Teatro. A Luciene e a Advane se iniciaram com Luís Otávio Burnier⁵⁸ e Silvia Leblon com Carlos Simioni e Ricardo Puccetti (que se iniciaram com Burnier e os dois primeiros atores do LUME-Teatro). Burnier estudou com Lecoq e Gaulier, depois desenvolveu procedimentos próprios de trabalho de *clown* no LUME-Teatro. Dando seguimento ao estilo dos seus professores Burnier propôs um tipo de trabalho com o *clown* no qual o atuante partisse de si mesmo para construir seu *clown*. “(...) procuramos fazer com que o ator encontre seu *clown* a partir da dilatação da ingenuidade e do ridículo inerentes à sua própria pessoa; um caminho de ‘dentro para fora’ ” (FERRACINI, 2001, p. 222).

É desta linha de trabalho que descendo e da qual dou continuidade de uma maneira própria, agora como professora, e inspirada pelos processos que vivenciei como atuante. O *clown* pode ser considerado como uma espécie de “lente de aumento” de características físicas, emocionais e psicológicas do atuante. Esse processo pode dar-se conscientemente, através da observação das próprias características ou de maneira inconsciente, ou seja, através da atuação direta com a figura (o *clown*), através da qual, conteúdos desconhecidos podem emergir em sala de aula ou em apresentações. Formas de agir, pensar e sentir do *clown* são descobertas no processo. A expressão é variada levando-se em consideração as inúmeras imagens que podem se materializar do nosso inconsciente⁵⁹. O *clown* pressupõe uma expressão que apesar de estilizada precisa se conectar com a sinceridade do atuante para que se torne verossímil. “Outra característica do *clown* é que ele nunca interpreta, ele simplesmente é. Ele não é um

⁵⁸ Fundador do LUME-Teatro e primeiro diretor artístico do grupo. Elaborou os primeiros processos de trabalho do Núcleo que foram a base do desenvolvimento das pesquisas dos atores que o sucederam.

⁵⁹ O conceito de inconsciente será descrito no capítulo 3, p. 96.

personagem, ele é o próprio ator expondo seu ridículo, mostrando sua ingenuidade” (BURNIER *apud* FERRACINI, p. 218).

A necessária diferenciação entre *clown* e personagem deve se dar porque o *clown* também pode fazer um personagem. Charles Chaplin, por exemplo, através de seu *clown* Carlitos fez o personagem do Grande Ditador, mas era o seu *clown* fazendo uma sátira de Adolf Hitler, não o ator Charles Chaplin representando um personagem. Outro exemplo é o Zabobrim, *clown* de Ésio Magalhães, que em alguns espetáculos faz personagens diferentes, como: Romeu e o pintor⁶⁰.

Este paradoxo do *clown* ser ou não um personagem ocorre porque, apesar de o *clown* ser a expressão da própria pessoa, ele não é a pessoa em estado cotidiano. Mas quem faz um *clown* não representa um tipo ou um personagem, o *clown* é a própria pessoa em estado dilatado. Ferracini (2001) diz que “o LUME busca primeiramente o pessoal, o caráter individual, aquilo que, de algum modo, é essencial à pessoa, e somente depois *o que* o *clown* vai fazer” (p. 223). Por ser um paradoxo ainda não solucionado - e para a necessária diferenciação - não me refiro ao *clown* como um personagem, denomino-o simplesmente de “*clown*”.

1.3.1. O *clown* como intensificador de alegria, espontaneidade e presença cênica

Além dos princípios “pensar com o corpo”, “olhar o mundo como se fosse a primeira vez” e “o *clown* não é um personagem”, tratados anteriormente, há ainda três outros princípios na base do trabalho que realizo com as aulas de *clown*: presença cênica, alegria e espontaneidade, os quais trago como uma noção norteadora do meu trabalho, sem a pretensão de alongar a discussão sobre os mesmos. Eles se inter-relacionam e permeiam todo trabalho. Não é o intuito desta dissertação aprofundar-se na discussão teórica de tais conceitos, contudo, são trazidas da literatura algumas referências que lhes dão contorno, subsidiando o significado e a abrangência com que são tratados no presente trabalho.

Adota-se como presença cênica aquilo que se dá na relação de composição dos atuantes com o público ou, como nas aulas de *clown*, entre os atuantes e não atuantes. A presença cênica, portanto, acontece no encontro, no território invisível que se estabelece entre

⁶⁰ No espetáculo “A Julieta e o Romeu” e “O Pintor”, respectivamente.

atuantes e público/não atuantes. Esse processo nunca se finaliza, está sempre em construção, desconstrução e reconstrução. É um fluxo de composição.

Ferracini (2004) traz um estudo aprofundado em sua tese de doutorado sobre presença e outros atributos dos corpos em criação, de onde se destaca uma de suas conceitualizações:

A presença de um ator não se localiza somente em seu corpo muscular, ou somente na presença ou ausência dos signos que esse corpo produz, ou somente na capacidade de reter uma determinada atenção do espectador, ou somente na imaginação ou capacidade semiótica dos espectadores. A presença do atuante está na relação dinâmica "entre" todos esses espaços e zonas. A presença de um ator não é produção, mas (in)produção, diluição, capacidade que esse corpo possui em se lançar, ele mesmo e os espectadores, em zonas de contágio e turbulência, criando e gerando a presença dessa zona virtual e intensiva. (...) (FERRACINI, 2004, pp. 153-154).

A presença cênica pode se intensificar na medida em que o atuante se coloca cada vez mais consciente nas ações do corpo durante o instante vivido, acordando todos os seus sentidos para a relação, desenvolvendo uma “porosidade” a tudo que acontece e uma capacidade de afetar e de ser afetado.

O atuante deve estar atento aos acontecimentos do momento presente e reagir a tudo que o afeta. Ele está constantemente improvisando com os acontecimentos. “A improvisação só pode nascer do encontro e atuação no presente, que está em constante transformação” (SPOLIN, 1998, p. 18). Este estado de atenção também promove a presença.

Para explorar a noção do conceito da alegria em meu trabalho, verifica-se se a composição dos atuantes com o público / não atuantes acontece, gerando uma presença cênica potente observada quando o jogo que propõem produz encontros alegres. Segundo Spinoza (2011), encontros alegres são os que aumentam a potência (capacidade de afetar e ser afetado) de todas as partes envolvidas na composição. Em sentido contrário, estão os encontros que geram tristeza, ou seja, em que todas as partes perdem potência.

(...) uma vez que a alegria aumenta ou estimula a potência de agir do homem, facilmente se demonstra, pelo mesmo procedimento, que o homem afetado de alegria nada mais deseja do que conservá-la, com um desejo tanto maior, quanto maior for a alegria (SPINOZA, 2011, p. 123).

É importante frisar que o conceito de alegria que adotei neste trabalho está relacionado aos encontros que geram alegria, ou seja, em que todos os corpos envolvidos

ganham potência – capacidade de afetar e ser afetado – portanto, não me refiro ao sentimento de alegria.

Por fim, a noção de espontaneidade, palavra utilizada na minha prática, é uma consequência do processo de desbloqueio do que nos impede de gerar encontros alegres.

A espontaneidade cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros de referência estáticos, da memória sufocada por velhos fatos e informações, de teorias não digeridas e técnicas que são na realidade descobertas de outros. A espontaneidade é um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela. Nessa realidade as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico. É o momento de descoberta, de experiência, de expressão criativa (SPOLIN, 1998, p. 4).

Segundo Spolin (1998, p. 5), a concentração por parte dos alunos-jogadores no objetivo do próprio jogo (e para o qual toda ação deve ser dirigida) provoca espontaneidade. Para a autora, neste estado espontâneo a expressão pessoal é liberada e o aluno transcende a si mesmo: “ele é libertado para penetrar no ambiente, explorar, aventurar e enfrentar sem medo todos os perigos”. Para estimular a espontaneidade escolho jogos e exercícios que promovam liberdade de expressão.

O *clown* não exige adequação social, nem perfeição, ao contrário, acolhe os erros, defeitos e inadequações. Assim, torna-se um território de livre expressão que auxilia a auto aceitação e oferece oportunidade de expressão de qualidades e talentos encobertos por negações ou medo de exposição, tendo como consequência a potencialização da espontaneidade, alegria e presença.

2. PERCURSO DE TRANSFORMAÇÃO DE SI ATRAVÉS DO CLOWN

Como professora de *clown* pude observar que esta arte favorece processos de transformação de si para o atuante seja em seu próprio modo de ser, seja na ampliação de percepções sobre esse fazer artístico. Essa constatação já se dava em meu processo de vivenciar o *clown* como atuante. Trago neste capítulo, portanto, parte do meu percurso artístico como palhaça e como professora de *clown* com o intuito de exemplificar, através de minha própria experiência, a transformação que o *clown* pode propiciar. Trago também parte do meu percurso pessoal na área de autoconhecimento e de psicologia, que ampliaram meu modo de atuar na arte.

Para iniciar a explanação sobre essas experiências, parto do conceito de experiência de Bondía (2002, p. 21) que conceitua experiência como “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”. O *clown* foi e continua sendo transformador para mim, pois vivo através dele experiências que me tocam profundamente. Durante 17 anos em contato com a clownearia tenho uma infinidade de situações e percepções para trazer para este texto. No entanto, farei um breve relato da minha formação como palhaça explicitando minhas principais influências; e escolho dois momentos de experiência com a palhaça na minha trajetória artística em que a interpenetração entre vida pessoal e arte foram mais evidentes.

Bondía (2002) defende que “nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara” (p. 21) pelo excesso de informação, de opinião, de falta de tempo e de trabalho. Ele afirma que o sujeito moderno é um consumidor voraz e insaciável de novidades, eternamente insatisfeito e que já se tornou incapaz de silêncio. Os processos artísticos que vivenciei com o *clown* foram por uma via oposta a isso, sentia-me satisfeita e preenchida pelas vivências que promoviam desaceleramentos no tempo do fazer externo, maior contato com sentimentos, ampliação de conexão com o corpo e com o estado lúdico.

Vivências artísticas variadas podem promover as mesmas experiências mencionadas acima; eu mesma vivenciei outras situações em outros tipos de trabalhos artísticos como em espetáculos teatrais, contação de histórias e aulas de teatro e dança. Não estou dizendo que somente com o *clown* isso é possível, mas aqui destaco o *clown* como potencializador e promotor dessas experiências que tanto nos afetam. Para Bondía (2002) a experiência requer

uma abertura para determinados estados e uma disponibilidade que penso serem parte do que o trabalho com o *clown* oferece:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (p. 24).

Considero, portanto, o *clown* como um “sujeito da experiência” que segundo Bondía (2002, p. 24) seria algo como um território de passagem, uma superfície sensível que produz alguns afetos, um lugar que recebe o que chega, um espaço onde têm lugar os acontecimentos. O *clown*, assim como o “sujeito da experiência”, é um sujeito em constante exposição, com tudo “o que isso tem de vulnerabilidade e risco” (BONDÍA, 2002, p. 25). Para se colocar nesse lugar da experiência permite, portanto, que as coisas passem por ele, aconteçam nele, o toquem e o afetem.

Este “sujeito da experiência”, segundo o autor, é uma espécie de pirata “que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião” (BONDÍA, 2002, p. 25). O *clown* é também um tipo de pirata que atravessa uma dimensão de perigo e enfrenta o espaço desconhecido. Aprendi, através das experiências que tive e com meus professores, que o *clown* deve se lançar no vazio, entrar em cena, às vezes, sem saber o que irá fazer, só com seu estado, seu repertório de ações, com o sentimento que estiver carregando no momento e expor-se, entrar vulnerável para o jogo com seus parceiros e com a plateia, afetando e deixando-se afetar. O que ele faz e o que ele traz são pretextos para que ele se mostre, exponha sua humanidade e por meio dela toque a plateia, que, de alguma forma, se identifica com o *clown*.

Bondía (2002, p. 25) traz uma citação de Heidegger, com uma definição de experiência, que se relaciona com vulnerabilidade e transformação:

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro no transcurso do tempo (HEIDEGGER apud BONDÍA, 2002, p. 25).

É exatamente esta transformação que a experiência pode gerar que quero destacar neste texto. A experiência através do *clown* pode gerar transformações no atuante no mesmo instante em que acontece ou no decorrer do tempo. Para tanto, o atuante deve se vulnerabilizar, tornar-se receptivo ao jogo que se apresenta, enfrentando o medo de sentir o que vier e colocar-se nessa travessia tomando o seu tempo, olhando, escutando, sentindo e observando cada vez mais o que passar por ele. A experiência “ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação” (BONDÍA, 2002, p. 26).

2.1. Percurso na clownearia

O *clown* entrou quase por acaso em minha vida. Durante a faculdade de Artes Cênicas, em determinado momento, entrei numa certa “crise artística” pensando, inclusive, na possibilidade de desistir do curso. Neste período participei, por curiosidade, de um curso de *clown* extensivo, no distrito de Barão Geraldo/Campinas (SP) com Luciene Domenicone⁶¹ (em 2000). Esta experiência rendeu muitos frutos e me ajudou a, gradativamente, me reconectar com o prazer de fazer teatro e potencializar meu trabalho como atriz, o que me ajudou a concluir a formação na USP. Este curso com Luciene me trouxe as primeiras noções sobre o *clown*, me iniciou nesta arte e me tornou uma apaixonada por essa possibilidade de atuação artística.

Ao mesmo tempo que considero o *clown* uma arte extremamente exigente e complexa, percebo que ele também abarca características simples, genuínas, ingênuas, ligadas diretamente a nossa potencialidade primordial, instintiva, criativa e emocional, que de alguma forma se conecta, ao meu ver, com a ludicidade vivenciada primeiramente pela criança que fomos um dia e que habita o nosso interior. O *clown* trouxe de volta esse elo quase esquecido por mim. Ele se tornou um grande aliado, que com seus princípios, invisivelmente, auxiliava as minhas criações cênicas.

Um exemplo dessa aliança do *clown* com a atriz foi o que aconteceu no processo de criação do espetáculo “Meias Verdades” com direção da Profa. Elisabeth Silva Lopes no terceiro ano de artes cênicas. Foi uma montagem a partir do texto “O Balcão” de Jean Genet.

⁶¹ Luciene Domenicone foi uma ex-integrante do LUME-Teatro. Conhecida anteriormente como Luciene Pascolat. Seu trabalho foi descrito por Luís Otávio Burnier em seu livro “A arte do ator: da técnica a representação” (2001). O curso que fiz com ela teve duração de seis meses com um encontro semanal.

Eu estava com dificuldades para interpretar o papel que Beth Lopes havia me sugerido: Madame Irma, a cafetina do bordel. Até que um dia ela sugeriu uma improvisação e neste exercício uma certa “magia” aconteceu, uma energia explodiu visivelmente dentro de mim e expandiu. Todos ficaram surpresos pois até então nada semelhante havia acontecido. Seria talvez minha presença cênica expandida? No final da aula fui conversar com Beth Lopes para tentar entender o que havia ocorrido e como eu poderia chegar naquele estado novamente. Ela me ajudou a lembrar que a proposta da improvisação foi fazermos a cena como “crianças brincando de serem adultos”. Este estímulo, muito provavelmente, gerou este estado. Como o curso de *clown* que estava fazendo com Luciene Domenicone trabalhava a inocência e a conexão com a criança e com o lúdico, talvez o meu lado *clown* tenha sido a “ajuda invisível” que elucidou o meu lado atriz.

Em 2001, ano seguinte da minha iniciação como *clown*, passei por um processo de aprofundamento nas técnicas clownescas com Silvia Leblon na graduação em Artes Cênicas na USP⁶². Neste curso pude compreender e vivenciar mais intensamente os princípios que norteiam o *clown*, segundo a sua visão. Muito do que coloquei em prática quando comecei a dar aula veio do aprendizado que se solidificou nesse processo, tanto através das experiências vividas quanto das possibilidades de consultar os registros que fiz em meu diário de bordo. Trarei abaixo alguns trechos de momentos vividos nestas aulas que mostram algumas percepções do meu processo (VOLPATO, 2001):

Diário de Bordo – 27/03/2001 - A Madame⁶³ já tinha pedido para eu me segurar, que ela estava de olho em mim. Tinha que ser mais delicada, principalmente com o espaço do outro. Ela me disse que chego e vou entrando, sem pedir licença. [...] Enfim, fiquei no lado dos antipáticos, tinha uma esperança que passaria para o dos simpáticos, afinal me acho simpática no dia-a-dia. Mas tudo pode mudar. E não devo levar tudo a sério como a Madame mesmo alertou.

A Madame comentou: “Ela é brava mesmo! Fica aqui, nos antipáticos.” Há um certo prazer em ser uma palhaça “branca”: uma vontade de mandar, de ser exigente. [...] “Eles vão gostar de você assim: brava”. Lembrei, durante a aula, de uma fase da minha infância, em torno dos 6 anos, que

⁶² Silvia Leblon é atriz e palhaça, radicada em São Paulo. Foi convidada por nossa turma para realizar um processo de *clown* como projeto de formatura, durante um ano. A carga horária do primeiro semestre foi de quatro meses, quatro vezes por semana, quatro horas por dia. No segundo semestre passei um período trabalhando sozinha e depois com outros encontros com o grupo todo.

⁶³ A Madame é uma personagem que algumas professoras de *clown* assumem e que representa a dona do circo.

eu era muito brava. Defendia todas as meninas da rua das provocações dos meninos. Enfrentava todo mundo.

Diário de Bordo – 29/03/2001 – Começou o picadeiro. Entendi, assistindo a uma colega, que é preciso manter contato constante com a plateia e usar toda verdade possível porque, estando no picadeiro, nos tornamos transparentes, não conseguimos esconder nada, caso isso aconteça todos sabem que estamos nos escondendo. [...] Depois do intervalo foi a minha vez. Foi delicioso. Primeiro sem o nariz: mais angustiante pois o desnudamento é completo. É difícil definir. Algumas coisas que falei: tenho medo de não agradar, ao invés de agir, reajo, tenho preguiça para coisas difíceis. Mas no clown eu vou ter que engolir tudo e processar, não posso sair fazendo como tenho feito ultimamente, sou muito impulsiva. Tenho que retomar minha sensibilidade, mas que estrangulo muitas vezes. (...) A Madame me disse: “A senhora faz muita coisa na vida, né? Fica cansada. Tem uma lentidão interna que tem que respeitar, quando faz rápido perde a graça, uma ideia de cada vez”. Ela disse que eu sou inteligente, eu disse que mais ou menos, ela disse que parece bastante.

Diário de Bordo – 30/03/2001 – Lerds: ela me chamou assim no último picadeiro. Agora explicou: “se atropela quando recebe uma ordem, é um mecanismo de defesa: funciona no próprio ritmo. Com o ritmo do outro acaba parando ou ralentando, não sabe bem o que fazer.”

Comparando o que escrevi neste diário de 2001 com o que percebo que sou hoje, noto que ocorreram algumas transformações qualitativas em relação ao que aconteceu nesses picadeiros das aulas de Silvia Leblon.

De tempos em tempos me interessava por outros cursos. Estudei também com Cristiane Paoli Quito, Ésio Magalhães, Advane Néia, Lérís Colombaioni, Márcio Ballas, Angela de Castro, Hilary Chaplain, Olivier Terreault e Philippe Gaulier.

Os diversos professores de *clown* da área teatral com os quais estudei trazem alguns princípios e procedimentos de trabalho semelhantes sobre a arte clownesca, provavelmente porque também fizeram formações semelhantes. Reconheço em alguns deles uma linhagem que descende de Jacques Lecoq e Philippe Gaulier⁶⁴. Alguns estudaram diretamente com eles, outros com Luís Otávio Burnier (LUME-Teatro) que adaptou alguns procedimentos como o do

⁶⁴ Artistas franceses. Gaulier foi aluno de Lecoq e fundou a escola de teatro “École Philippe Gaulier” que entre as formações ensina *clown*. Foi sediada em Londres e atualmente está sediada em Paris.

picadeiro, que citei anteriormente, e criou o formato de retiro de *clown*. Alguns destes professores também receberam a influência de Sue Morrison⁶⁵ e de Nani Colombaioni e seu filho, Lérís Colombaioni⁶⁶. Pelo que tenho conhecimento, essas três linhas de trabalho foram inicialmente as principais influências de *clown* para os atores no Brasil: Lecoq/Gaullier, Sue Morrison e família Colombaioni.

Não é o intuito deste trabalho o estudo das diferenciações destas linhagens nem a descrição dos processos com todos os professores com os quais estudei, mas destaco, a seguir, alguns destes processos e outras influências que recebi e que me formaram como palhaça e professora de *clown*.

Luiz Otávio Burnier, assim como Carlos Simioni e Ricardo Puccetti, tornaram-se referência também como formadores de *clowns* no Brasil. Passaram por seus retiros de iniciação de *clowns* alguns dos atuais formadores, dentre eles, algumas professoras com as quais estudei: Luciene Domenicone, Silvia Leblon e Adelvane Néia. Reconheço, portanto, que a base principal da minha formação se origina na linha de trabalho que Burnier, Simioni e Ricardo Puccetti iniciaram através dos retiros de *clown* do LUME-Teatro.

O workshop com Cristiane Paoli Quito - em 2004 - intensificou minha visão da conexão do trabalho corporal com a presença cênica do *clown*, visto que Quito fazia um trabalho, na época, de conexão entre o *clown* e os procedimentos de dança da Cia Nova Dança, do qual participava. Lembro-me, por exemplo, de uma aula cujo início foi tocar a coluna de um parceiro e o exercício foi evoluindo para uma pesquisa pessoal do movimento que partia do cóccix; ao vestirmos a máscara, ela nos lembrava de mexermos o cóccix e esta pequena intenção nos colocava em um estado de ampliação da presença cênica.

Com Ésio Magalhães e Tiche Vianna (em 2004, 2006 e 2007⁶⁷) estudei diversas máscaras, desde a neutra, passando pela larvária, meia-máscara, máscaras da *Commedia dell'Arte*, até chegar na máscara do *clown*. Esse trabalho expandiu minha visão sobre a importância do uso da máscara para o *clown*, assim como regras de seu uso, como a triangulação já mencionada anteriormente.

⁶⁵ Artista canadense que trabalha com uma técnica clownesca originada em uma prática clownesca dos índios norte-americanos.

⁶⁶ A família Colombaioni vem de uma geração de palhaços e comediantes desde o século XVI.

⁶⁷ Fiz três cursos com eles: “Da máscara neutra à menor máscara do mundo” com Ésio Magalhães (em 2007 com 24 horas), “O ator e a máscara – *Commedia dell'arte*” com Tiche Vianna e Ésio Magalhães (em 2006 com 54 horas), “Intensivo de *Commedia dell'Arte*” com Tiche Vianna e Ésio Magalhães (em 2004 com 80 horas).

No curso do L ris Colombaioni (em 2005 com 20 horas) conheci algumas *gags* e repertórios gestuais circenses. Como L ris vem de uma tradi o familiar de cômicos e palhaos (desde a *Commedia dell'Arte*), suas aulas tinham o peso da tradi o da comédia e do palhaos circense. Tive a sensa o de estar visitando a comédia através dos séculos. Sua linha de trabalho, de ensinar repertórios gestuais como cair e dar tapa e *gags* do palhaos circense, era completamente diferente do que eu vinha estudando, mas foi muito importante eu experimentar esse outro modo de trabalhar, para perceber as diferenas nos procedimentos e compreender um pouco mais sobre a arte da clownearia no circo.

As aulas com Márcio Ballas⁶⁸ (em 2006 com 48 horas) eram bem lúdicas pois ele trabalhava com uma didática baseada em jogos e no prazer de estar em cena. Havia, também, uma prepara o corporal diretamente através dos jogos. Quando fiz o curso "O Jogo" com Gaulier (em 2016 com 25 horas) percebi que na essência de seus ensinamentos ele trabalha com os princípios de que o ator precisa jogar e ter prazer de estar em cena. Como Márcio Ballas estudou com Philippe Gaulier suponho que apesar de suas aulas serem muito diferentes o objetivo dos dois   o mesmo. Na tentativa de tentar definir essa diferenas arrisco dizer que a didática do Ballas   mais lúdica e seu humor mais brincalhão, já o Gaulier   mais "cáustico", um "atormentador", como ele mesmo se defini em seu livro "O atormentador: minhas ideias sobre teatro" (2016). Nas aulas de Gaulier tinha a sensa o de que ele parecia estar sempre blefando com um jeito um tanto grosseiro de um personagem meio bufão com o qual atuava enquanto dava aula.

Fiz o curso "*How to be a stupid*" com Angela de Castro em Londres (em 2014 de 40 horas). Eu estava há dois anos ministrando aulas de *clown* e foi interessante rever vários conceitos sobre o *clown* em um momento em que eu trabalhava para refinar meu trabalho. Era Janeiro, inverno em Londres, uma sala enorme e fria, impossível fazer alguns exercícios em contato com o chão, como em muitos dos cursos que fiz no Brasil. No início estranhei a diferenas, mas logo me adaptei. Lembrei do estilo do Márcio Ballas, estava novamente imersa em jogos para trabalhar estados do *clown*. Ela também recebeu uma forma o de Gaulier. Gostei muito da didática de De Castro (como ela prefere ser chamada) para ensinar alguns princípios do *clown*. Ela desenvolvia, por exemplo, diversos exercícios para trabalhar o estado de contentamento e de ter brilho nos olhos. Sua forma de trabalhar algumas técnicas do *clown*,

⁶⁸ Márcio Ballas   palhaos, ator, diretor e dramaturgo especializado em clown e improviso teatral.

como a triangulação através de jogos, me pareceu muito mais eficiente do que eu havia experimentado anteriormente (VOLPATO, 2014).

Comecei a estudar com Adelvane Néia em 1990; nessa época ela ministrava aulas de teatro na escola em que eu estudava. Em 2005 fiz algumas “Assessorias de Palhaço” com ela, que consistiam em aulas onde era feito um trabalho individualizado, mas dentro de um grupo, fora de um curso regular. Retomei as assessorias em 2013, um ano depois de eu ter começado a ministrar aulas de *clown*, pois queria trabalhar com alguém que pudesse dirigir minha palhaça. Em 2014 intensificamos os encontros e junto com mais três mulheres palhaças (Ana Piu, Juliana Vergueiro e Silvia Baliello) participei da pesquisa de palhaçaria⁶⁹ feminina de Adelvane até meados de 2015. Nos reuníamos uma vez por semana, treinávamos nossas palhaças, testávamos novos exercícios, improvisávamos muito e criamos alguns números. Participei também de seu curso “Qual a sua graça palhaça?” (em 2015 de 28 horas). O trabalho com a Adelvane me trouxe muitas percepções sobre a mulher na palhaçaria, discutíamos sobre a questão do repertório feminino clichê e buscávamos nos aprofundar em outros territórios da mulher palhaça. Continuarei a falar sobre os desdobramentos dos trabalhos com Adelvane no item 2.1.3 Número de clown “Cinderela às Avessas” (a partir da p. 86).

2.1.1. Espetáculo “A Bailarina e a Palhaça: é hoje que eu danço!”

Em 2005, cinco anos depois de iniciar meus estudos de *clown*, durante uma aula de dança que trabalhava exercícios do ballet clássico com jazz e dança contemporânea⁷⁰, reencontrei minha palhaça de uma maneira nova até aquele momento: uma palhaça-bailarina. Este reencontro foi muito inspirador e me levou a criar, junto com mais duas bailarinas e um músico⁷¹, o espetáculo “A Bailarina e a Palhaça: é hoje que eu danço!”⁷².

Naquele curso de dança não conseguia acompanhar corretamente alguns exercícios de ballet e as coreografias ensinadas pela professora. A sensação de inadequação que sentia me colocava em constrangimento pelo papel ridículo que sentia estar realizando. Sensação esta que

⁶⁹ Utilizarei o termo palhaçaria ao invés de clownearia aqui para ser mais fiel a como a Adelvane se referia ao trabalho.

⁷⁰ Com Prem Mukti Mayi em São Paulo.

⁷¹ Paty Jaya, Prem Sundari e Silvio Pierotti.

⁷² Espetáculo com 66 apresentações de 2005 a 2012. Tivemos outras atrizes, bailarinas e músicos que fizeram o espetáculo contribuindo para o seu aprimoramento. O teaser desse espetáculo pode ser acessado através do link: https://youtu.be/grdfLPg_0yc.

me remeteu à minha palhaça, que estava em estado latente e desejava expor-se para que eu risse de mim mesma ao expressar essa sensação de inadequação.

Com o espetáculo fui descobrindo que minha palhaça gostava de dançar de forma livre e improvisada e ainda que não tivesse o mesmo domínio técnico de uma bailarina clássica não deixaria de dançar. Ela se expressava como queria, sabia e desejava. Não se importava se estava seguindo à risca as instruções da professora para os exercícios, pelo contrário, recebia a instrução e fazia exatamente como entendia e conseguia, dentro de uma lógica própria e divertindo-se muito. Nessa época minha palhaça era extremamente ingênua e *augusta*⁷³, uma menina “sem noção” e muito espontânea, que brincava com tudo e dançava com muita alegria.



Figura 15 – Renata Volpato com sua palhaça Rose Lyon no espetáculo “A Bailarina e a Palhaça: é hoje que eu danço!” - Foto de Patrícia Garcia.

Esta experiência me permitiu perceber que existia em mim desejos de ser bailarina e poder dançar. Foi minha palhaça, que na época chama-se Rose Lyon⁷⁴, quem os revelou. E foi

⁷³ Sobre clowns “brancos e augustos” ver nos itens “Improvisação direcionada: Branco e Augusto” a partir da p. 52 e “Desdobramentos dos jogos entre brancos e augustos” a partir da p. 62.

⁷⁴ O nome Rose foi dado pela Luciene Domenicone por causa de um vestido rosa que tinha ficado muito bem em mim. Lyon foi um sobrenome que Silvia Leblon colocou por achar que Rose era muito pouco para a minha palhaça (palavras dela). Há alguns anos eu tinha vontade de “abrasileirar” o nome dela. Em um encontro casual com Carlos Simioni em 2015 estávamos falando sobre o nome da minha palhaça e comentei da vontade de ter outro nome. Ao falar o meu nome um amigo dele entendeu errado, passamos a rir do nome que ele entendeu (que não me lembro mais) e Simioni foi sugerindo vários nomes e Roseléia foi o que mais gostamos. Chamei a Advane Néia, que estava ali por perto e nessa época estava me dirigindo. Perguntei se ela gostava desse nome e ela gostou. Desde então minha palhaça passou a chamar Roseléia.

este o início de uma reaproximação com a dança. Tempos depois, pude retomar e me aprofundar nos estudos da dança.

Doze anos depois da estreia deste espetáculo, consigo me ver nessa linha do tempo, em um caminho entre os paralelos da palhaça e da dançarina e percebo o quanto a palhaça colaborou para que a dançarina pudesse se expressar. Antes, em um ambiente de bailarinas com formação clássica, a dançarina que me habita tinha um espaço mais limitado. Depois de entrar em contato com esses aspectos do meu inconsciente (através deste processo que se iniciou desde as aulas de dança que inspiraram este espetáculo) tive outras experiências onde conheci técnicas que se aproximavam mais da minha necessidade expressiva na dança e, assim, consegui iniciar um desenvolvimento artístico também através da dança.⁷⁵

2.1.2. Professora de clown

Tornei-me professora de *clown* quando, depois de doze anos atuando artisticamente nesta arte, fui convidada, em 2012, pela terapeuta e psicóloga Lucia Premal para dar um workshop para um grupo de pacientes seus. Notei o potencial de transformação que o *clown* poderia trazer também para não artistas, tanto através do que pude observar durante a aula, quanto através de depoimentos significativos que recebi com indícios de transformação de alguns participantes deste grupo.

Solicitei a psicóloga e terapeuta Lucia Premal um relato de como ela percebeu o trabalho das vivências de *clown* em seu grupo:

Lucia Premal (relato - 13/06/2017) - Nossa experiência com vivências do Clown foi muito intensa. Pessoalmente pude constatar que aquilo de que a gente tem mais vergonha é o que fica mais engraçado para os outros e que acaba sendo uma arte para aquele que tem coragem de compartilhar. Este ainda recebe o presente de aprender a conviver com tais conteúdos e transformá-los, tornando

⁷⁵ Cito cursos e experiências com a dança de 2015 a 2016 aos quais me refiro: Durante o mestrado fiz duas disciplinas de dança na pós-graduação da Unicamp: “Laboratório de Criação: Das poéticas do corpo à cena contemporânea”, com as Profas. Marisa Lambert e Silvia Gerald; “Arquiteturas do corpo no Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)”, com as Profas. Graziela Rodrigues e Larissa Turtelli. Fui aluna especial de “Danças do Brasil I” na graduação de Dança com a Profa. Paula Caruso. Fui estagiária no Programa de Estágio Docente na Unicamp em uma disciplina de dança com a Profa. Marisa Lambert. Participei da pesquisa de doutorado de Juliana Passos que resultou no espetáculo de dança “Doar-se dor” com método de Rolf Gelewski.

a vida mais prazerosa, fluída e em alguns casos, próspera, além do incrível dom de levar alegria a outras pessoas.

Esta experiência foi vivenciada no nosso grupo e foi possível verificar como as pessoas se transformaram, tornaram-se mais leves e puderam trabalhar seus conteúdos com maior naturalidade. Por exemplo, “D” que pôde entrar em contato com a vítima, acessando pontos escondidos como aquele jeito que ela usava para fazer seu jogo e conseguir tudo o que queria. Estudando a partir destas descobertas ela pôde acessar conteúdos da sua infância que a levaram a usar este jogo como defesa na época e se tornou vício depois que cresceu e se tornou adulta (o jogo era o mesmo). “R” também pôde entrar em contato com a avareza, o quanto ela limitava a sua vida e no vício do sofrimento, o quanto precisava sofrer para se sentir viva. “J” entrou em contato com a máscara de “santo”. “A” entrou em contato com a máscara do “bonzinho e aquele que aceita tudo”, contato este que o levou a descobrir um grande poder de realização dentro de si e a concretizar e realizar a sua profissão com sucesso. “M” que pôde olhar para a obesidade com maior naturalidade, facilitando a aceitação e em seguida todo o processo de cirurgias e tratamentos necessários para o emagrecimento. Era muito engraçada a sua atuação. Quando fizemos estas vivências “M” estava pesando 240 kg. A partir daí começou a investir nos tratamentos, fez a cirurgia e hoje seu peso varia entre 90 a 100 kg, além de outras descobertas de vícios e compulsões que atualmente encontram-se em tratamento.

Todos os conteúdos são muito sérios, mas começaram o tratamento com muita alegria e descontração. As sessões eram muito divertidas e o grupo ria muito de tudo e as vergonhas eram encaradas e transformadas em divertimento. O processo de “P” continha este padrão profundo da vergonha do ridículo, tão forte que a mesma não conseguiu dar prosseguimento às sessões de Clown e apesar de fazer a plateia rir muito, para ela isso era muito doloroso. Estes fatos nos fazem refletir que é necessário muito respeito e cautela, e ainda, um olhar clínico para os participantes a fim de não forçar situações e perder o palhaço. E isto a facilitadora sabia fazer muito bem.

Resumidamente, estes foram os processos que se destacaram neste grupo. Depois destas sessões houve um crescimento significativo de todos, que apareceu na vida pessoal de cada um dos participantes, como sucesso profissional e saúde, entre outros.

Reconheci em mim, também, uma capacidade para dar aulas de *clown*, com enfoque em autoconhecimento, que eu desconhecía. A partir deste primeiro workshop expandi minha atuação artística com o *clown* para além da criação de espetáculo, passando a atuar como professora para grupos diversos - adultos, terceira idade, crianças, adolescentes - em workshops

livres, grupos terapêuticos (em parceria com psicólogos e terapeutas), escolas e empresas, com o objetivo de despertar os participantes para um processo de autoconhecimento e reconexão com energias potenciais adormecidas. A este trabalho denominei “Florescer do Clown”.

Em minhas aulas trabalhei com poucos artistas que desejavam atuar profissionalmente como *clowns*. A maioria dos participantes eram profissionais de outras áreas, vieram motivados pelo desejo de gerar algum tipo de transformação em suas vidas através do *clown*. Percebi o poder do *clown* de ampliar alegria, espontaneidade e presença, e foi focando nestes três aspectos que desenvolvi, inicialmente, este trabalho.

Solicitei um depoimento também a outra grande parceira de trabalhos em grupo terapêuticos, Tatiane Guedes (psicóloga e terapeuta). Depois de fazer uma aula comigo me convidou para fazer participações especiais em seus workshops de trabalhos com a criança interior:

Tatiane Guedes (relato – 17/06/2017) - O Florescer do Clown traz realmente um florescimento, algo que vai surgindo de forma sutil, de dentro para fora. Em mim, foi um florescer da permissão para expressar quem eu sou, aqui e agora; um florescer da alegria genuína - como aquela que eu sentia quando criança. Não foi à toa que eu me encantei logo de cara com o trabalho da Renata Volpato e a convidei para cocriar comigo tantos trabalhos de autoconhecimento e florescimento da Essência. Além de tudo isso, a Renata conduz esse trabalho de forma leve, autêntica, respeitosa, construindo uma egrégora de permissão, vulnerabilidade, verdade, alegria, inocência e espontaneidade, um espaço para ser apenas quem nós realmente somos!

O trabalho se expandiu de maneira orgânica. Pessoas interessadas apareciam, um lugar me levando a outro, crianças, adolescentes e empresas me pedindo aulas. Realizei diversas atividades do Florescer do Clown, entre aulas, workshops e palestras.

No grupo de estudos formado para esta pesquisa, vieram mais artistas e estudantes de teatro, da dança, da música e das artes plásticas, alguns desejando se aprimorar nas técnicas do *clown*, outros vivenciar o processo.

Com o intuito de me aprofundar em conceitos teóricos e iluminar a prática, tornando-a mais consciente e aprimorando os procedimentos de trabalho, iniciei esta pesquisa no mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena na Unicamp em agosto de 2015. Percebo, nesses últimos anos, o *clown* novamente fazendo um papel de integração pessoal

em minha vida, fortalecendo meu vínculo com a educação, tanto pelo meu desenvolvimento como professora quanto pela retomada dos estudos acadêmicos.

2.1.3. Número de clown “Cinderela às Avessas”

Outro trabalho da minha trajetória na clownearia no qual ficou bastante evidente o processo de transformação foi o que realizei de 2013 a 2015 com a Adelvane Néia, através de assessorias, ensaios e pesquisa sobre a palhaçaria feminina⁷⁶. No ano de 2014, como parte do trabalho que realizei com ela, criei o número “Cinderela às avessas” sob sua direção, que teve a pré-estreia no Casarão, em Barão Geraldo (Campinas/SP) em um cabaré de mulheres palhaças e estreou no “I Encontro Internacional de Mulheres Palhaças de São Paulo” no Teatro Cacilda Becker.⁷⁷

Apresentei o número novamente⁷⁸ durante o “IV Seminário de Pesquisas do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp” na forma de uma *desmontagem* do mesmo durante a mesa “Desmontando essa palhaçada: quanta bobeira!”. A mesa foi realizada em parceria com outras quatro palhaças-pesquisadoras.⁷⁹

No processo de construção deste número *clownesco* percebi minha palhaça como uma “Cinderela às avessas”. O mote do número foi uma história de frustração amorosa pessoal, e sobre a percepção que tive de criar, no imaginário, roteiros de filmes românticos a cada novo relacionamento. Dessa vez achei que havia encontrado meu “príncipe encantado”. Fui para Londres esperando viver uma história de amor e imaginando me apresentar como palhaça nas ruas de Londres, fazer cursos de teatro, estudar inglês, dar cursos, viajar...

Uma semana depois de minha chegada, o namoro acabou. Os planos mudaram depois da grande desilusão amorosa. Mal conhecia a cidade, mas como já havia pago um curso de *clown*, que aconteceria em quarenta dias com Angela de Castro⁸⁰, decidi procurar um emprego para me ajudar a permanecer em Londres e desfrutar da cidade, afinal, tinha mais dois

⁷⁶ Utilizamos o nome palhaçaria feminina e não clownearia feminina.

⁷⁷ A gravação desta apresentação do número “Cinderela às avessas” pode ser visto através do link: https://youtu.be/Gw4Ft_c2OZo.

⁷⁸ A edição dessa apresentação pode ser assistida através do link: <https://youtu.be/4GsCyB9bliM>.

⁷⁹ São elas: Ana Elvira Wu, Cassandra Ormachea, Luciane Olendzki e Marisa Ribeiro Soares. A mesa completa pode ser assistida através do link: <https://youtu.be/5VOTH5JSrac>.

⁸⁰ Há muitos anos ela não oferece cursos no Brasil, por isso queria fazer o curso lá.

meses e meio de Londres pela frente. Com a ajuda de Angela de Castro consegui um trabalho como *cleaner*. De Cinderela virei “Gata Borracheira” e essa desconstrução foi parte do número que desenvolvi com Adelvane meses depois. Meu chefe era a madrasta má, que pagava pouco – a hora mínima - e cobrava muito, dizendo: “*quick, quick, you move very slowly*”⁸¹. Momentos difíceis de desilusão amorosa naquela cidade tão bonita. Uma contradição.

Na volta ao Brasil, retomei meu trabalho de assessoria na palhaçaria com Adelvane Néia. Percebendo minha fragilidade emocional, ela conduziu os ensaios no sentido de trabalharmos situações semelhantes às que eu tinha vivido em Londres com a intenção de me ajudar a superar a experiência dolorosa. Em um dos ensaios comentei do trabalho como *cleaner* e, neste mesmo dia, ela me pediu para fazer uma cena de faxina. No início era dolorido, as emoções negativas vinham à tona. Aos poucos comecei a rir de tudo e depois de quase seis meses de trabalho, quando finalmente estreamos o número, eu já estava bem distanciada emocionalmente da situação real. A palhaça tinha se apropriado e ressignificado meus sentimentos.

Minha palhaça passou por várias fases desde a minha iniciação; no começo (a partir de 2000) era como uma criança de 4 anos. Na época do espetáculo “A Bailarina e a Palhaça: é hoje que eu danço!” (a partir de 2005) apresentava-se como uma menina de aproximadamente 10 anos. Desde 2009 estavam surgindo aspectos bem femininos da minha mulher na palhaça, como o jeito de andar, de se movimentar, a sedução, etc. Estas características se refletiam diretamente na escolha do figurino, havia um exagero do feminino. Quando retomei as assessorias com a Adelvane em 2013, Rose Lyon costumava se portar como uma princesa, vestia roupas cor-de-rosa, lenços, chapéu, sapato bonito. Exagerava e ridicularizava a princesa querendo viver em um mundo cor-de-rosa.

Após a volta de Londres, trabalhei com a Adelvane o “desprincesar”- deixar de ser princesa – da minha palhaça através da faxina e do uso de vestidos feios e óculos. Ter revivido a situação com minha palhaça me conduziu a um processo de ressignificação dessa experiência pessoal amorosa frustrada, que gerou dor emocional e que se transformou em um mote artístico interessante e fértil para ser desenvolvido em cena. Através da clownearia, do ponto de vista da transformação, observo que realizei essa passagem da tristeza para a alegria e tive a possibilidade de rir da situação e de mim mesma.

⁸¹ “rápido, rápido, você se movimenta muito lentamente”.

Minha palhaça - nesta situação e em muitas outras - me ajudou a transmutar questões difíceis na minha vida.

Nem sempre está em primeiro plano, mas de várias maneiras está sempre presente, um elo que não se quebra, uma companheira fiel, que me permite navegar por vários mares, sempre aparecendo como um porto seguro no meio das tempestades vividas em alto mar. Porto seguro, mas completamente instável e flexível. Frequentemente se ancora nos meus mundos internos, chacoalha o que precisa ser remexido e me recoloca na vida com mais vida, com mais pulsação e intensidade. (Trecho de um texto meu construído para um exercício na disciplina de “Dramaturgias” cursada neste Programa)



Figura 16 – Renata Volpato como (a) Palhaça Rose Lyon como faxineira e (b) desprincesando
Fotos Alex Martins.

Solicitei um depoimento para a Adelvane (NÉIA, 2017b) sobre sua visão do processo de criação do número e transcrevo a seguir:

Adelvane (08/06/2017) - Considero de fundamental importância construir um elo de confiança entre o formador e o aluno, pois quando se trata de uma linguagem tão colada ao universo pessoal, uma porta estará sempre aberta para as emoções se manifestarem. E, foi este o caso na relação entre Renata e eu. Em se tratando da linguagem do clown, e mais ainda, sendo apenas mulheres em sala de trabalho, muitas experiências de vida vêm à tona, às quais eu considero material precioso para a criação e improvisação. Com Renata, sua dor e frustração foram ferramentas importantes para a construção desse material cênico, mas antes foi preciso expor essa dor e ter coragem de olhar para

ela. O fato de tornar ridículo tudo aquilo que ela levou à sério demais, eclodiu no riso e fez brotar o alívio, mas devo dizer que nem sempre essa possibilidade vira um número. Considero importante deixar as emoções escoarem para ver o que está por trás, no caso de Renata, não era possível indagar outras situações, pois estava afogada na experiência frustrada de um amor idealizado. Contudo, posso dizer que não teria um resultado satisfatório, se ela não tivesse tido a coragem de expor sua fragilidade e ser sincera com suas emoções.

Aprendi com Adelvane Néia que, especialmente na palhaçaria feminina, a tendência para a construção do repertório é uma transposição da vida pessoal para a arte. Histórias pessoais viram motes para a criação artística e observo que a partir do momento que uma forma de arte é gerada, aquela história pessoal pode se “descolar” da vida e ganhar um patamar universal artístico: outras pessoas podem se identificar com a palhaça e ela cumprir na plateia uma função de catarse e até de uma integração psíquica.

Acredito que o artista não deva se “terapeutizar”⁸² ou resolver suas questões em cena, mas caso problemas pessoais emergjam durante os ensaios, pode ser uma atitude importante, para o seu processo de transformação, o artista expressar suas emoções e pensamentos relacionados à sua vida, sobretudo em espaços protegidos como numa sala de trabalho. Possivelmente, depois de liberar tais emoções, o artista pode se abrir para um outro estágio criativo que potencialize sua arte.

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

As questões da vida pessoal do artista podem ou não ser mote para uma criação artística. É possível passar por uma etapa de ensaio que trabalhe com essas emoções e partir para uma criação sem relação direta com este conteúdo pessoal. Pode, também, não ser necessário passar pelo cuidado das emoções pessoais nos ensaios. No entanto, quando se opta por trabalhar a partir destas situações reais, a partir de determinado ponto do processo, não importa mais se o mote inicial fez parte ou não da história do indivíduo. Neste caso, a arte

⁸² Termo utilizado coloquialmente com o sentido de a pessoa fazer terapia.

produzida torna-se uma criação artística descolada da vida pessoal do artista, mesmo que se origine da mesma.

Destaco, novamente, que o resultado artístico do *clown* que se leva à cena, sendo tanto um número clownesco quanto um espetáculo ou show, não deve ser realizado para “terapeutizar-se” diante do público. No entanto, deixar de trabalhar tais emoções nos ensaios pode impedir que o artista manifeste uma arte mais potente e “descontaminada” de suas questões pessoais problemáticas.

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

Observei com frequência no meio artístico um certo tabu em se falar sobre a emoção. A emoção sendo tratada como algo que se retira do corpo ou se coloca no corpo à revelia, como se a técnica tudo resolvesse sem a emoção. A técnica sendo tratada como um tributo da racionalidade que domestica a emoção, deixando-a de fora.

Ao mesmo tempo em que a emoção pulula na arte, sobrevive o tabu quanto a não torna-la consciente. A emoção está a serviço de uma arte que faz a cisão com o indivíduo. [...]

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

Assim como acontece comigo, percebo que as vivências com a arte clownesca têm um grande potencial para promover processos de transformação de si. Desde que comecei o trabalho artístico-pedagógico percebo com mais clareza o quanto a clownearia pode ocupar uma função de transformação do sujeito, seja ele artista ou não. No entanto, no caso de artistas, mesmo para os que não trabalham com o *clown* profissionalmente, o processo de entrar em contato com seu *clown* pode potencializar sua expressão artística, seja ela qual for.

2.2. Autoconhecimento

Quilici (2015, p. 47) explicita procedimentos meditativos e contemplativos que afetaram manifestações artísticas de alguns artistas performativos como John Cage, Bill Viola, Marina Abramovic e Meredith Monk. O autor cita estes artistas performáticos que tiveram interesse por tradições meditativas e contemplativas asiáticas, tais como as do Budismo Zen e Tibetano, que a seu ver influenciaram suas expressões artísticas e suas compreensões da finalidade da arte. Comenta sobre algumas práticas artísticas que guardam profundas relações com práticas meditativas:

Nesses casos, a própria compreensão da finalidade da arte está articulada com uma ideia mais ampla do cultivo de um “caminho”, de um trabalho do homem sobre si mesmo. A atividade artística aqui é efetivamente uma “via” para uma realização mais ampla de possibilidades da consciência. Tornam-se mais claras as complexas articulações entre um modo de vida, técnicas artísticas e contemplativas e o amadurecimento de insights sobre a realidade (p. 48).

Reconheço certas influências de instruções e práticas indianas sobre meditação e de terapias da psicologia transpessoal que influenciaram minha visão atual da arte, especialmente a do *clown*, e farei uma breve contextualização destas referências.

Além do aprendizado com meus professores de *clown*, trago uma vivência prolongada em processos de autoconhecimento promovidos em cursos, grupos e retiros, principalmente com o líder humanitário Sri Prem Baba⁸³, desde 2001, que contribuíram para minha formação pessoal e interesse por psicologia.

Particpei de diversos trabalhos de autoconhecimento através de seu método, desde 2001 em São Paulo, além de retiros em temporadas na Índia de 2007 a 2013, uma vez ao ano, e também em duas temporadas em Alto Paraíso (GO) em 2015 e 2016. Não é o caso de me estender em relatos de experiências que não estão diretamente relacionadas ao objeto de estudo dessa dissertação. Mas reconheço a influência que essas experiências geraram em minha visão atual da vida e da arte como uma forma de transformação de si.

⁸³ Psicólogo de formação, tornou-se um mestre espiritual em 2002, seu trabalho atualmente converge para a importância da meditação, do silêncio e do amor na transformação da consciência humana. Oferece grupos de autoconhecimento, retiros de silêncio, técnicas de meditação, práticas de vocalização de mantras, palestras, *global talks* e outros. Seu trabalho expandiu-se principalmente em função dos retiros que promove na Índia. Desde 2013 criou um movimento mundial chamado Awaken Love, que realiza atualmente trabalhos na área de educação, cultura e meio ambiente e conta com o trabalho de voluntários em 22 países.

Todas as vivências das quais participei através de seu método expandiram minha consciência e se refletiram no meu processo de transformação. Inevitavelmente afetaram minha expressão artística e minha maneira de construir novos procedimentos de trabalho. Noto os atravessamentos que tudo isso gerou na minha arte e que determinaram minhas escolhas: de histórias contadas como atriz, de construção de repertório como palhaça e maneira de ensinar a arte do *clown*.

3. O CLOWN NO PROCESSO DE INDIVIDUAÇÃO

Ao observar em mim, em colegas de profissão e em meus alunos o quanto o trabalho criativo de vivenciar o *clown* poderia acessar camadas profundas da psique e do emocional - gerando diversas reflexões e percepções sobre a própria vida e geralmente promovendo transformações tanto de ordem pessoal quanto artística - passei a pesquisar no que se alicerçava essa potencialidade do *clown*.

Notava que através do *clown* os atuantes acessavam uma perspectiva transpessoal – ou seja, mais ampla do que a pessoal, para além do que eles eram no cotidiano – e, supondo que isso tivesse relação com a visão sobre arquétipos,⁸⁴ fui procurar embasamento na abordagem junguiana.

Algumas pistas me levaram por essa trilha: alguns alunos, depois de colocarem o nariz, percebiam que agiam de modo diferente, ou seja, que em cena eram diferentes do que quando estavam fora de cena; avanço muito rápido na atuação clownesca mesmo entre pessoas sem nenhuma formação artística ou experiência com essa arte. Comecei, então, a notar que possivelmente existia uma realidade arquetípica por trás da figura do *clown*.

Encontrei nos conceitos junguianos algumas possíveis explicações de relações entre o trabalho do *clown* e a ampliação de olhar que transcende a personalidade no cotidiano. Tentarei relacionar neste capítulo alguns conceitos da psicologia analítica de Jung com o processo de transformação de si que o *clown* proporciona.

Gostaria de ressaltar que apesar deste capítulo trazer algumas definições de termos da psicologia junguiana, existem muitos escritos de Jung e de autores junguianos que explicam cada um dos termos, por isso não há a intenção de que os aqui colocados sejam tomados rigorosamente como únicas definições. Jung, segundo Murray Stein⁸⁵, “deixou deliberadamente lacunas e aberturas [...] Devemos evitar, entretanto, impor uma precisão exagerada ao uso de

⁸⁴ Comecei a fazer essas correlações no primeiro semestre de 2015 (como aluna especial), quando estava iniciando os estudos na disciplina Tópicos Especiais em Arte e Contexto - "Apresentando a relação de métodos de criação de Gelewski e Laban com temas da Psicologia profunda" neste programa de pós-graduação, ministrada pela minha orientadora, a Profa. Elisabeth Bauch Zimmermann.

⁸⁵ Dr. Murray Stein estudou na Universidade de Yale, no Instituto de Zurique e na Universidade de Chicago. Durante mais de vinte anos dedicou-se ao treinamento de analistas. Lecionou no Instituto C. G Jung de Chicago e foi presidente da International Association for Analytical Psychology.

terminologia por Jung, sobretudo em termos tais como *psique e inconsciente*” (STEIN, 2006, p. 32).

Para Jung a *psique*⁸⁶ é formada por duas dimensões complementares, mas com propriedades opostas: a consciência e o inconsciente. “Pode-se representar a psique como um vasto oceano (inconsciente) no qual emerge uma pequena ilha (consciente)” (SILVEIRA, 1997, p. 63).

3.1. Consciência e ego

Segundo Jung a consciência é o que conhecemos e o inconsciente tudo aquilo que ignoramos. A consciência é “o estado de conhecimento e entendimento de eventos externos e internos. É o estar desperto e atento, observando e registrando o que acontece no mundo em torno e dentro de cada um de nós” (STEIN, 2006, p. 24). No centro dela existe um “ego”, mas ela é “mais ampla do que o ego” para o autor. O “eu” pode ser chamado também de ego. De acordo com Stein (2006), “‘ego’ é um termo técnico cuja origem é a palavra latina que significa ‘eu’ ”.

De acordo com Jung, o *eu* ou *ego* é um “fator complexo com o qual todos os conteúdos conscientes se relacionam. É este fator que constitui como que o centro da consciência [...], o eu é o sujeito de todos os atos conscientes da pessoa [...]” (JUNG, 2013, § 1, p. 13).

Stein explica, baseado em Jung, que o *ego* é um sujeito que funciona como um espelho a quem os conteúdos psíquicos são “apresentados”. “[...] a ligação com o ego é a condição necessária para se tornar qualquer coisa consciente – um sentimento, um pensamento, uma percepção ou uma fantasia” (STEIN, 2006, p. 23).

O *ego* mantém alguns conteúdos na consciência, podendo estes serem “examinados e manipulados de novo” (STEIN, 2006, p. 24). Os conteúdos que não estão disponíveis no consciente estão no inconsciente. O *ego* é o centro crítico da consciência, maior responsável pela determinação de quais conteúdos ficam na consciência e quais se retiram para o

⁸⁶ “No mapa de Jung, a psique é uma região que está localizada no espaço entre a pura matéria e o puro espírito, entre o corpo humano e a mente transcendente, entre instinto e arquétipo” (STEIN, 2006, p. 96).

inconsciente, segundo o autor. Ele é inato, “precede a aquisição da linguagem, a identidade pessoal e até o conhecimento de um nome pessoal” (STEIN, 2006, p. 26).

Segundo Jung, nosso *ego* é formado por duas bases: uma somática (corpórea) e outra psíquica, sendo que suas raízes mergulham no inconsciente. “Em sua estrutura superior, o ego é racional, cognitivo e orientado para a realidade, mas em suas camadas mais profundas e escondidas está sujeito ao fluxo da emoção, fantasia e conflito, e às intrusões dos níveis físico e psíquico do inconsciente” (STEIN, 2006, p. 33).

O ego, que é predominantemente tratado por Jung como um objeto completamente psíquico, só em parte repousa numa base somática. O ego [...] experimenta a unidade com o corpo, mas o corpo que o ego experimenta é psíquico. É uma imagem do corpo e não o próprio corpo (STEIN, 2006, pp. 30-31).

O ego é o sujeito da ação e é através dele que entramos em contato com as dimensões mais profundas da psique. Ter um ego bem estruturado é uma pré-condição para integrar as experiências da vida interna e dos estímulos que nos chegam de fora. O *clown* representa uma boa oportunidade para enriquecer a estrutura do ego, tanto pelas emoções e memórias que evoca no atuante, como pela reação dos que o assistem e com ele se comunicam.

Em diversos estudos sobre *clowns* de circo são relatadas histórias de artistas que passam a atuar, inesperadamente, como *clowns*, são jogados no picadeiro e por “funcionarem”⁸⁷, tornam-se *clowns*. Facilmente assimilam *gags*⁸⁸ circenses tradicionais ou criam suas próprias, em imprevistos ocorridos durante a cena, que muitas vezes se mantêm. O mesmo tipo de “fenômeno” se dá com alunos que nunca tiveram contato com as técnicas do *clown* e que a compreendem e, portanto, se expressam muito rápido como *clowns*. Como isso se explica?

Percebo que o *clown* pode ser criado tanto através de conteúdos do consciente do atuante (com seus conhecimentos prévios já conscientes) como do inconsciente pessoal e coletivo.

Nise da Silveira⁸⁹ explica que “na área do consciente desenrolam-se as relações entre conteúdos psíquicos e o ego, que é o centro do consciente. Para que qualquer conteúdo psíquico se torne consciente terá necessariamente de relacionar-se com o ego” (1997, p. 63).

⁸⁷ Termo que usualmente significa agradar a plateia, fazendo-a rir.

⁸⁸ *Gags* são sequências de ações cômicas.

⁸⁹ Nise da Silveira (15.02.1905 – 30.10.1999) psiquiatra; estudou as imagens simbólicas dos desenhos de seus pacientes psicóticos e neles percebeu imagens arquetípicas relacionadas a mitos da cultura universal.

Portanto, com relação à parte da construção do *clown* que se dá no nível da consciência, formamos uma espécie de “ego *clownesco*”⁹⁰ com múltiplos elementos físico-corpóreos e psíquicos, com diversas camadas e nuances.

O atuante pode relacionar seus conteúdos psíquicos com o seu ego e materializar ações como *clown* de maneira consciente. No nível corpóreo o atuante codifica ações, modos de andar, de sentar, de agir, de reagir, etc. O nível psíquico também é acionado, no entanto, não é tangível e bem menos passível de controle. Nesse nível estão os pensamentos e sentimentos que se expressam através de “estados” do *clown*. Estes “estados” ganham uma materialidade corpórea e também energética. As emoções e os pensamentos no *clown* são expressados sempre através do corpo, afinal de contas, ele “pensa com o corpo”. Com relação à energia, a percepção se dá de maneira mais subjetiva, sensorial e emocional.

Podemos notar que há uma necessária integração entre psique e corpo para o trabalho no *clown*. Percebe-se que o *clown* tem uma personalidade própria, que pode diferir bastante da do atuante em estado cotidiano. Na maioria dos casos esse ego *clownesco* é como um ego “dilatado” do atuante, com aspectos conscientes e inconscientes. O ego *clownesco* está em estado “extra cotidiano” (BARBA, 1995), exagerado, e pode ser comparado a uma espécie de lente de aumento colocada sobre as características físicas e psíquicas do atuante.

3.2. Inconsciente pessoal e coletivo

Pude observar no processo de construção de minha palhaça e de alunos, que parte do que acontece na atuação com o *clown* emerge de conteúdos não apenas conscientes. Muitos percebem-se trazendo conteúdos mais profundos e desconhecidos até então. Atribuo a isso o acesso ao inconsciente que o trabalho pode propiciar. E, à medida que se atua como *clown*, muitos desses conteúdos tornam-se conscientes. Percebo com isso que o processo de criação artística para o *clown*, além de se dar de maneira consciente, se nutre de conteúdos do inconsciente pessoal e coletivo.

Trago, a seguir, algumas definições e informações sobre inconsciente pessoal e coletivo para clarear essa relação.

⁹⁰ Neologismo criado por mim, significando a individualidade do *clown*, distinta do “ego” do atuante.

Para a psicologia junguiana o inconsciente diz respeito tanto ao inconsciente pessoal quanto ao coletivo. Todos os “conteúdos, os processos psíquicos que não entretêm relações com o ego constituem o domínio imenso do inconsciente” (SILVEIRA, 1997, p. 63).

O inconsciente pessoal contém conteúdos oriundos de experiências individuais:

Esta denominação refere-se às camadas mais superficiais do inconsciente, cujas fronteiras com o consciente são bastante imprecisas. Aí estão incluídas as percepções subliminares dotadas de carga energética para atingir o consciente; combinações de ideias ainda demasiado fracas e indiferenciadas; traços de acontecimentos ocorridos durante o curso da vida perdidos pela memória inconsciente; recordações penosas de serem lembradas; e, sobretudo, *grupos de representações carregadas de forte potencial afetivo, incompatíveis com a atitude consciente* (complexos). Acrescenta-se a soma das qualidades que nos são inerentes, porém que nos desagradam e que ocultamos de nós próprios, nosso lado negativo, escuro (SILVEIRA, 1997, p. 63-64).

O inconsciente coletivo é uma camada mais profunda composta pelos conteúdos transpessoais, comuns a todas as pessoas, formas herdadas, possibilidades, ideias e imagens que correspondem aos fundamentos estruturais da psique.

Do mesmo modo que o corpo humano apresenta uma anatomia comum, sempre a mesma, apesar de todas as diferenças raciais, assim também a psique possui um substrato comum. Chamei a este substrato inconsciente coletivo. Na qualidade de herança comum transcende todas as diferenças de cultura e de atitudes conscientes, e não consiste meramente em conteúdos capazes de se tornarem conscientes, mas em disposições latentes para reações idênticas. Assim o inconsciente coletivo é simplesmente a expressão psíquica da identidade da estrutura cerebral, independente de todas as diferenças raciais. Deste modo pode ser explicada a analogia, que vai mesmo até a identidade, entre vários temas míticos e símbolos, e a possibilidade de compreensão entre os homens em geral. As múltiplas linhas de desenvolvimento psíquico partem de um tronco comum cujas raízes se perdem muito longe num passado remoto (JUNG *apud* SILVEIRA, 1997, p. 64-65).

Jung teve sua primeira impressão das camadas impessoais do inconsciente através de um sonho⁹¹ durante uma viagem aos Estados Unidos com Freud em 1909. “Foi a minha primeira suspeita da existência de um *a priori* coletivo subjacente na psique pessoal”. (JUNG *apud* STEIN, 2006, P. 85). Pôde constatar em si mesmo que cada indivíduo traz consigo um lastro psíquico onde estariam “gravados vestígios da história da humanidade em marcas indelévels” (SILVEIRA, 1997, p. 67). Ele sonhou com uma casa de vários andares que denominou de “minha casa”. Relata que a imagem onírica dessa casa se tornou para ele uma imagem-guia (STEIN, 2006, p. 85). Foi uma experiência muito forte e real para Jung que compreendeu a imagem da casa como sendo sua psique nas diversas dimensões e extratos. A

⁹¹ “Para Jung os sonhos são autodescrições da vida psíquica” (SILVEIRA, 1997, p. 67).

consciência seria representada pelo andar superior com os móveis no estilo dos séculos XVIII e XIX (o que coincide com sua formação cultural-filosófica); o térreo poderia representar os conteúdos do inconsciente pessoal e à medida em que descia para os outros andares os ambientes se tornavam cada vez mais rústicos e primitivos, correspondendo a níveis do inconsciente coletivo.

Nise esclarece como Jung chegou à formulação da hipótese do inconsciente coletivo, ou seja, sobre a existência de um substrato psíquico comum a todos os seres humanos:

Nas suas experiências sobre as associações de ideias, que o levaram [...] à descoberta dos complexos, ele se familiarizava intimamente com o material reprimido das vivências pessoais. Trabalhara com normais, neuróticos e psicóticos.

[...] às vezes apresentavam problemas que pareciam insolúveis, sobretudo nas pesquisas com psicóticos. Jung estava convencido de que os sintomas da loucura, ainda os mais extravagantes, encerravam significações tanto quanto os atos falhos, os sonhos ou as manifestações neuróticas. E muitas dessas significações ele já desvendara trabalhando com uma paciência infinita. Entretanto havia delírios, havia alucinações que o deixavam às cegas. Não encontrava suas raízes nos complexos que o método associativo apreendia nem na observação clínica. De onde viriam? [...] registrava cuidadosamente ideias delirantes, alucinações e gestos, por mais absurdos que fossem, dos loucos internados no hospital Burgholzli, Zurique, onde era chefe de clínica. Nas suas notas, correspondente ao ano de 1906, fora consignado o encontro, nos corredores daquele hospital, com um esquizofrênico paranoide [...] (SILVEIRA, 1997, pp. 65-66).

Na conversa entre esse esquizofrênico e Jung, o paciente disse algo que aparentemente parecia uma alucinação. No entanto, Jung encontrou, quatro anos mais tarde, registros de visões descritas por adeptos da religião de Mitra semelhantes à tal alucinação daquele paciente. “Os paralelos que Jung descobriu entre imagens e mitos de indivíduos e grupos em períodos e locais históricos sem qualquer relação entre si levaram-no a intensificar sua busca de uma explicação” (STEIN, 2006, p. 87).

Nise da Silveira diz que “da convergência de dados empíricos obtidos na observação clínica com dados provenientes de sua própria experiência interna, originou-se a concepção do inconsciente coletivo de Jung” (1997, p. 67).

Jung foi um dos principais colaboradores de Freud⁹², e quando passaram a divergir sobre suas percepções e conceitualizações a respeito da psique, romperam. Como exemplo de suas divergências estão suas concepções acerca do inconsciente. Para Freud, a vida pessoal fica registrada no inconsciente pessoal e lá se conserva igual, podendo voltar a manifestar-se em

⁹² Informações dadas em orientações sobre a pesquisa por Elisabeth B. Zimmermann e em suas aulas em 2015.

determinadas situações. Jung não concorda com esta visão pois percebeu, em sua atuação clínica, que os conteúdos do inconsciente não permanecem iguais. Eles podem agrupar-se e reagrupar-se de diversas maneiras ainda na dimensão inconsciente, podendo emergir através dos sonhos, de imaginações ou visões, levando a transformações da percepção do ego e podendo também ser influenciados por ele. Além disso, Jung percebeu que existe uma camada mais arcaica na psique que é de natureza transpessoal e que se transmite independentemente de cultura ou raça. Seus conteúdos são temas universais que podem ser encontrados nas religiões, rituais, mitos, sonhos e expressões artísticas, entre outros. Essa visão de que o ser humano mantém o registro das experiências essenciais para a sua sobrevivência física e psíquica, o diferenciou substancialmente da psicanálise que se refere ao percurso pessoal do indivíduo. O outro conceito que distingue as duas abordagens é o da libido, que para Jung seria uma energia vital ampla, não definida a priori como sexual. Ao aplicar-se, ganha sua definição de energia sexual, criativa, política ou espiritual. A partir dessas divergências, Jung retirou-se do grupo psicanalítico e dedicou-se a elaborar uma nova aproximação da psique, o que o levou a entregar-se ao exercício da Imaginação Ativa. Esse método tem muita semelhança com o processo de criação artística e permite que as imagens do inconsciente, que estiverem ao alcance da consciência em dado momento, se manifestem criativamente e revelem novos conteúdos. Também o *clown* passa, em boa parte de sua atuação, por essa experiência.

3.3. Arquétipos

Partindo dessa concepção da psique, Jung observou certas regularidades e temas recorrentes que emergiam do inconsciente espontaneamente e que se referiam a experiências transpessoais do ser humano. Temas como amor, vida, ódio, mãe, pai, criança, guerra, paz, espírito, morte e renascimento eram recorrentes em sonhos e fantasias, assim como em produções artísticas ou rituais religiosos. Conforme Jung (STEIN, 2006, pp. 83-84) foi se aprofundando nas fontes do material inconsciente, principalmente nos sonhos e fantasias dele mesmo e de seus pacientes, passou a perceber determinadas estruturas da mente humana comuns a todos. À camada mais profunda da psique denominou “inconsciente coletivo” e percebeu que como conteúdos deste há padrões e forças combinadas: os “arquétipos” e os “instintos”. Na concepção de Jung não existe nada individualizado para os seres humanos no inconsciente coletivo. Não há nada único, os arquétipos e instintos são os mesmos para todos e ambos estão profundamente relacionados.

Para Jung, arquétipos “[...] são possibilidades herdadas para representar imagens similares, são formas instintivas de imaginar. São matrizes arcaicas onde configurações análogas ou semelhantes tomam forma” (JUNG *apud* SILVEIRA, 1997, p.68).

O arquétipo é uma fonte primária de energia e padronização psíquica. Constitui a fonte essencial de símbolos psíquicos, os quais atraem energia, estruturam-na e levam, em última instância, à criação de civilização e cultura (STEIN, 2006, p. 81).

Segundo Silveira (1997), as origens dos arquétipos resultariam “do depósito de impressões superpostas deixadas por certas vivências fundamentais, comuns a todos os seres humanos, repetidas incontavelmente através dos milênios” (p.68). Também seriam:

[...] disposições inerentes à estrutura do sistema nervoso que conduziriam à produção de representações sempre análogas ou similares. Do mesmo modo que existem pulsões herdadas para agir de modo sempre idêntico (instintos), existiriam tendências herdadas para construir representações análogas ou semelhantes. Esta segunda hipótese ganha terreno nas obras mais recentes de Jung (SILVEIRA, 1997, p.68-69).

Segundo Stein, Jung era um cartógrafo da psique e mapeou-a como “um espectro, com o arquétipo na extremidade ultravioleta e o instinto na extremidade infravermelha” (STEIN, 2006, p. 95). É como se a psique tivesse uma linha que a atravessasse, estando o arquétipo e o instinto em cada uma das pontas, o primeiro mais próximo do espírito e o segundo da matéria. A psique transmite informação de nossas vivências para o inconsciente coletivo e dali para o inconsciente pessoal. Depois, alguns desses conteúdos são direcionados até a consciência.

Na experiência prática e concreta, instintos e arquétipos encontram-se sempre misturados e nunca em forma pura. As extremidades arquetípicas e instintivas do espectro psíquico encontram-se no inconsciente, onde se chocam e lutam entre si, entremisturam-se e conjugam-se para formar unidades de energia e motivação que logo se manifestarão na consciência como necessidades imperativas, desejos prementes, ideias e imagens (STEIN, 2006, p. 95).

Zimmermann (1992) resume alguns fundamentos gerais do pensamento de Jung quanto a estrutura da psique, teoria da individuação e conceito de arquétipo:

Para Jung, o inconsciente é a fonte da consciência e do espírito criador ou destrutivo da humanidade. Não obstante, é impossível definir ou compreender totalmente o Inconsciente Coletivo. O máximo que podemos fazer é observar suas manifestações, descrevê-las e depreender delas algum sentido. Assim, foi possível isolar vários tipos de imagens, que receberam a designação de Arquétipos, tipos, e que parecem ter um significado característico para o ser humano, quanto à sua maneira de perceber e experimentar a realidade. Jung descreveu essas imagens características como sendo

alguns dos principais Arquétipos que afetam o pensamento e o comportamento dos homens. São eles: Persona, Sombra, Anima, Animus e o Self (ou Si-mesmo) (ZIMMERMANN, 1992, p. 11).

Grinberg (2003) diz que os arquétipos são estruturas inatas, herdadas da imaginação humana, capazes de formar ideias mitológicas. “O mundo dos arquétipos é o mundo invisível dos espíritos, deuses, demônios, vampiros, duendes, heróis, assassinos e todos os personagens das épocas passadas da humanidade sobre os quais foi depositada forte carga de afetividade” (p. 134).

O *clown* é, claramente, uma dessas imagens presentes nas narrativas mitológicas da humanidade sobre o qual foi depositada forte carga afetiva, tanto a partir do inconsciente pessoal, que diz respeito às experiências pessoais com o *clown*, quanto das imagens do inconsciente coletivo. Uma evidência desse caráter arquetípico do *clown* é ele estar presente, ao longo dos tempos, em diversas roupagens.

3.3.1. A arte e seu aspecto arquetípico

Jung (1987), em uma análise sobre a relação da psicologia analítica com a obra de arte poética, diz que “o processo criativo consiste (até onde nos é dado segui-lo) numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização da obra acabada” e que existe um “significado social da obra de arte: ela trabalha continuamente na educação do espírito da época, pois traz à tona aquelas formas das quais a época mais necessita” (JUNG, 1987, p. 71).

No início de sua palestra⁹³, Jung (1987) critica a proposta da psicanálise freudiana de analisar a obra de arte a partir dos sintomas psicanalíticos dos artistas e reduzir tudo às repressões sexuais, até porque “as neuroses não se baseiam exclusivamente em repressões sexuais, nem tampouco as psicoses” (JUNG, 1987, p. 59). Diz que, provavelmente, se superestima tanto o artista que analisar seus sintomas pode ser uma forma de constatar, com satisfação, que ele é um ser humano, mas que isso é inútil para o entendimento do sentido da obra. Jung não nega que os artistas, assim como todas as pessoas, têm problemas emocionais e sexuais e diz: “poderíamos talvez atribuir as condições da criação artística, o assunto e seu tratamento individual, às relações pessoais do poeta com seus pais, mas isto não contribuiria em nada para a compreensão de sua arte” (JUNG, 1987, p. 55).

⁹³ No capítulo “Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética” (pp. 54-72).

O que considera passível de análise, portanto, não é a obra de arte em relação ao artista, mas sim o processo de criação que expõe sobre “duas possibilidades totalmente diversas da origem de uma obra” (JUNG, 1987, p. 62): a criação que é realizada pelo artista do tipo introvertido e a o do tipo extrovertido. Segundo ele, o artista introvertido se mantém consciente durante a criação, tomando decisões sobre o que deseja realizar e se identifica com a obra, “aplica seu julgamento mais criterioso e escolhe com inteira liberdade a expressão desejada [...], é, por assim dizer, idêntico ao processo criativo” (JUNG, 1987, p. 61). Para Jung, no caso do artista do tipo extrovertido, as imagens arquetípicas determinam o processo de criação do artista, “essas obras praticamente se impõem ao autor” (JUNG, 1987, p. 61), ele se surpreende com o que produz, é tomado pelo seu inconsciente e sente-se quase obrigado a criar. Relata que existem, inclusive, casos de “sérias complicações psíquicas sempre que sobreviesse uma interrupção da produção” (JUNG, 1987, p. 63).

Enquanto seu consciente está perplexo e vazio diante do fenômeno, ele é inundado por uma torrente de pensamentos e imagens que jamais pensou em criar e que sua própria vontade jamais quis trazer à tona [...] é sempre o seu ‘si-mesmo’ que fala, que é a sua natureza mais íntima que se revela por si mesma anunciando abertamente aquilo que ele nunca teria coragem de falar. [...] sente que sua obra é maior do que ele e exerce um domínio tal que ele nada lhe pode impor. Ele não se identifica com a realização criadora; ele tem consciência de estar submetido à sua obra ou, pelo menos, ao lado, como uma segunda pessoa que tivesse entrado na esfera de um querer estranho (JUNG, 1987, pp. 61-62).

Jung (1987) discute a relação da psicologia analítica e da arte poética dando exemplos de poetas e a criação de suas obras sem focalizar a análise na pessoa do poeta, mas sim no seu processo de criação. Problematiza essas duas possibilidades de processo de criação dizendo que a liberdade total na criação é uma ilusão da consciência do artista, que está sempre imerso em uma corrente invisível, e que o artista mais introvertido pode estar tão identificado com a obra que não percebe que está sendo subjugado por ela, assim como o extrovertido pode interferir conscientemente na obra com caráter mais simbólico. Diz ainda que o mesmo artista pode criar obras das duas naturezas. Jung (1987) afirma que: “A verdadeira obra de arte tem inclusive um sentido especial no fato de poder se libertar das estreitezas e dificuldades insuperáveis de tudo o que seja pessoal, elevando-se para além do efêmero do apenas pessoal” (JUNG, 1987, p. 60).

No encadeamento de conceitos que ele defende pode-se concluir que toda obra artística - mesmo as que são construídas com um maior controle pelo artista ou as que trazem interferências do inconsciente pessoal do mesmo - sempre se nutrem das imagens primordiais

(arquetípicas) do inconsciente coletivo. Por fim, Jung (1987) traz sua visão sobre a ação social do artista:

Partindo da insatisfação do presente, a ânsia do artista recua até encontrar no inconsciente aquela imagem primordial adequada para compensar de modo mais efetivo a carência e unilateralidade do espírito da época. Essa ânsia se apossa daquela imagem e, enquanto extrai da camada mais profunda do inconsciente, fazendo com que se aproxime do consciente, ela modifica sua forma até que esta possa ser compreendida por seus contemporâneos (JUNG, 1987, p. 71).

3.3.2. O clown como imagem arquetípica

De acordo com a abordagem junguiana o arquétipo é ao mesmo tempo um “nódulo de concentração de energia psíquica [...] em estado potencial e [...] uma virtualidade” (SILVEIRA, 1997, p. 69). À medida que essa “energia, em estado potencial, se atualiza, toma forma, então teremos a *imagem arquetípica*” (SILVEIRA, 1997, p. 69). Portanto, o que nos chega à consciência não são os arquétipos e sim as imagens arquetípicas.

Dando continuidade ao que vinha discutindo no item anterior acerca do papel social do artista, considero que os atuantes-*clowns* de cada cultura que acessam o que chamarei de “imagens arquetípicas clownescas” trazem formas diferentes de expressão artística. Cada atuante dessa arte canaliza, através do *clown*, determinados conteúdos do inconsciente de maneira única. Portanto, tentar classificar todas as possibilidades de atuação clownesca seria uma tarefa impossível.

Podemos, no entanto, identificar semelhanças no propósito e nas características de suas atuações e reconhecer certas imagens arquetípicas como os antepassados do *clown*, por exemplo: bobos da corte ou bufões e as máscaras-tipos com a função de servos na *Commedia dell’Arte* (como os *zannis* Arlequino, Briguella e Colombina). Há manifestações da imagem arquetípica clownesca entre os indígenas, como os *hotxuás*⁹⁴, além das que são mais conhecidas por estarem em atuação na contemporaneidade se apresentando no circo, no teatro, no cinema, na televisão, em hospital, na rua e em outros locais. De acordo com o local em que se manifestam ocorrem variações específicas para suas atuações.

⁹⁴ Hotxuás são considerados palhaços sagrados indígenas das aldeias dos Krahôs. A atriz e diretora Letícia Sabatella dirigiu um documentário sobre eles. Há uma dissertação de mestrado de Ana Carolina Fialho de Abreu: “Hotxuá à luz da etnocologia – a prática cômica Krahô” (2015) da Universidade Federal da Bahia.

O que interessa observar nesse texto é que ao se considerar o *clown* – assim como toda manifestação artística - como expressão de imagens arquetípicas que derivam da existência de uma base psíquica comum a todos os seres humanos, explica-se porque ele aparece em diversos lugares e épocas sem uma inter-relação direta entre as culturas. O mesmo se dá com outras imagens arquetípicas como “nos contos de fadas, nos mitos, nos dogmas e ritos das religiões, nas artes, na filosofia, nas produções do inconsciente de um modo geral [...]” (SILVEIRA, 1997, p.69).

Em relação ao processo de criação na arte clownesca, considerando essa possibilidade do ego clownesco se formar tanto através da manifestação de alguns arquétipos como a partir das camadas do inconsciente pessoal que relatam a história de vida, o atuante toma consciência da situação no momento da atuação e resgata essa constelação inconsciente no processo de criação. A criação para o atuante como *clown*, portanto, dá-se na interação entre todos esses planos (da consciência, do inconsciente pessoal e coletivo), se nutre das imagens arquetípicas e se materializa através do ego clownesco e das expressões corporais, vocais e energéticas do atuante.

Para muitos atuantes, o encontro com seu próprio *clown* é uma experiência profunda e transformadora, gera uma série de percepções de si mesmo, da relação com o outro, mudanças na própria visão do mundo e na maneira de se relacionar com a vida. Acredito que isso aconteça devido ao seu caráter arquetípico. Stein (2006) explica que quando o ego se depara com uma imagem arquetípica, “pode ser por ela possuído, sobrepujado, e render-se-lhe mesmo querendo resistir-lhe, pois a experiência é percebida como algo sumamente fecundo e significativo” (p. 94). Isso pode acontecer com atuantes dessa arte, que percebem características do *clown* atuando em sua própria vida, mesmo que não estejam ativando-as conscientemente, como relatei em experiências com minha palhaça no capítulo 2 e como indícios disso presentes em depoimentos analisados no capítulo 4.

3.3.3. O nariz vermelho como símbolo⁹⁵

O nariz do *clown* é conhecido, entre os iniciados e estudiosos desta arte, como a “menor máscara do mundo” - definição dada por Burnier - e se tornou um símbolo do *clown* para o público contemporâneo. No entanto, conforme já comentado no item “Improvisação

⁹⁵ Introduzi a máscara nariz vermelho no item “1.1.2 Florescendo o clown” p. 32.

direcionada: Branco e Augusto”⁹⁶ ele passa a ser utilizado a partir da década de 1910 e definia apenas o papel do *clown* augusto, assim como o rosto branco definia o do *clown* branco. A disseminação deste símbolo “canonizou o nariz vermelho colando-o à figura do palhaço de modo a caracterizar e conferir a sua identidade simbólica principal, para não dizer absoluta” (REIS, 2013, p. 28). Alguns artistas e teóricos da arte como Dario Fo (2004) – cômico, mímico e dramaturgo – se incomodam com essa tendência:

Certos atores vestem uma bolinha vermelha no nariz, calçam sapatos descomunais e guincham com voz de cabeça, e acreditam estar representando o papel autêntico de um *clown*. Trata-se de uma patética ingenuidade. O resultado é sempre enjoativo e incômodo (FO, 2004, p. 304).

Concordo com Fo (2004) no sentido de que o uso do nariz vermelho se banalizou, muitos sem muito conhecimento e prática colocam o nariz e já se dizem *clowns* ou o utilizam como forma de protestar – em manifestações políticas, por exemplo – se apropriando do sentido pejorativo do que esse símbolo pode representar. Apesar de permitir aos meus alunos que utilizem a máscara desde as primeiras aulas sempre sugiro respeito com relação a ela e esclareço que tornar-se um *clown* é uma longa jornada. Considerar-se um *clown* pelo simples fato de vestir a sua máscara ou utilizá-la como forma de protesto, usar sapatos grandes e mudar a voz é, realmente, reduzir esta arte.

Contudo, tanto para os que apreciam seu uso como para os que o criticam, é inegável que o nariz vermelho se popularizou de tal forma desde o último século que passou a representar um símbolo para o *clown*. De acordo com a abordagem junguiana, “experenciamos símbolos nas imagens oníricas, em fantasias, em metáforas poéticas, em contos de fada, em mitos, na arte etc.” (KAST, 1997, p. 20).

O símbolo é a forma como a energia do arquétipo aparece. Funcionaria como um elo de ligação entre a consciência e o inconsciente, uma vez que, o arquétipo em si não é consciente. Na medida em que se torna consciente através do símbolo, confere uma forma mais definitiva aos conteúdos da consciência (ZANATTA, 2010, p. 23).

O símbolo não é uma convenção como uma linguagem de sinais. “Com um sinal não se retrata nada de encoberto, enigmático, é uma simples função de representação” (KAST, 1997, p. 20) como é o caso dos sinais no trânsito, por exemplo. Segundo Kast (1997) o símbolo contém um excedente de significado e nunca pode ser decodificado inteiramente. Indica algo

⁹⁶ A partir da p. 52.

essencialmente desconhecido, vivo e orgânico. É carreador da energia psíquica e tem como função sua liberação e transformação.

A palavra ‘símbolo’ origina-se do grego *symbolon*, um sinal de reconhecimento. [...] A combinação de duas metades (*symbálein* = juntar, reunir). Apenas quando combinado é um símbolo, tornando-se símbolo de alguma coisa [...] é um sinal visível de uma realidade invisível, ideal. [...] O símbolo e o que nele está representado têm uma conexão interna, não devem ser separados um do outro, e é nisso que o símbolo se distingue do sinal (KAST, 1997, p. 18).

Nos tempos atuais, a imagem do *clown* está ligada ao símbolo do nariz vermelho. Conforme comecei a escrever no item “Nascer e acordar do clown” (p. 33), muitos professores de *clown* optam por oferecê-lo a seus alunos, especialmente nas iniciações, pois ele carrega em si muitos significados. Outros permitem o uso do nariz quando o *clown* realmente se manifesta. No entanto, ele não é necessariamente essencial. Muitas figuras *clownescas* não usam o nariz e isso não os descaracteriza como *clowns*. Entretanto, pela minha experiência como palhaça e professora, acredito que esta máscara – devido a ligação simbólica - pode ser uma “porta de entrada” para o *clown*. Por isso escolho utilizá-lo mesmo nos primeiros contatos com essa arte. É notório que algo acontece com os atuantes quando colocam o nariz. Estar com ou sem o nariz pode ser considerado uma convenção que auxilia o atuante a diferenciar o seu *clown* de si mesmo. Com a máscara o atuante deve andar, gesticular, falar, olhar, sentir e atuar como *clown*. Além disso, toda máscara coloca a pessoa em outro nível de vivência, deixa de ser apenas o indivíduo que é social e fisicamente determinado para entrar numa dimensão impessoal, em que aparenta ser, e também se sente assim, uma outra personalidade, além de sua própria, construída em relação com seu ego.

Convencionou-se para a máscara do *clown*, assim como para as outras máscaras teatrais, que devem ser manipuladas longe dos olhos do público, já que a mesma passou a fazer parte da figura. Sendo assim, o atuante a veste antes de entrar em cena ou, no mínimo, vira-se de costas para colocar, tirar ou arrumar o nariz vermelho. No momento em que o atuante deixa de atuar como *clown*, deve tirar a máscara.

Selecionei dois depoimentos dos participantes voluntários sobre o uso do nariz e o que significou para eles em situações pontuais. Na primeira aula que o Lucas Fernandes participou, trouxe a seguinte percepção sobre o uso da máscara:

Lucas Fernandes (vídeo) - Quando coloquei o nariz assumi uma outra lógica. Foi a primeira vez. Nunca tinha feito nada assim.

Essa colocação da máscara marca uma transição ritualística para a entrada no *clown*. Pude observar, no seu relato sobre a percepção de que a colocação do nariz o fez assumir uma outra lógica, uma coincidência com a experiência de vários outros alunos em outros momentos. Por exemplo, tive um aluno que era paciente da psicóloga Lucia Premal – do grupo para o qual dava aulas de *clown* – que me disse, no começo da aula, que odiava *clown* e só estava lá porque a Premal o tinha convidado, pois achava que o trabalho seria bom para ele. Ele viveu uma série de vivências importantes na aula e, ao final, disse a todos que a partir de então vestiria o nariz todos os dias. Nesse mesmo mês ele preparou uma cena do seu *clown* fazendo uma personagem que era uma sátira que misturava sua terapeuta e sua mãe. No encontro que tiveram no mês seguinte ele apresentou essa cena. Segundo Premal, foi algo libertador em seu processo, que talvez sem a vivência do *clown* ele não tivesse encontrado um meio adequado de expressar.

Larissa, que participou desta pesquisa e já tinha sido voluntária como palhaça em hospitais, comentou sobre o uso da máscara e a ausência dela por causa do exercício “Seu mestre mandou” em que outros atuentes fizeram várias expressões exageradas e estavam sem nariz:

Larissa (vídeo) - É engraçado porque sem o nariz é ridículo, com o nariz é perfeito. Se a pessoa faz uma expressão bem exagerada, de uma forma que você nunca vai sair na rua, aí você olha para cara da pessoa sem nariz e pensa: “que idiota”. Mas aí ele põe o nariz, e você diz “está perfeito, 10, nasceu para isso”.

Quando alguém chega com um nariz vermelho⁹⁷ todos sabem a que veio, é como se esta máscara carregasse em si um código de permissão, uma autorização implícita de que aquela figura pode fazer o que quiser. Portanto, o atuante se distancia da sua autoimagem e de suas limitações de expressão e permite-se atuar livremente, segundo o que lhe vem espontaneamente de uma dimensão mais profunda. Aprendi em aulas com Silvia Leblon que o olhar do *clown* revela o mundo interior do atuante, seus sentimentos, pensamentos e sensações e que a máscara é como o olho do *clown* pois aponta a direção da atenção do atuante (VOLPATO, 2001).

⁹⁷ A cor vermelha é a mais comum, mas alguns palhaços usam outras cores como a preta ou a rosa, por exemplo.

A máscara do *clown* tem uma função diferente das máscaras sociais⁹⁸ (como do bonzinho, do autoritário, do submisso, do indiferente, do inteligente, do agressivo, da vítima, etc.) que são utilizadas cotidianamente pela maioria das pessoas para parecer algo diferente do que são, uma espécie de camada falsa que esconde os reais pensamentos e sentimentos. Já a máscara do *clown*, ao contrário, é utilizada para revelar-nos, é um símbolo que funciona como uma auto permissão para mostrar o que realmente se deseja. O nariz vermelho, portanto, não deve ser usado para esconder o que quer que seja, já que seu objetivo é justamente o contrário. Ao mesmo tempo, o fato de vestir a máscara gera um distanciamento da própria *persona* e com isso o indivíduo sente-se mais confortável porque é seu *clown* que está fazendo, diferente de como sua *persona*⁹⁹, que precisa se adequar as normas sociais, agiria no cotidiano se utilizando das máscaras sociais.

3.3.4. Processo de individuação

Neste item trago explicações sobre o *processo de individuação* e percepções em torno da ideia de que atuar como *clown* pode colaborar com a integração e ampliação psíquica do atuante neste processo artístico.

Murray Stein (2006, p. 84) diz que instintos e arquétipos “são dons que a natureza concede a cada um de nós”, já “a individuação é a flor”, resultado do “envolvimento consciente de uma pessoa com o paradoxo da psique durante um extenso período de tempo”. “A verdadeira individualidade” é conquistada como produto de uma batalha pessoal pelo “desenvolvimento e aquisição da consciência”. A esse processo Jung denomina processo de individuação.

Conheci essa metáfora de Stein, “a individuação é a flor”, quatro anos depois de ter nomeado meu trabalho como “Florescer do Clown”. Mas, traçando um paralelo, podemos considerar tanto o florescimento da individuação quanto o florescimento da criação de um *clown* um trabalhoso e extenso caminho. Ambos envolvem aumento de consciência sobre si, conquistada, geralmente, com muita determinação e esforço.

[...] Precisamente no confronto do inconsciente com o consciente, no conflito como na colaboração entre ambos é que os diversos componentes da personalidade amadurecem e unem-se numa síntese, na realização de um indivíduo específico e inteiro (SILVEIRA, 1997, p. 77).

⁹⁸ Este conceito de máscara social foi aprendido em ensinamentos e palestras de Sri Prem Baba.

⁹⁹ Conceito definido no item Persona p. 111.

Nise da Silveira diz que o processo de individuação conduz a um novo centro psíquico, que Jung denomina de *Self* (si mesmo). A personalidade completa-se quando consciente e inconsciente ordenam-se em torno do *Self*, que por sua vez se torna o centro da personalidade. (1997, p. 77)

Segundo Zimmermann:

A individuação, em si, é um processo natural de amadurecimento e desdobramento inerente à psique de todo ser humano. Seu objetivo é a inteireza, ou seja, a realização da personalidade original (potencial) do indivíduo. É o caminho para uma plenitude, em direção ao centro da personalidade, à fonte e sentido último de nosso ser psíquico: o Si-mesmo ou *Self* (1992, p. 13).

Para que isso ocorra, o indivíduo passa por diversas etapas não lineares, em um “movimento de circunvolução” (SILVEIRA, 1997, p. 77). Entre as principais etapas estão a integração dos seguintes arquétipos: a *persona*, a *sombra*, a *animalo animus* e o *Self*. Estes arquétipos se referem à relação com aspectos não vividos e inconscientes da psique e que, uma vez trazidos para a consciência, ampliam a posição consciente do indivíduo. O conhecimento de seus papéis sociais, a relação compensatória com aspectos não aceitos da personalidade e com o feminino ou masculino interno conduzem o indivíduo à integração do arquétipo central. O *Self* é visto, nesta abordagem, como centro e a totalidade da psique.

Muitos atuantes da arte clownesca relatam processos de transformação pessoal que atribuem ao contato com esta arte e, desta forma, afirmam a potencialidade do *clown* em promover inteireza, autenticidade, auto aceitação e uma espécie de poder pessoal que indicam, ao meu ver, uma contribuição ao processo de individuação.

A seguir cito três artistas do Lume-Teatro que se desenvolveram como *clowns* e pensaram sobre a relevância desse trabalho para os atores. Burnier (2001) fala sobre a descoberta de uma nova dinâmica na relação técnica-fluxo de vida:

A importância deste trabalho para os atores foi descobrir e explorar uma nova dinâmica na relação *técnica-fluxo de vida*. A premissa humana para o *clown*, que significa todo esse processo de arriamento de defesas e contato com elementos sensíveis e interiores do ator, nada mais é do que um outro caminho na busca de se dinamizar energias potenciais (BURNIER, 2001, p. 218).

Ferracini (2001) através de uma entrevista com Raquel Scotti Hirson (atriz e pesquisadora do LUME-Teatro), trouxe percepções da atriz a respeito de como o trabalho através do *clown* contribuiu para sua vida pessoal e seu trabalho artístico:

O *clown* me permitiu “ser” mais. É como se antes o que eu entendia por “ser” ainda estivesse muito próximo daquilo que eu idealizava e não do que de fato era. O *clown* também tem essa coisa meio camaleônica de me permitir ser o que eu quiser (...) não há um modelo a ser seguido [...]. Foi importante para aprender a dialogar com o público. Não sei explicar muito bem o porquê, mas agora que tenho o *clown* num estágio mais desenvolvido, sinto que posso “estar” em qualquer tipo de trabalho. (Raquel Scotti Hirson, entrevista concedida em 1997)

Talvez essa sensação, descrita pela atriz, de “estar” em qualquer outro trabalho, depois de ter iniciado e aprofundado seu trabalho de *clown*, seja porque o *clown* ensina o ator a simplesmente *ser*. A usar uma máscara que revele em vez de esconder sua vida interna, sua organicidade (FERRACINI, 2001, pp. 229-230).

O ator-pesquisador e *clown* Ricardo Puccetti em seu artigo “O *Clown* através da máscara: uma descrição metodológica” reforça o aspecto do *clown* na cena como possível “curador” e agente de transformação pessoal para o público:

(...) quando dizemos que o *clown* revela o ser humano, ele está funcionando como um espelho para a plateia e, dessa forma, também tem um papel de ‘cura’, porque cada indivíduo do público entra em contato com aspectos pessoais que dificilmente acessariam por conta própria. É o *clown* atuando como ‘curador’ (PUC CETTI, 2006, p. 152).

Num primeiro momento, quando o *clown* entra em cena, ele se apresenta ao público, e o público tem de perceber sua figura. Depois ele pega o público e o traz para o seu mundo (do *clown*), transformando-o e então o traz de volta para onde ele estava. Só que o público volta transformado (PUC CETTI, 2006, p. 155).

Entretanto, os benefícios do trabalho com o *clown* podem variar de acordo com o momento pessoal de cada um, assim como o contato com ele pode não ser apropriado. Da mesma forma que as pessoas, no decorrer da vida, entram em contato com imagens arquetípicas diferentes, ou seja, dependendo da necessidade da psique de cada um, determinados arquétipos se manifestam para algumas pessoas, e não para outras, acredito que ocorra o mesmo em relação a imagem arquetípica do *clown*. Apesar de ser uma imagem presente no inconsciente coletivo não significa que todos precisem acessá-la ou mesmo que atue positivamente em todas as pessoas. Pelo contrário, alguns não tem empatia e sentem até mesmo uma certa aversão. Acontece, inclusive, de algumas pessoas se traumatizarem em contato com *clowns* mais agressivos durante a infância ou em aulas de *clown*.

Persona

A persona pode ser traduzida como uma espécie de máscara que se utiliza para a convivência social, uma camada mais superficial da psique que traduz nossas aspirações e também como somos percebidos pelo mundo exterior:

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

Como máscara, o arquétipo da Persona diz respeito principalmente ao que é esperado socialmente de uma pessoa e à maneira como ela acredita que deva parecer ser. Trata-se de um compromisso entre o indivíduo e a sociedade (GRINBERG, 2003, p. 142).

No *clown*, a *persona* se apresenta através de sua aparência física e modo de agir. Seu figurino, a maquiagem e a máscara são a expressão da *persona* do *clown*. Ouvi diversas vezes em aulas e ensaios com as professoras Adelvane Néia, Silvia Leblon e Luciene Domenicone que “o figurino é a pele do *clown*”¹⁰⁰. A escolha do figurino, de fato, é uma etapa muito importante na construção da figura, precisa fazer sentido com a lógica do *clown* e seu modo de ser.

Muitos *clowns* permanecem a vida toda (ou anos) com o mesmo figurino ou com partes dele. Ana Elvira Wuo, por exemplo, utiliza sempre por baixo de seu figurino um *maillot* verde que colocou em sua iniciação com Luís Otávio Burnier. Mesmo que ele não apareça ela precisa vesti-lo para sentir sua palhaça.¹⁰¹

Adelvane Néia (2017a) conta que pode mudar de roupa, mas para ela os sapatos e a peruca – que tem desde sua iniciação - são essenciais para se conectar com a sua palhaça. Sobre seus sapatos ela me disse: “O sapato tenho desde a iniciação. Claro que passou pelo sapateiro, o Sr. Beirinha, inúmeras vezes, até que um dia ele me disse: ‘Não tem mais conserto, a flor do couro morreu...’ Achei poético. Soube, em ocasião de um mestre sapateiro no Rio que fazia sapatos para figurinos e também para palhaços, o Sr. Nieto, enviei-lhe o sapato pelo correio, ele fez idêntico, inclusive utilizou os saltos e a fivela, só mudei a cor. Optei pelo

¹⁰⁰ Ensino que receberam de Luís Otávio Burnier.

¹⁰¹ Contou isso em sua defesa de doutorado dia 13/12/2016 no Programa de Artes da Cena (IA-UNICAMP).

vermelho encarnado, de modo que ao pisar o chão, sinto a base necessária para o ritmo e compasso de meus passos desde a minha iniciação”. Os sapatos, como símbolo, podem representar o contato com o chão, a possibilidade de locomoção, sua inserção na realidade e, portanto, a base de toda a sua atuação.

Adelvane sempre usa uma peruca para trazer *Margarida*, para ela a peruca é o elemento mais importante para a composição de sua palhaça. Teve três, que eram trocadas à medida que envelheciam. Em suas aulas ela dizia que o *clown* sempre deve usar algo para cobrir a cabeça como um chapéu, peruca, faixas, flores e etc. para proteger essa região que “fica muito aberta”, segundo seu aprendizado com os mestres da palhaçaria. A peruca, o chapéu, os cabelos, ou sua ausência, podem significar uma atitude diante do mundo exterior, ao mesmo tempo que situam a pessoa no contexto social e caracterizam tipos de personalidade. Por exemplo, o capacete do soldado, o chapéu do capitão, a cabeça raspada em iniciações¹⁰², o véu. Para Adelvane, a peruca significava uma proteção contra interferências externas e também uma dilatação do seu próprio cabelo, que para ela é a marca de sua personalidade.

Alguns *clowns* possuem vários figurinos para cada situação ou espetáculo. Mas geralmente as mudanças do figurino acompanham o desenvolvimento da *persona* de cada *clown*, refletem seus desejos de expressão e ressaltam aspectos cômicos do próprio corpo.

Sombra

A sombra está ligada a atitudes negativas ou inconscientes do indivíduo e, segundo Elisabeth Zimmermann, representa nosso outro lado, “o irmão escuro que também somos [...]” (1992, p. 14). São aspectos da nossa personalidade que ignoramos ou “que não nos permitimos viver e que projetamos em nossos semelhantes” (1992, p. 14).

A Sombra é comum a toda a humanidade, e pode ser considerada um fenômeno coletivo. Sem sua Sombra, o homem fica incompleto; ele deve descobrir a maneira de conviver com esse lado escuro, para atingir um equilíbrio e não ameaçar sua saúde física e mental. Essa aceitação exige considerável esforço de mudança [...] (Zimmermann, 1992, p. 14).

Segundo Nise da Silveira “Olhar-se em um espelho que reflita cruamente essa face é decerto um ato de coragem. Será visto nosso lado escuro onde moram todas as coisas que nos desagradam em nós, ou mesmo que nos assustam” (1997, p. 80). Atuar como *clown* também

¹⁰² Como exemplos: em certas iniciações espirituais a cabeça é raspada representando um renascimento para uma nova etapa de vida; alguns estudantes raspam a cabeça quando iniciam uma faculdade.

pode ser considerado um ato de coragem porque veremos lados negados de nossa personalidade. O *clown* geralmente se mostra como um espelho que revela lados sombrios do indivíduo e da humanidade. Sombrios por estarem ocultos da consciência. Diversos acontecimentos da vida promovem o desvelar e descoberta dessas características, e a vivência como *clown* pode ser propulsora desse processo.

À medida que aspectos desconhecidos (da *persona*, da *sombra* ou do *Self*) são revelados em um ambiente seguro - a sala de ensaio – e o atuator os percebe bem aceitos e reconhecidos como “virtudes” do *clown*, esses conteúdos que se apresentam por vezes como “defeitos” ganham um lugar no mundo. Em sala de aula refiro-me aos defeitos como nossos “(d)efeitos especiais”¹⁰³. Tudo que não serve para a pessoa na sociedade pode ser ótimo para seu *clown*. O atuante passa, portanto, por um processo de auto aceitação que contribui para que a integração da sombra possa acontecer.

Anima/Animus

Além do reconhecimento da *persona* e da *sombra*, podemos observar, no processo de individuação, o reconhecimento da imagem anímica. São arquétipos que representam a contraparte complementar feminina do homem (*anima*) e masculina da mulher (*animus*). Uma definição desses arquétipos por Zimmermann:

No inconsciente do homem existe, como herança do passado, uma imagem coletiva da mulher, que o ajuda a apreender a natureza feminina, a mulher, como fenômeno universal. Essa imagem torna-se consciente através dos contatos afetivos que, no decurso da vida, o homem tem com a mulher. A capacidade inata de criar uma imagem feminina, a *Anima*; ela tem dois lados, um, luminoso, outro, sombrio.

Uma figura apresenta-se como boa, nobre, pura como uma deusa; a outra é vista como obscura, decaída, má como uma bruxa ou perdida como uma meretriz(...). A *Anima* encarna valores espirituais e sabedoria, no entanto, também está muito próxima da natureza e é carregada de emoção. O *Animus*, na mulher, também deriva de uma imagem coletiva masculina herdada pela mulher, sendo sedimentada na sua consciência pela experiência da masculinidade resultante dos seus contatos com os homens no decurso da vida. O *Animus*, em seu aspecto positivo, transmite coragem, busca de conhecimento, realização de obras. Em seu aspecto negativo, revela ânsia de poder, inflexibilidade, tendência a afirmações categóricas, mesmo que infundadas. Tanto *Animus* quanto *Anima* são mediadores entre a consciência e o inconsciente. Não podem ser completamente integrados na consciência, sempre ficarão um tanto envoltos em mistério (1992, pp. 14-15).

Assim, como todo arquétipo, a *anima* e o *animus* são virtuais. Estes dois arquétipos estão na base da formação das imagens interiores do feminino e do masculino. Estas imagens

¹⁰³ Sobre (d)efeitos especiais ver item “Espontaneidade e (D)efeito especial”, p. 123.

são projetadas em pessoas ou situações idealizadas. As pessoas que aproximam o indivíduo desses arquétipos são as referências de feminino e masculino em sua vida, tais como a mãe, o pai, outros cuidadores, os relacionamentos íntimos como namorada/namorado ou esposa/marido, ídolos, líderes religiosos, políticos e outras figuras que a/o personificam, mas que nunca o realizam completamente. Como o ideal de feminino (para o homem) e masculino (para a mulher) não se concretiza, diversos conflitos são gerados nos relacionamentos humanos, uma vez que suas idealizações não correspondem à realidade. Esses conflitos, no entanto, podem resultar em motivação para a busca criativa de soluções.

Percebo que alguns atuantes podem viver através do seu *clown* parte da integração da *anima / animus*. Um exemplo pessoal desse processo foi explicitado no item Número de clown “Cinderela às Avessas” (a partir da p. 86). Outro exemplo é de Adelvane Néia que atuou, durante 15, anos em um espetáculo solo chamado “A-MA-LA”¹⁰⁴, no qual sua palhaça, além de ter muitas malas, estava em busca de alguém que a amasse. Para isso, criava diversos jogos com os homens da plateia e demonstrava, de maneira cômica e muitas vezes patética, essa busca ao longo do espetáculo. Ela conta que em sua vida pessoal, de fato, estava em busca de um amor. Depois de 15 anos o mote do espetáculo foi perdendo o sentido para ela, até que decidiu encerrá-lo. Acredito que o espetáculo contribuiu para uma relação positiva dela com o arquétipo do *animus*. Até que aquela imagem arquetípica que se manifestou para a sua palhaça deixou de fazer sentido e ela passou a buscar novas maneiras de atuar com sua palhaça.

Self

Segundo Murray Stein, “todos os padrões de informação arquetípica provêm de uma fonte única, uma entidade além da capacidade humana de apreensão” (2006, p. 96), que Jung denominou de *Self* ou Si-mesmo.

A personalidade se completa quando a consciência e o inconsciente vêm “ordenar-se em torno do *Self*. O *Self* será o centro da personalidade total, como o ego é o centro do campo do consciente” (SILVEIRA, 1997, p. 77).

O *Self* designa a última etapa desse processo de auto realização; atua como um imã em relação aos elementos heterogêneos da totalidade almejada, assim como o Eu é o centro da consciência. Porém o *Self* não é, apenas, o centro: representa a pessoa toda, cria uma unidade a partir das contradições de sua natureza (ZIMMERMANN, 1992, p. 15).

¹⁰⁴ Direção de Naomi Silman, atriz-pesquisadora do LUME- Teatro. O espetáculo estreou em novembro/1997.

Tenho observado que o trabalho com o *clown* pode colaborar também nessa última etapa do processo de individuação pois ele convida o atuante a mergulhar em características profundas de si mesmo, ampliando a conexão com os próprios sentimentos, sensações e percepções que podem auxiliar no contato com o *Self*.

Outros arquétipos

Em momento algum devemos sucumbir à ilusão de que um arquétipo possa ser afinal explicado e com isso encerrar a questão. Até mesmo a melhor tentativa de explicação não passa de uma tradução mais ou menos bem-sucedida para outra linguagem metafórica (de fato a linguagem nada mais é do que imagem!) (JUNG, 2014, § 271).

Os arquétipos *persona*, *sombra*, *anima*, *animus* e *Self* são vivenciados por todos e considerados por Jung os principais, mas além destes vivenciamos no decorrer da vida, através de diversas imagens arquetípicas, outros arquétipos, como a grande mãe, o sábio, o herói, a bruxa, o príncipe, a princesa, etc.

“Os arquétipos, quando aparecem, têm um caráter distintamente numinoso¹⁰⁵ [...]. O seu efeito, porém, não é claro. Pode ser curativo ou destrutivo, mas jamais indiferente [...]” (JUNG apud STEIN, p. 93). A vivência do arquétipo pode tanto representar uma cura quanto gerar algum tipo de trauma. Como parte do processo que leva à individuação o arquétipo se manifesta espontaneamente através de uma imagem arquetípica quando o que sabemos conscientemente não é suficiente para encaminhar a situação que se apresenta.

No meu entender, o *clown* pode ser considerado uma imagem arquetípica, ligada com mais frequência, ao arquétipo da *criança* e da *sombra*. No entanto, pode estar conectado a outros arquétipos que podem se manifestar durante todo o processo de atuação, de acordo com a vivência de cada atuante.

A partir do que já foi discutido sobre o arquétipo da “sombra” é importante ressaltar que a “sombra” está relacionada ao que o indivíduo desconhece de si mesmo e para o que ele evita olhar, não necessariamente porque é ruim, pode ser porque é bom - pode-se ter medo de olhar para a própria luz, por exemplo. A “sombra” tem ligação com aquilo que, por não se conhecer, projeta-se no outro, como por exemplo: admirar alguma característica do outro e sentir-se incapaz de ter aquilo. O indivíduo só poderá realizar em si mesmo aquela característica

¹⁰⁵ “Termo descritivo de pessoas, coisas ou situações que têm uma profunda ressonância emocional psicologicamente associadas a experiência do *Self*” (SHARP, 1991, p. 13). Por exemplo, o sudário de Jesus Cristo, a presença de um líder carismático, o olhar de um recém-nascido, o sol se pondo no mar, etc.

quando retirar a projeção. O *clown* é um carreador desses aspectos que estão na “sombra”. Devido a toda permissão de revelação, que já foi discutida anteriormente, através do *clown* o atuante mergulha no próprio inconsciente e espontaneamente libera conteúdos negados ou desconhecidos, podendo, desse modo, integrar parte do arquétipo da “sombra”.

Arquétipo da criança

O arquétipo da *criança*, assim como os outros, “é sempre uma imagem que pertence à humanidade inteira e não somente ao indivíduo” e “[...] representa o aspecto pré-consciente da infância da alma coletiva” (JUNG, 2014, § 273).

Na concepção junguiana, ao se referir ao arquétipo da criança, este não diz respeito ao senso comum que liga a criança somente a pureza e a inocência ou a rebeldia e a maldade, mas sim no sentido do novo e do futuro, integra conteúdos inconscientes e conscientes, sendo essencial no processo de individuação.

Segundo Jung (2014, §276), o motivo da criança representa não somente algo que existiu num passado distante, mas também algo que existe agora, cujo propósito é “[...] compensar ou corrigir, de forma significativa, as unilateralidades ou extravagâncias inevitáveis da consciência”. De acordo com o autor, está na natureza da mente consciente concentrar-se em relativamente poucos conteúdos e elevá-los ao mais alto grau de clareza. A pré-condição necessária é a exclusão de outros conteúdos potenciais da consciência. A exclusão está fadada a provocar “uma certa unilateralidade dos conteúdos conscientes”. Considerando-se que “a consciência diferenciada do homem” tem sido um instrumento efetivo e garantido para a realização prática de seus conteúdos através das dinâmicas de sua vontade, quanto mais ele treina sua vontade, maior se torna o perigo de “perder-se na unilateralidade” e desviar-se cada vez mais “das leis e raízes do seu ser”. Isso, por um lado, significa “a possibilidade da liberdade humana, mas por outro, é a fonte de infindáveis transgressões contra os instintos”.

Identifico nos processos de vivências clownescas possibilidades de rompimentos e integração da consciência diferenciada do homem, que tem um repertório cotidiano diminuído, diante da real potência do seu ser. É possível, através das técnicas clownescas, ampliar o acesso a alguns instintos e a conteúdos do inconsciente. Portanto, tudo leva a crer que a arte do *clown* pode se aproximar dessa função do arquétipo da criança de compensar ou corrigir as unilateralidades ou extravagâncias da consciência e aproximar o indivíduo “das leis e raízes do seu ser”.

De acordo com Jung (2014, §278), um dos traços essenciais do motivo da criança é a futuridade, uma antecipação de futuros desenvolvimentos. “A vida é um fluxo, um fluir para o futuro” e não uma barreira ou uma constante revisão. Não surpreende, então, que tantos salvadores mitológicos, como o menino Jesus, por exemplo, sejam deuses crianças. A “criança” prepara o caminho para a mudança futura da personalidade. No processo de individuação ela antecipa a figura que vem da síntese “dos elementos conscientes e inconscientes da personalidade”. Ela é, portanto, um símbolo que une os opostos, um mediador, portador da cura, isto é, um reparador que traz inteireza.

Na medida em que o símbolo da ‘criança’ fascina e se apodera do inconsciente, seu efeito redentor passa à consciência e realiza a saída da situação de conflito, de que a consciência não era capaz. O símbolo é a antecipação de um estado nascente de consciência (JUNG, 2014, §287).

De acordo com a abordagem junguiana, um conteúdo significativo, mas desconhecido, sempre tem uma fascinação secreta para a mente consciente. A configuração nova é um todo nascente; ela está no caminho da inteireza, pelo menos na medida em que se distingue em “inteireza” em relação à mente consciente, quando ela é dilacerada pelos opostos e a ultrapassa em completude. Por esta razão “todos os ‘símbolos unificadores’ também possuem um significado redentor” (JUNG, 2014, §285). Segundo o autor, o arquétipo da criança “expressa a totalidade do ser humano” (JUNG, 2014, §300).

Ela é tudo que é abandonado, exposto e ao mesmo tempo o divinamente poderoso, o começo insignificante e incerto e o fim triunfante. A “eterna criança” no homem é uma experiência indescritível, uma incongruência, uma desvantagem e uma prerrogativa divina, um imponderável que constitui o valor ou desvalor último de uma personalidade (JUNG, 2014, §300).

Pela minha experiência em conduzir e observar processos de vivência de atuantes como *clowns*, percebo em muitos deles indícios de integração entre aspectos inconscientes com a consciência¹⁰⁶. Espontaneamente, durante as aulas, o atuante pode entrar em contato com partes desconhecidas dele mesmo, que se apresentam inesperadamente durante o trabalho com o próprio *clown*. O caráter muitas vezes numinoso da aparição desses aspectos - que são impulsionados como modo de agir do *clown* - geram a possibilidade do atuante tomar consciência, por si mesmo, e caminhar para uma possível integração.

¹⁰⁶ Alguns exemplos serão analisados no capítulo 4.

Durante parte da preparação corporal nas aulas, assim como em jogos e no momento do ritual de colocar a máscara, sugiro muitas vezes a invocação da imagem da criança. Empiricamente - e também por influências de professores de *clown* como a Luciene Domenicone e a Silvia Leblon que também sugeriam essa conexão – percebia que essa proposta colaborava para o encontro com o próprio *clown*. Por vezes, dou a instrução do atuante dar a mão para a criança e pedir para ela trazer o *clown*. Tive depoimentos de participantes que mostravam que essas imagens ajudavam a entrar nos estados do *clown*. Quando participava, como professora convidada de workshops de “Retorno à Essência: O Resgate da Criança Interior” com a psicóloga Tatiane Guedes, percebia, a partir do que ela trabalhava com seus pacientes sobre a criança, muita semelhança com o *clown* e me questionava se havia diferença entre ambos. Percebi que o *clown* está entre a criança e o adulto; tanto na inocência quanto na experiência, conforme ensina a mestra de *clown* canadense Sue Morrison (2013); traz conteúdos do inconsciente pessoal, coletivo, do ego e do Self. Acredito que o *clown*, imbuído também do arquétipo da criança, pode ajudar nessa travessia rumo a individuação, integrando conteúdos psíquicos inconscientes e indo além da consciência diferenciada.

Jung diz que não é possível prever todas as características de um arquétipo, até porque ele tem um sentido muito vivo. “Delimitações agudas e formulações estritas de conceitos são praticamente impossíveis neste campo, pois a interpenetração recíproca e fluida pertence à natureza dos arquétipos” (JUNG, 2014, §301). Portanto, arrisco dizer, indo além do que tomei conhecimento sobre este arquétipo, que pode ter relação com o arquétipo da criança a característica do *clown* em ser sincero, estar aberto a jogar com o inusitado, falar o que vem à mente e agir como ele deseja. Essas características são uma forma de trazer do inconsciente conteúdos negados pela consciência - presa cada vez mais pelas regras sociais e pelo cotidiano restrito do indivíduo - que acreditou precisar se adequar e reprimir a própria espontaneidade para viver em sociedade. Contudo, em relação a essas características que, ao meu ver, podem ser ligadas ao arquétipo da criança, também pode haver influências do arquétipo da sombra e uma de suas possíveis representações que é a imagem arquetípica do “trickster”.

Trickster

Segundo Jung (2014), o mito do “trickster” tem como característica permanente a inconsciência, sendo que em sua manifestação mais visível ele ainda não deixou o nível animal, apresentando-se também com um caráter pueril inferior e ainda como um precursor do salvador. Considera os componentes de seu caráter como *sombra* que “no nosso nível cultural ela é

considerada como uma falha pessoal ('gafe, deslize'), sendo atribuída à personalidade consciente como um defeito" (JUNG, 2014, §469). Ele defende que a sombra pessoal é "descendente de uma figura coletiva numinosa" (JUNG, 2014, §469) que permanece viva em resíduos folclóricos, mas como parte principal é de responsabilidade subjetiva.

O 'trickster' é um ser originário 'cósmico', de natureza divino-animal, por um lado, superior ao homem, graças à sua qualidade sobre-humana e, por outro, inferior a ele, devido à sua insensatez inconsciente. Nem está à altura do animal devido à sua notável falta de instinto e desajeitamento. Estes defeitos caracterizam sua natureza humana, a qual se adapta às condições do ambiente mais dificilmente do que um animal. Em compensação, porém, candidata-se a um desenvolvimento da consciência muito superior, isto é, possui um desejo considerável de aprender, o qual também é devidamente ressaltado pelo mito (JUNG, 2014, §473).

O "trickster", segundo Jung é "a figura da sombra coletiva, uma soma de todos os traços de caráter inferior" (2014, §484) e ele atua devido a uma secreta conexão com a psique do espectador. O autor afirma também que é como se a sombra "escondesse conteúdos significativos sob o invólucro inferior" (JUNG, 2014, §485) e que somente no estado de desespero dentro do processo de integração aparece a figura de um salvador, que no caso se refere ao próprio "trickster".

Jung discorre sobre essa figura mitológica no posfácio intitulado "A psicologia da figura do 'trickster' ", percebendo a analogia do "trickster" com a inversão de ordem hierárquica no carnaval das igrejas medievais até os grêmios estudantis de sua época. Percebeu motivos "tricksterianos" na figura alquímica de Mercúrio com "sua tendência às travessuras astutas, em parte divertidas, em parte malignas (veneno!), sua mutabilidade, sua dupla natureza animal-divina, sua vulnerabilidade a todo tipo de tortura e [...] sua proximidade da figura de um salvador" (JUNG, 2014, §456). Para Jung os traços "tricksterianos" de Mercúrio têm semelhança com certas figuras folclóricas de contos de fada como Dunga, o João Bobo e o Palhaço que, como heróis negativos, conseguem "pela estupidez aquilo que outros não conseguem com a maior habilidade" (JUNG, 2014, §456).

As figuras míticas, segundo Jung, são originalmente produzidas pelas vivências interiores, como as que acontecem em fenômenos da parapsicologia que apresentam traços do "trickster", nas manifestações de *poltergeist* onde há crianças e pré-adolescentes com travessuras engraçadas ou maliciosas e baixo nível de inteligência. Também entre xamãs e curandeiros ele identifica características "tricksterianas" quando pregam peças maldosas. Jung disse que depois que o papel da figura do "trickster" desapareceu do âmbito eclesiástico

reapareceu “no palco profano da Comédia italiana sob a forma de tipos cômicos” (JUNG, 2014, §464).

“O fantasma do ‘trickster’ se imiscui em figuras ora inconfundíveis, ora vagas, na mitologia de todos os tempos e lugares, obviamente um ‘psicologema’, isto é, uma estrutura psíquica arquetípica antiquíssima” (JUNG, 2014, §465), sendo, portanto, uma personificação coletiva da soma de casos individuais. Defende ainda que se o mito fosse somente um resíduo histórico teria desaparecido há muito tempo e que seus conteúdos se solidificaram em um personagem mitológico por receberem energia de fora, “neste caso, diretamente da consciência mais elevada ou da fonte inconsciente que ainda não se estivesse esgotado” (JUNG, 2014, §474).

Uma das possibilidades do caráter “tricksteriano” se apresentar em tantos lugares e épocas diferentes, inclusive no *clown*, tem relação com seu conteúdo, que é rejeitado pela consciência, passando a ser recalçado no inconsciente e criando, portanto, as melhores condições de conservar-se já que “no inconsciente, conforme mostra a experiência, nada é corrigido” (JUNG, 2014, §474). Acrescenta ainda que “deve a sua permanência principalmente devido ao interesse que a consciência demonstra por ele” (JUNG, 2014, §475). De acordo com Jung “na consciência índia a história do ‘trickster’ não é incompatível, nem antipática, mas sim prazerosa, não convidando por isso à repressão” (JUNG, 2014, §474) estando, portanto, apoiada e cuidada pela consciência.

Para Wuo (2016), o atuante pratica, através do *clown*, a descoberta de um aspecto da sombra pessoal, mas não somente isso, também uma expressão artística. Para a autora podemos relacionar o *clown* à sombra durante o processo de criação, nesta passagem em que o atuante ri das suas próprias sombras, de si mesmo, dos seus fracassos e das suas projeções. “Aceita sua condição humana de ser um aprendiz que não se esconde, posiciona-se na luz e representa sua própria sombra, assim, revelando-se” (p. 193). À medida que “a *sombra* envolve a pessoa do *clown* com seu manto, já o está descobrindo para a luz” (p. 193), o que contribui para a integração consigo próprio. Wuo (2016) defende que o *clown* não é só a *sombra*, mas o complemento do que somos e, para intermediar a sombra, conecta-se com a coragem de expor-se como um mal-entendido, sobrepujando aspectos escondidos no inconsciente. Segundo a autora, o *clown* se transforma em uma obra de arte pública consciente, feita para se rir. Wuo (2016) defende o conceito criado por ela de “desforma” e diz que “a *sombra* é a ‘desforma’. O *clown* é a manifestação da luz” (p. 195) quando se manifesta vivo e iniciado.

O *clown* aparece, de uma forma ou de outra, em todas as culturas. O *clown* não foi inventado por uma única pessoa e tampouco é um produto exclusivo da civilização ocidental. Ele tem sido perpetuamente redescoberto pela sociedade porque – como louco, bobo e ‘trickster’ – satisfaz necessidades humanas (WUO, 2016, p. 196).

Wuo (2016) ainda defende que o “trickster” representa o papel de “branco” na dupla de *clowns*, que atua como o mandão e o esperto, junto com seu contraponto que é o papel de “augusto”, mandado e bobo. Considera esta oposição complementar e integradora. “O iniciado pode exercer o papel de branco e Augusto em diferentes momentos circunstanciais da aprendizagem” (p. 197).

Em relação ao individualizar-se, Wuo (2016, p. 197) faz uma conexão com a integração do *clown* na experiência de vida como um aliado para superar o incômodo de ser um inadequado perante a sociedade. A autora diz que o próprio aspecto inadequado que foi revelado para o atuante pode encorajá-lo a enfrentar a sombra, ou seja, vivenciar a esperteza do “trickster” para encarar-se como um *clown*. Segundo WUO (2016), “a dualidade palhacesca e tricksteriana formam uma unidade integradora e individual” (p. 197).

No meu entender, várias das características da figura mitológica “tricksteriana” relacionadas à sombra podem se fazer presentes no *clown* e este, neste aspecto, ser considerado uma das manifestações do mito. No entanto, percebo, pela minha experiência, que existem outras características luminosas que o *clown* revela e que se mostram distintas das descrições dadas por Jung, como: potencialidade da expressão artística, inocência, conexão com o momento presente, espontaneidade, capacidade de estar em relação e criar encontros alegres. Portanto, considero o *clown* não somente um herdeiro do arquétipo da sombra e uma de suas imagens arquetípicas que é o “trickster”, mas também de outros arquétipos, conforme já dito anteriormente.

4. ANÁLISE: A TRANSFORMAÇÃO DE SI - DA PRÁXIS AOS RELATOS DE EXPERIENCIA.

Neste capítulo farei uma análise dos processos de transformação observados em alguns participantes através do dispositivo de coleta de depoimentos nas aulas com o grupo de voluntários da pesquisa. Desvelo parcialmente o percurso de alguns participantes, trazendo suas vozes como forma de mostrar como o processo vai afetando a cada um e como vamos fazendo uma parceria de escuta. As colocações dos participantes trazem pistas de algumas transformações e percepções que o trabalho do *clown* pode propiciar e de como se deu a recepção do trabalho para alguns deles. Os depoimentos entram no texto às vezes anunciados e comentados, outras vezes entram como uma voz que convida a uma explicação relevante sobre a práxis. Utilizo de alguns conceitos junguianos na análise de processos que indicam transformação de si e individuação, tais como mudança de atitude em relação a um comportamento redutivo habitual ou liberação da energia antes presa nos complexos inconscientes para fomentar a criatividade, mobilidade ou foco.

Escolhi neste capítulo analisar pouco ou até não comentar alguns depoimentos, deixando as vozes dos participantes em coautoria e em primeiro plano porque considero que algumas reflexões deles são suficientemente potentes e autoexplicativas. Como tentativa de cartografar a experiência transcrevi os depoimentos tais como foram falados. Outras formas de escrita, com agenciamentos não convencionais de discurso, para que o texto possa se assemelhar mais a experiência é uma licença que a metodologia de pesquisa escolhida, a cartografia, permite.

Conforme introduzi no capítulo 1, não estavam definidos todos os procedimentos metodológicos antes de iniciar a pesquisa e isto é uma possibilidade da cartografia, que acompanha processos. Na etapa das aulas, por exemplo, existia um planejamento, mas a proposta era justamente pesquisar novas experiências, aprimorar procedimentos e testar outras formas de trabalho. Portanto, alguns rumos foram tomados de acordo com o que acontecia. A experiência, deste modo, definiu o rumo da pesquisa e os depoimentos sobre a práxis revelam grande parte deste processo.

Reuni depoimentos que diziam respeito a um mesmo assunto e organizei os mesmos dentro dos temas: “Espontaneidade e (D)efeito especial”, “Aceitar o jogo e Exposição”, “Percepções em relação aos exercícios de preparação corporal e de olhar”, “Relação com a diretora”, “Vivências pontuais” e “Reflexões finais sobre o processo”.

4.1. Espontaneidade e (D)efeito especial

Costumo dizer nas aulas que o que consideramos defeitos em nós, sejam físicos, inadequações¹⁰⁷ de comportamento ou modos de agir podem ser ressignificados e vistos como “efeitos especiais” e funcionarem muito bem para o *clown*. Trago a seguir alguns depoimentos recolhidos com os participantes voluntários das aulas que abordam essa questão.

Na segunda aula, Júlia falou de um defeito seu que, conscientemente, decidiu ressaltar e que, parece, foi transformador para ela:

Júlia (vídeo) - Querendo ou não o palhaço vai lá em um lugar que pelo menos para mim incomoda lidar com isso. Eu sempre fui grossa, eu tenho esse lado, ou eu sou grossa ou sou a pessoa engraçada do grupo. Lá vem a pessoa falar que eu sou mal-humorada de novo, eu não sou mal-humorada. Aqui foi tipo, tá... eu sou mal-humorada? Então vamos ver o que é mal-humorada. É interessante porque não necessariamente são coisas que você lida bem. Apesar de eu ser essa pessoa, ter essa personalidade, sempre que alguém vem lá e fala, dá aquela cutucada, dói. Acho que foi o momento de pegar essa feridinha e rasgar ela, vamos jogar um álcool encima da ferida e gostar dessa dorzinha, achei interessante.

Na terceira aula, Júlia trouxe na partilha uma outra percepção que complementa o processo que ela vem vivenciando de ressignificação de defeitos. Nesse caso abordou uma questão do aproveitamento do estado do momento presente e atuar a partir do que de fato está vivenciando:

Júlia (vídeo) - Queria falar de uma percepção. Hoje estou muito cansada porque a gente teve uma aula muito puxada. Meu corpo mal esfriou do dia e estou toda dolorida. Foi interessante perceber como coisas são afetadas de maneira diferente porque o corpo está diferente, teve bastante coisa que ajudou, a coisa meio desengonçada você consegue lidar com esse corpo. Eu senti que teve coisas que consegui tirar proveito do meu corpo nesse estado e coisas que ele atrapalha, não tem como. Mas foi interessante ver que também dá para tirar proveito desse corpo que estava diferente. Principalmente nessa hora eu percebi muito isso, dos caminhares, metade exagerado, metade não, dentro e fora do pé, essas coisas, como eu conseguia me aproveitar disso.

¹⁰⁷ Ao falar de inadequação refiro-me ao que não é socialmente bem aceito.

Percebi por depoimentos como o de João Martins e de Alessandra, na terceira aula, que havia uma tendência a querer definir precocemente como era o próprio *clown*, como ele agia e fixar uma forma definitiva. Ao mesmo tempo aparecem indícios dessa transformação do defeito em efeito especial:

João Martins (vídeo) - “Tive uma sensação, normalmente ando com o queixo meio empinado, é um vício, sempre achei que isso fosse obviamente um sinal de esnobe, hoje eu descobri que no meu palhaço seria uma coisa mais cabeça nas nuvens, olhando para o céu, porque eu não me reconhecia muito na posição esnobe, eu não acho que combina. Eu me encontrei nessa sensação. Adotei um pouco disso para a personalidade do meu palhaço, um pouco avoado.

Alessandra (vídeo) – Na aula passada eu consegui encontrar algo mais exagerado, consegui observar mais as características do meu caminhar. Mas hoje parecia que eu estava andando tão retilínea, tão correta e eu tentava lembrar do que eu fazia antes. Aí eu lembrava, mas mesmo assim parecia que faltava alguma coisa. Depois eu fiquei com uma sensação de desconfiança, não estando satisfeita, estranhando, foi bom, foi diferente.

Expliquei, durante a partilha da quarta aula, que a construção do *clown* se dá em fluxo, podem ter algumas coisas que são interessantes manter, criando um repertório de ações e reações do *clown*, anotar e tentar repetir coisas que funcionaram bem, mas é preciso estar aberto para novas descobertas, deixar o *clown* florescer, experimentar novas possibilidades, porque o *clown* está em constante transformação.

Alessandra e Juliana comentaram que no curso de Artes Cênicas estavam trabalhando um andar que busca corrigir a postura para encontrar um andar com mais neutralidade e que na minha aula era o oposto com o *clown*.

Juliana (vídeo) – Normalmente no andar natural eu tenho um andar com a cabeça muito projetada para frente porque eu sou alta e fico sempre corcunda. Não sei se também a gente veio de aulas muito corporais eu peguei com a cabeça encaixada para trás, estou corrigindo o natural, então eu estranhei, eu não estava toda torta. Quando você falou para exagerar na última vez, eu exagerava com o pescoço para frente, agora exagerei para trás.

No trabalho com o *clown* buscamos trazer características das pessoas, ampliá-las e exagerá-las; lidamos com o erro, com o corpo torto e desengonçado, sem precisar consertar e

podendo, inclusive, explorar o exagero do correto, como o que parece ter acontecido com Alessandra e a Juliana neste exercício. Temos a oportunidade de acessar um lugar mais relaxado, sem tanta autocrítica. Acredito que os dois trabalhos - o de aulas que buscam corrigir a postura e a de *clown* que trabalha no sentido de se aceitar como se é para expandir - podem se complementar e não se oporem, depende da forma como compreendemos e lidamos com essas propostas de exercícios.

Quando eu cursava a graduação em artes cênicas essa necessidade de andar e falar corretamente geraram em mim uma autocrítica excessiva que refletia até em bloqueios da minha expressão criativa, mas o estudo do *clown* me ajudou a iniciar um desapego dessa necessidade de perfeição. Para algumas pessoas pode acontecer uma tendência de criar-se defesas neuróticas para atingir uma suposta perfeição. Não vejo problemas em buscarmos o aprimoramento técnico, a questão é o sofrimento e a sensação de baixa autoestima quando nos vemos muito distantes desse ideal de autoimagem que criamos.

Na construção do repertório do *clown* ofereço, inicialmente, um trabalho de observação do próprio andar e das potências expressivas do próprio corpo¹⁰⁸. No entanto, no decorrer do processo os atuantes podem vivenciar corporalmente imagens arquetípicas como por exemplo da velha, da aleijada, da princesa, da camponesa, etc. Na terceira aula, Fernanda trouxe um depoimento que pode ter relação com esse tipo de manifestação corporal ou ser, simplesmente, uma dificuldade expressiva pessoal de criar repertório novo devido a vícios de atuação que os atores desenvolvem, tendendo a repetir criações expressivas anteriores:

Fernanda (vídeo) - Percebo que ando muito errado, apoio mais em uma perna do que na outra, caio mais em um lado do que do outro, aí eu começo tentando construir uma coisa partindo desse andar, mas sempre chega um momento que saio desse andar e entro em coisas que eu faço em outras improvisações, em outros lugares, sempre caio nesse lugar igual, não consigo sair disso, quando me vejo estou ali de novo. Eu me sinto uma velha, quando eu vejo já estou lá de novo.

Lucas Marcondes também trouxe uma percepção parecida, mas com outras conclusões, em seu diário de bordo:

¹⁰⁸ Conforme descritos nos exercícios do item 1.1.1 Preparação corporal a partir da p. 25.

Lucas Marcondes (diário) - Sou um ator que já possui alguns vícios em relação ao palhaço. No pouco que aprendi até hoje sobre essa arte, entendo que o palhaço não deve forçar que aconteça alguma coisa. Ele mais reage do que age. Só que senti que esta questão técnica está me podando em alguns sentidos. Ao me preocupar em não forçar nada, acabo forçando contra a minha espontaneidade e confiando pouco em mim mesmo e no que posso criar, com o outro, durante o exercício. Outro ponto interessante que percebi neste encontro, que também tem relação com isso, é a diferença entre as atrizes e não-atrizes. As pessoas que já trabalham com teatro possuem alguns vícios técnicos, ao contrário de quem não trabalha com teatro. E por isso, pelo menos aparentemente, há uma sinceridade maior no trabalho das não-atrizes. Ver a colega Débora atuando foi muito cativante e contemplador. Eu via um fiasquinho de alma em seus olhos e nariz, ao contrário de mim. Não consigo me ver, é claro, mas acredito que estive travado e pouco imaginativo neste encontro. Isso tudo é uma primeira impressão sobre o assunto. Devo me aprofundar sobre esta questão que me instigou.

Quanto a sua primeira colocação, de fato o *clown* se mantém em uma atitude de mais recepção do que de ação direta, mas esta característica não deve impedir o atuante de seguir seus impulsos internos e agir objetivamente. Com relação ao segundo assunto, acredito que não devemos fazer uma generalização sobre essa questão porque existem não-atrizes (ou não atores) que não conseguem trazer uma sinceridade na atuação como *clowns* e outras atrizes (ou atores) que conseguem. No entanto, percebo, por observar alguns alunos não-atores, uma tendência a estarem mais livres de possíveis vícios de atuação pelo fato de não terem experiência na área. Alguns meses depois perguntei se o Lucas havia percebido alguma mudança em relação a sua primeira percepção:

Lucas Marcondes (relato – 15/06/17) - Ao longo dos nossos encontros e depois, em meus trabalhos, fui percebendo que o ator precisa encontrar uma lógica de ação para o palhaço afim de criar um jogo e/ou uma narrativa. E para encontrar esse lugar eu preciso ter uma conduta ativa no espaço-tempo cênico, diferente do que eu estava fazendo. Eu ficava passivo esperando as coisas acontecerem e me travava quando um impulso aparecia por receio de parecer forçado. É claro que a escuta e a espontaneidade são muito bem-vindas no trabalho do palhaço. Mas uma vez encontrado um estímulo inicial, seja ele qual for, tenho que investir minhas fichas nesse impulso e chegar em algum acontecimento concreto e interessante poeticamente.

Trago um depoimento de Fernanda sobre algo relacionado a isso. Na partilha de aprendizados da segunda aula, devido a um exercício de dublagem, fez um apontamento sobre espontaneidade a partir de uma lembrança sobre seu pai. Questionou a dificuldade em fazer o exercício de dublar a música propositalmente e como cotidianamente algumas pessoas fazem isso de forma tão natural:

Fernanda (vídeo) - É muito divertido, na frente do público é um estado, mas é uma coisa que acontece com tanta naturalidade no cotidiano de uma pessoa. Esse exercício lembra muito meu pai, ele é uma pessoa que não sabe nenhuma outra língua que não seja português, e as músicas mesmo em português ele nunca decora a letra e ele sempre canta qualquer coisa. É incrível, falando de espontaneidade, ele é todo espontâneo e é ótimo (...) fico imaginando ele aqui o que aconteceria se ele tivesse que fazer isso agora de propósito.

Renata - Você acha que ele perderia a espontaneidade?

Fernanda - Acho que ele ficaria mais travado. O que é estranho, uma coisa que ele faz diariamente.

Percebo uma dificuldade dos atuentes para se apresentarem no formato palcoteia, é um momento que alguns se sentem testados e julgados, várias pessoas ficam nervosas e ficam menos espontâneas. Por isso sempre deixo exercícios com apresentação para o final da aula, depois de vários exercícios de preparação corporal, jogos e improvisações livres.

No jogo “Quatro cantos”, na quinta aula, aconteceu de uma aluna não conseguir sair do centro e por isso observou um defeito seu que apareceu no jogo:

Tatiana (vídeo) - Eu achei interessante quando o pessoal começou a falar: “ah, a tartaruga.” Eu estava me sentindo exatamente assim. Foi interessante explorar isso. Eu achei que é muito difícil brincar com o próprio defeito, mas às vezes me sinto assim, meio lerdinha mesmo. O jogo contribuiu para isso.

Renata - Você se sente na vida lerdinha?

Tatiana - Não para tudo, mas para algumas coisas. Então acho que foi bem isso mesmo. Não foi uma coisa que me incomodou. Em outras situações poderia me incomodar. Estando ali de palhaço não me incomodou.

Renata - Achei que tinha te incomodado.

Tatiana – Queria buscar alguma coisa para brincar naquela hora. Eu não sabia. Foi o que eu lembrei. Foi o que peguei.

Novamente aqui a situação de transformação do defeito em um “efeito especial”. Ela disse que apesar de achar difícil lidar com os defeitos e que em outras situações incomodaria alguém chamá-la de tartaruga, estando como palhaça não a incomodou. Achei que ela tinha se incomodado por ter reagido meio triste na cena de passar a bola, falando como palhaça:

Tatiana (vídeo) - Ganhei um apelido hoje, de tartaruga. Estou triste.

Do ponto de vista da transformação pessoal, para que ocorra integração dos defeitos, ao meu ver, é preciso, primeiramente, tomarmos consciência deles e aceita-los. O *clown* propicia isso, pois através dele o atuante pode sentir-se livre para revelar seus defeitos, sentimentos, pensamentos e fazer o que quiser. Afinal o *clown* tem uma permissão, dada pelos outros e pelos próprios atuantes para agir como quiser.

O *clown* pode ser considerado uma espécie de território onde pode-se colocar tudo aquilo que não é bem aceito pelo atuante ou pelas pessoas em relação a ele. A maioria das coisas que não são bem aceitas na nossa vida cotidiana e todas as inadequações sociais servem muito bem para o *clown*. Percebi isso primeiramente no meu processo como palhaça, alguns defeitos meus, à medida que eram assumidos pela minha palhaça, pouco a pouco iam ganhando um novo patamar que chamo de “efeito especial” e esse pode ser considerado um dos maiores ganhos em termos de transformação de si que o trabalho pode proporcionar.

Renata (vídeo)¹⁰⁹ - Tudo que é considerado defeito, tudo que a gente não aceita em nós mesmos, pode ganhar um lugar que ajuda a gente integrar isso na nossa vida. Curando essas partes doloridas que a gente sofre por não ser aceito ou sentir que não é aceito.

Ter a liberdade de soltar tudo aquilo e ninguém vai te julgar, você pode até brincar com essa característica sua, mas é um espaço, o espaço do clown, que não tem julgamento, deixa isso ficar ou ir embora, deixa naturalmente isso se integrar ou não. Pode-se expandir e você aceitar o seu mau-humor do dia-a-dia. O que que tem as pessoas acharem isso? Você vai se aceitando nesse estado.

¹⁰⁹ Uma fala minha do vídeo da segunda aula e que complementa o que está sendo discutido sobre (d)efeito especial.

A proposta do trabalho é que as pessoas exponham seus defeitos, erros e inadequações sem que os outros julguem como algo negativo, pelo contrário, estes são esperados e muito bem-vindos, portanto, tornam-se qualidades do *clown*. Essa dinâmica facilita a auto aceitação e ressignificação do defeito que passa a ser visto pelo atuante como um “efeito especial”. Costumo dizer que é como se o defeito ganhasse um lugar de acolhimento no mundo, uma forma de sair de um lugar de negação que pode alocá-lo em um plano inconsciente para trazê-lo para a consciência, ganhando, assim, maior possibilidade de integração e transformação. Dentro do processo de individuação isso tem relação com a integração do arquétipo da “sombra”¹¹⁰.

André trouxe, na quinta aula, uma questão sua em relação a um bloqueio com o próprio corpo, e que como *clown* ele se permite ir além e se expor de forma que não faria no dia-a-dia:

André – Eu gosto muito de observar comportamento humano, eu acho que o palhaço revela muito isso, tanto o meu comportamento quanto dos outros. (...) Sobre hoje o que eu achei interessante é quando a gente foi colocada aqui e você tem que reagir ao comando “reaja com o corpo”. A primeira coisa que me veio foi: “gente, meu corpo...”. Já crio um bloqueio. Mas eu falo: “eu estou de palhaço”. Aí esse bloqueio já vai embora, porque pensar no meu corpo tem um monte de coisas que não me agradam muito e socialmente as pessoas procuram muito explorar a questão do corpo para se mostrar, para tentar arrumar alguém, um relacionamento. E eu tenho muito essa coisa da sensualidade, então a primeira coisa que me veio na cabeça foi sedução, falei, “vou seduzir a plateia”. E isso é engraçado, é cômico. Foi uma busca que eu já fiz outras vezes, deu certo, mas não é uma coisa forçada, me realiza fazer, apesar de eu ser extremamente desengonçado, magricelo. Então é cômico, mas ao mesmo tempo eu vejo isso como uma crítica social, porque eu vejo as pessoas fazendo isso. Quando ela falou, “eu gosto de falar do outro”, pensei: a gente pode falar do outro através da gente mesmo. Então eu busco isso. Às vezes a gente não vai falar direto, mas a gente herdando aquela herança do bobo da corte que fazia através dele mesmo. A gente pode continuar fazendo essa crítica através de nós mesmos. Então é fantástico e por isso eu adoro palhaço, (...) porque eu acho que a gente tem que descobrir quem nós somos, acho que é fantástico porque o palhaço traz essa essência real, do que que você é, um papel muito importante.

¹¹⁰ Discutido no item “Sombra”, p. 112, “Outros arquétipos”, p. 115 e “Trickster” p. 118.

O *clown* mostra a própria humanidade que o aproxima do outro, expõe o próprio ridículo, isso gera reflexão e a plateia se identifica comprando o jogo dele, rindo ou chorando com ele e admirando sua coragem de se expor. Mas ao mesmo tempo é uma crítica, o *clown* não está falando só dele, porque quando fala dele expõe a *sombra* de toda a humanidade.

4.2. Aceitar o jogo e exposição

Uma característica positiva que considero importante dentro do universo do *clown* é aceitar o jogo, dizer “sim” ao que vier, independentemente de quem propôs o jogo. Se o jogo se estabeleceu de alguma forma, a proposta é: aceite, jogue. Quando o atuante nega o jogo a cena para. Costumo dizer aos alunos que é um grande aprendizado pois normalmente a vida nos apresenta situações que são como jogos que não queremos jogar e por ficarmos brigando não avançamos para uma próxima etapa.

Gabriel relatou uma percepção, na segunda aula, em relação à fluidez que sentiu nos outros participantes e nele para o jogo. De fato, percebi neste grupo bastante disponibilidade e entrega para jogar:

Gabriel (vídeo) – Eu fiquei muito contente e surpreso com o que surgiu, rolou um jogo muito rápido, as pessoas compram as coisas de uma forma muito gostosa. Eu gosto muito disso. Eu gosto de quando rola de você cruzar o olhar e falar: vamos! Você não sabe para onde você está indo, mas você vai. Para ilustrar um momento: o do baile, estávamos nós três, foi muito divertido!

No jogo “Seu mestre mandou” dei uma instrução para que eles expressassem o sentimento que quisessem. Sobre este exercício, Lucas Marcondes comentou:

Lucas Marcondes (vídeo) – Aí na hora dos sentimentos peguei uma coisa do medo, meio assustado e ela estava na alegria, e eu estava com medo, mas não tem como, não tinha como não ser contaminado, o riso é muito mais “contaminoso”. Na hora de ficar sério eu não consegui, eu ria todas às vezes que olhava para ela (Maíra), a Paula e o Azul. Aí eu me perguntei depois, será que é por falta de concentração minha? Será que eu tenho esse problema? Ou será que é porque as pessoas são ridículas mesmo?

Ele levantou essas questões avaliando o que havia acontecido com ele. Penso que não me cabia responder à pergunta que ele fez, mas uma das coisas que considero importante do que ele disse é ter entrado em contato com uma possível falta de concentração dele. Ele se implica primeiramente e depois brinca dizendo que perdeu a concentração porque talvez as pessoas sejam ridículas.

A Paula fez dois comentários interessantes sobre a aceitação do erro que dentro da técnica clownesca, como já dito anteriormente, é muito importante:

Paula (vídeo) - Eu fiquei com vontade de errar, de verdade. Eu sempre pensava que ia errar e no final dava certo, e se eu tivesse errado? Teria sido diferente. Eu senti tanto no Seu Mestre Mandou quanto no Coelho sai da toca.

Paula (vídeo) - Uma coisa que me ajudou a quebrar isso é que ainda que eu errasse o exercício eu estaria fazendo uma coisa melhor, dos dois jeitos eu estaria jogando. As duas coisas estavam certas, digamos. Acho que isso me ajudou a não considerar o erro um erro.

Silvia Leblon dizia que o problema para o *clown* é um “bilhete premiado da loteria federal” (VOLPATO, 2001) e que só faz sentido o *clown* se manter em cena se tiver problemas com os quais lidar. O *clown* faz dos problemas grandes brincadeiras, não precisa resolver rápido, é muito interessante ver o *clown* se entretendo com os problemas. Considero que essa outra forma de relação com os problemas pode ensinar o atuante a levar a vida menos a sério e a rir dele mesmo. Há uma tendência do indivíduo de negar os problemas, evitar o confronto e jogá-los ao esquecimento do inconsciente, justamente porque estes problemas geram desconforto, imagens negativas e em algumas situações acordam lembranças de dores emocionais resultados de traumas anteriores. Entretanto, no sentido de integração do arquétipo da *sombra* que se relaciona também a todos os conteúdos negados pela consciência, o melhor a fazer é o enfrentamento dos problemas, desta forma torna-se viável a aceitação e a transformação destes. O *clown* facilita este processo pois se utiliza do humor e do lúdico para lidar com os problemas, podendo-se desta maneira, diminuir o status de importância e sofrimento em relação a eles.

No final da terceira aula tive uma conversa em particular com uma aluna. Ela me disse que estavam surgindo alguns conteúdos psicológicos através das aulas e que ela não sabia se deveria colocar na roda ou se tratava em sua terapia, pois achava que talvez fossem assuntos

mais terapêuticos. Combinamos uma conversa em particular para ela me explicar um pouco melhor e eu saber se era o caso de colocar para o grupo ou não.

Nesta conversa me contou que estava se sentindo muito inferior a uma outra aluna. Percebi uma competição, sem aparente razão de ser, porque ela estava indo bem na aula. Recomendei que tratasse em terapia pois não achava necessário expor isso no trabalho, mas notei que pelo fato de conversarmos entre nós duas a respeito dessa situação e termos identificado uma possível causa para o que estava acontecendo (reflexo de uma relação de competição com sua irmã) ela passou a se sentir mais segura nas aulas seguintes e me pareceu que sua questão foi resolvida em relação a essa colega, pelo menos dentro deste trabalho.

Nesta conversa ela me relatou também outras percepções, dificuldades e dúvidas sobre o trabalho, muito interessantes e que não estava colocando ao grupo. Sugeri que ela trouxesse nas partilhas esses tipos de questionamentos diretamente relacionados a aula pois eram muito pertinentes e provavelmente ajudariam outras pessoas.

Depois observei melhor suas improvisações como palhaça nos vídeos e percebi que havia mesmo um certo “acanhamento” que eu ainda não havia notado. Também percebi que desde essa conversa, ela começou a ficar mais à vontade dentro do trabalho e passou a rir mais dela mesmo, trazendo um outro olhar sob seus erros e inadequações.

Durante a quinta aula a participante Paula fez uma cena no exercício de improvisação dirigida “Quem está com a bola?”¹¹¹ em que ela estava tirando muito o foco de si mesma e transferindo para o público, comentando sobre algumas pessoas da plateia. Durante a aula, quando ela estava em cena, fiquei pedindo para ela voltar o foco para si, se expressando e falando dela. Na partilha ela trouxe a seguinte percepção:

Paula (vídeo) - Quando você me disse: “Fala de você. E você?”. Eu tenho a impressão que na vida real eu sou o contrário, que eu olho muito para mim e olho pouco para os outros, eu estava agora justamente “brisanando”¹¹² se realmente é por eu achar que eu olho muito para mim e pouco para os outros que eu acabo prestando mais atenção nos outros? Porque eu sempre achei que eu era muito focada em mim, muito “egoísta”. É o momento de eu me expor e eu estou comentando de outras

¹¹¹ Exercício em que trabalhei a triangulação e o foco.

¹¹² Gíria que usam as vezes, se referindo a algo como “pensando”.

peças. É como se eu quisesse que olhassem para aquela pessoa. Eu quero participar, mas com o foco no outro, parece, não sei. Fiquei pensando nisso, se é um problema, se não é.

Durante a sua cena eu estava trazendo uma regra da técnica clownesca, não estava falando do processo pessoal dela. Ao dar o depoimento ela teve um *insight* sobre seu funcionamento na vida cotidiana, o que pode conduzir a uma mudança de atitude importante para seu processo de individuação. Esse tipo de conexão feita por ela, de levantar esse questionamento sobre o seu funcionamento na vida, é muito comum com alguns alunos. Recebo depoimentos deste tipo desde 2012 nas aulas e esse tipo de percepção dos alunos só faz fortalecer minha ideia que o *clown* pode gerar transformação para muitas pessoas.

Em relação à questão técnica expliquei, na partilha, a ela e ao grupo que o *clown* fala dele, critica-se, que o atuante deve se mostrar mais do que expor o público, escancarar o próprio ridículo, suas inadequações, defeitos e sua dor. O *clown* só expõe o público eventualmente; alguns *clowns* fazem piadas com o público, como tirar sarro do careca, do barrigudo, elogiar ou paquerar a mulher bonita, no entanto, tem que ter muito cuidado para lidar com a plateia. Conforme aprendi com meus professores, se o atuante ficar expondo muito o público sai um pouco da técnica do *clown* e pode se aproximar de outras técnicas como a do *stand-up comedy*, por exemplo. Gabriel trouxe uma questão parecida:

Gabriel (vídeo) - Eu super me identifiquei com a primeira fala da Paula. Quando a gente está de plateia pensamos: “seria tão legal fazer isso...”. Quando você está lá, dá aquela tela azul... você fica assim... “o que fazer?”. Quando você está lá é fácil você comentar do outro e é difícil você fazer. Seria mais fácil comentar sobre as duplas anteriores, o que deu certo, o que não deu, tirar um sarro dali. Apresentar as soluções que você viu enquanto plateia, mas pôr soluções na sua cena, dá um branco, não rola, é mais difícil. No caso eu comprei super o que a Gabrielly estava fazendo, quando eu vi uma brecha, ok, ginasta, vamos... Acho que pensar demais faz a gente não fazer as coisas direito, ficar com essa sensação de que “podia ter feito isso, isso era tão legal, podia ter aproveitado tão melhor aquilo...”

Não tem um jeito certo de fazer, quanto mais o atuante está espontâneo, mostrando o que está sentindo e como seu corpo está vibrando, falar o que lhe vem na cabeça e fazer o que tem vontade, mais potente e orgânica fica sua atuação. É necessário se conectar ao momento presente, com o próprio corpo e agir com sinceridade. Obviamente é mais fácil falar sobre a

outra cena porque como não-atuante sabe-se melhor como fazer, mas realmente não importa o que o outro faz, o *clown* é que deve se expor.

A necessidade de que a cena funcione pode levar o atuante a procurar uma solução rápida para o que ele acha que pode dar certo, como Gabriel comentou em relação a ginástica: “ok, ginasta, vamos”. No entanto, ao invés de procurar o caminho que parece mais fácil e com sucesso garantido pode-se simplesmente acreditar em si mesmo e se questionar: “Porque que eu, simplesmente eu, não posso ser maravilhoso? Só eu, só eu e o meu *clown*? Porque eu tenho que fazer algo maravilhoso, que eu acho que é o que as pessoas esperariam?” (Fala minha no vídeo).

Há que se considerar que quanto mais espontâneo o *clown* for mais ele vai agradar a plateia. Nesse sentido o *clown* pode oferecer uma oportunidade de integração de aspectos da *persona*. Este arquétipo ao mesmo tempo que é útil para que o indivíduo se relacione socialmente, pode se apresentar como uma exigência para que o mesmo se adeque e permaneça em uma compulsão de querer agradar. O *clown* pode fazer uma transmutação de aspectos da *persona* pois inverte a lógica dela que se materializa para se adequar; para ele é o contrário, à medida que ele assume sua inadequação e se apresenta com tudo que realmente é, pode agradar muito mais a plateia com sua sinceridade.

Paula (vídeo) - Eu tenho a sensação de que quando é a hora de me expor, eu não exploro direito, na verdade essa é a sensação: eu queria ter feito tal coisa não porque é mais seguro. Eu queria ter feito tal coisa porque eu queria saber como ia ser, se eu realmente tenho só a impressão de que aquilo é bom, se aquilo é bom. Eu fico frustrada, toda vez eu saio e fico: “nossa, não fiz nada... não comuniquei nada...”. É essa sensação que eu tenho, fico com o material para eu trabalhar só que eu não sei compartilhar, na hora de eu usar mesmo eu não compartilho.

Disse para Paula, depois deste depoimento, que os fracassos do *clown* são sempre ótimos para ele, porque a sua natureza é fracassar muito, tem coisas que funcionam em um dia e no outro dia não, depende de muitos fatores internos e externos. O que aparentemente deu errado pode servir como aprendizado para o próprio desenvolvimento do *clown*. Aprendi com a Silvia Leblon que o atuante deve “engolir e digerir” aquele fracasso, que é sempre bom para o *clown*, com isso pode compreendê-lo e tirar o maior proveito. O atuante, ao perceber o fracasso, poderia assumi-lo e expressá-lo, fazer essa imperfeição “brilhar”, enquanto que o mais comum é tentar escondê-lo. Fracassos são problemas e, por estarem escondidos, estão

relacionados ao arquétipo da *sombra*. Silvia Leblon nos dizia em sala de aula que Gaulier tinha uma frase que repetia muito em seus cursos: “um ‘flop’ por dia é bom para o seu *clown*”. Segundo ela, flop se refere ao fracasso do *clown*, quando ele está “na merda”. Essa sensação, segundo Silvia Leblon ajuda o *clown* (VOLPATO, 2001).

Paula (vídeo) - Tenho a impressão de que expor esses fracassos em um jogo para uma pessoa ou outra eu consigo. Mas quando sou só eu ali, não acontece, não acontece nada, eu tenho a impressão de que eu não comunico tanto, não comunico direito.

Falei para Paula que sair da aula com a percepção de que tende a jogar o foco para fora pode ser considerado um grande sucesso, porque ela comunicou esse defeito de ser “dedo duro”, falar mais dos outros do que se mostrar, deixou isso sair, fez com clareza e todo mundo viu. Ela poderia até assumir esse defeito de ser “dedo duro” e brincar com isso como: “Ah, eu tenho que me mostrar, eu tenho que falar de mim, né? Mas ele... (fala de alguém). Ah tenho que falar de mim, né? - Não, mas ele...”. Depois que ganhou consciência desse mecanismo ela pode perceber esse impulso interno e jogar com ele.

Lucas, nesta aula, retomou o assunto que Paula trouxe de jogar o foco para o outro:

Lucas Marcondes (vídeo) - É um pouco da primeira fala da Paula, que é uma tendência que eu sinto em mim em todos os encontros, que sempre que coloco o nariz e começo a explorar, eu sempre vou para o outro. Nem que seja para imitar o que ele está fazendo ou para ver onde ele está olhando e começar a olhar também e se interessar pelo que ele está se interessando. E acho que é uma tendência minha sem ser palhaço também, ficar com o outro e aprender com o outro. Só que aí eu não sei se isso é ruim ou se isso é bom, porque isso pode denunciar que eu não tenho substância suficiente em mim para ter jogo só em mim, mas também as coisas só rodam quando eu estou com o outro. Até quando estou sozinho ali na frente eu sempre queria caçar um ali para me apoiar.

Conforme disse anteriormente, o *clown* está sempre em relação com o parceiro de cena e com a plateia e é importante que ele esteja criando essa relação. Dentro da técnica clownesca é importante que essa característica - de estar sempre buscando relação - seja desenvolvida. É como no “processo de individuação”, que apesar da relação ser necessária o primeiro trabalho é pessoal.

Segundo KAST (1997) o “processo de individuação” é também um processo de relação: “A relação com o si-mesmo é ao mesmo tempo a relação com o próximo. E ninguém se vincula com o outro sem antes não se vincular consigo mesmo” (JUNG, *König und Königin*, in GW 16 §448 apud KAST, 1997 p. 133).

O atuante deve desenvolver cumplicidade com seus parceiros e com a plateia. O que eu estava sugerindo para eles durante o exercício não era para que jogassem sozinhos, até porque para o jogo acontecer a relação é imprescindível; como no exercício de “passar a bola”, mesmo quem não está no foco e, portanto, sem a “bola”, deve estar com a atenção dirigida para quem está com a “bola”, o tempo todo o olhar está direcionado para a ação principal que é o foco da cena.

Mas quando o atuante está com a bola, como ele se expõe? O que ele faz? Ele pode até eventualmente imitar o que o outro faz ou reagir a partir da ação do outro. Mas ele deve se perguntar: qual o seu fluxo interno e o que ele tem para dar e mostrar dele? Porque é muito fácil os atuantes se perderem no externo, no outro, no espaço, nos objetos, no figurino, ficar em função do que está fora e deixar de mostrar o que é o mais importante que é o próprio *clown*. Isso não deve ser compreendido como uma atitude egocêntrica. Os figurinos, os objetos e as próprias ações devem priorizar a revelação do *clown*. Nesse sentido o atuante pode levar várias coisas para a cena, ter várias “cartas na manga”, mas precisa estar aberto para o jogo com a plateia e abrir mão do que eventualmente tenha preparado, tendo como prioridades revelar o seu *clown*, a conexão com a plateia e com os parceiros de cena.

Nesse mesmo exercício de “passar a bola”, Fernanda teve uma percepção de uma questão pessoal com relação a sua infância e seu pai:

Fernanda (vídeo) - Eu lembrei de um momento da cena da bola. Foi um sentimento de realização de um desejo de infância. Eu percebi que eu fui essa criança sagitariana frustrada que queria chamar a atenção sendo engraçada, mas buscando uma aprovação e não conseguia, que fazia aquela piada alta, naquele momento que não podia. Eu comecei a pensar que eu me via como uma criança muito tímida, mas até certo ponto, na verdade, eu estava louca para fazer alguma graça, chamar a atenção fazendo as pessoas rirem, desesperadamente, o tempo todo. Só que eu me sentia tímida, pois sempre vinha o depois que era um momento tipo “mano, baixa sua bola” e ficava chateada. Foi muito louco entrar nesse lugar, da pessoa que fica lá insistindo na piada mesmo...eu não superei isso (risos). Veio do momento da bola que eu fiz qualquer coisa fingindo que eu sou o máximo e eles compraram, batendo palmas. Porque eu estou acostumada com... (faz uma expressão de indiferença)... “tá bom”.

Mas ali deu certo, yes... Como eu tinha falado aquela vez do meu pai, para mim ele é aquela pessoa engraçada, que faz aquela piada ruim e precisa da aprovação, acho que carrego isso, estou sempre lá aplaudindo ele.

Assistindo ao vídeo da aula 5, quando Fernanda fala dessa percepção, nota-se que ela traz esse assunto de maneira bem-humorada, rindo dela mesma. O que escrevi sobre a conscientização de um defeito e a sua transformação em um efeito especial cabe muito bem aqui também¹¹³. Ela percebe uma repressão de sua espontaneidade e ao mesmo tempo uma necessidade de chamar atenção e gostar de ser aplaudida. Lembrou de situações de infância em que essa necessidade foi reprimida e de quando aplaudia seu pai mesmo quando ele fazia piadas ruins.

Paula trouxe uma percepção semelhante à de Fernanda em relação a aprovação do outro. À medida que foi validada pelo público ela se sentiu uma vencedora:

Paula - Eu estava perdendo, falavam “a Paula vai ganhar, a Paula é incrível...”, “ah isso mesmo” (pensou), estava fazendo tudo errado e estava me sentindo a vencedora pois estavam falando que eu era a vencedora. Foi um momento de realização para mim também.

Estas duas últimas situações têm uma relação tanto com a integração da persona quanto da sombra, pois apareceram questões relacionadas com aprovação/desaprovação que claramente tem a ver com a persona e houve uma tomada de consciência de conteúdos inconscientes que apareceram durante o jogo (relação com a sombra).

4.2.1. As câmeras como fator atravessador

No diário de bordo de Hugo, sobre a quarta aula, ele relatou o que sentiu quando viu as câmeras na aula:

Hugo (vídeo) - Senti vontade de interagir com os câmeras.

Renata (vídeo) - É que geralmente eles estão procurando não interagir para não atrapalhar ou constranger, mas se você quiser interagir você pode, não tem problema.

¹¹³ No item “Espontaneidade e (D)efeito especial”, p. 123.

Foi uma surpresa para mim o comentário de Hugo sobre querer interagir com as câmeras, pois tinha justamente o receio que fosse o contrário, que as câmeras pudessem inibir a espontaneidade. Na primeira aula a equipe de filmagem andava mais entre os participantes, mas pedi para que a partir da segunda aula se mantivessem mais afastados para minimizar a interferência. Obviamente que essa pesquisa teve esse elemento atravessador do olhar das câmeras e a presença da equipe técnica. Entretanto, acredito que os participantes se adaptaram bem rápido às câmeras, pelo menos não tiveram muitos comentários em relação a elas. Ao mesmo tempo, foi perceptível que as câmeras funcionaram como uma espécie de público que faz o contraponto e interfere de algum modo na ação do *clown*. É um afetar e ser afetado mutuamente. A equipe buscava o máximo de neutralidade, mas obviamente esse é um fator atravessador a ser considerado nessa pesquisa. Reis (2013) diz que “(...) temos que nos abrir para a recepção como uma ação efetiva, ou seja, o espectador como coprodutor de sentido, e não unicamente na condição de um receptor passivo” (p. 21).

Outra participante que integrava a primeira etapa do grupo - Tânia - retornaria na terceira aula da segunda etapa, mas ficou um pouco constrangida com as câmeras e preferiu não continuar. Ela fez o aquecimento e ao tentar colocar a máscara teve dificuldade e pediu para parar. Sugeri que ela apenas assistisse, mas depois achou melhor não participar e saiu no meio da aula.

Conversamos em particular em outro dia e ela me disse que devido ao momento de sua vida, de mais recolhimento, se sentiu incomodada por terem pessoas desconhecidas filmando e participantes novos. Entrei em contato com ela novamente e pedi para que me enviasse um depoimento sobre sua saída. Ela me enviou e acrescentou uma outra situação que aconteceu, em outro dia, em que saiu mais cedo da aula:

Tânia (relato – 14/06/17) - Vou tentar relatar como foi sair de uma aula de clown no meio. Foi num dia em que precisei sair mais cedo. E logo após o encerramento de um exercício, achei que seria tranquilo sair. Não foi. O campo que abrimos na busca de um arquétipo que tem a ver com brincadeira, riso, beleza, delicadeza e zona de fragilidades é muito sensível. Acredito que o que esse contato com o grupo de pesquisa me trouxe de mais significativo foi ouvir a minha autenticidade, não ir no caminho se ele não faz sentido. Dentro ou fora do curso ou encontro é preciso que eu tenha escuta do que quero como tentativa de vida para mim. Ele pode ser absurdo para os outros, mas não para mim. Nesse dia, chorei muito no carro, antes de dar a partida, no estacionamento, foi como deixar um bebê sem cuidados, ou sob cuidados alheios incertos, quando, na realidade ele está

absolutamente sob minha responsabilidade. Foi parecido com deixar meu filho pequeno com outra pessoa, mas foi mais forte e quase inverso – era como se eu mesma fosse o bebê. O movimento de uma semente acontece de dentro para fora. Pouco depois resolvi sair, pois a linguagem das câmeras e fotos, pouco dizem respeito para mim à conexão com a sensibilidade com o corpo e a alma nessa profundidade. A fase de documentação do projeto me fez pensar sobre os encantos efêmeros da improvisação e sobre a condução e ambientação da manifestação da espontaneidade. Como também pesquiso neste momento, mas sobre processo criativo inspirada na mesma figura arquetípica, me vieram muitas perguntas: “o que é dar certo? ”; e ainda, “dar certo para quem?”. Se houver documentação, mas não tiver tocado o processo de individuação de alguém, será que vale a pena? Como observamos essa sensibilização às diferentes individuações que possam se manifestar? E quem saiu, se modificou? Enfim, os encontros para mim era uma experiência com a liberdade – que nasce da confiança em nós mesmos, da autenticidade. Liberdade em amplo aspecto, então sair do grupo foi um desdobramento disso, do melhor que podia ter sido desperto em mim naquele momento como criadora da minha própria jornada poética. Na jornada poética não há certo e errado, há o que me diz respeito, a escolha que mesmo com dor, às vezes é necessário fazer para alguns amadurecimentos.

Tânia trouxe duas questões principais em seu depoimento, uma em relação ao dia em que precisou sair mais cedo devido a um compromisso – que lhe gerou a sensação de deixar um bebê sem cuidados - e também seu questionamento sobre a presença das câmeras e da equipe de filmagem. Os dois dias se interligaram em seu depoimento: sua saída do grupo teve relação com esse espaço sensível que ela considera o trabalho e a presença dos cinegrafistas que a incomodava. Ela participou de outros workshops comigo, antes deste período da pesquisa, e esteve presente em alguns dos encontros da primeira etapa da pesquisa em que não havia ainda a colaboração dos cinegrafistas.

Com sua queixa fiquei ainda mais atenta a essa questão das câmeras, checando com os participantes se estava havendo algum problema pelo uso desse dispositivo. Na primeira etapa do grupo eu mesma fazia as gravações de vídeos com uma câmera. A presença dos cinegrafistas traz, com certeza, uma interferência diferente no trabalho. Possivelmente as vivências aconteceriam diferentes do que foram, mas comparar resultados do uso ou não da câmera e ter tido ou não uma equipe de filmagem não é o foco da pesquisa, por isso não irei me alongar nesse ponto. Ter registros dos depoimentos era uma necessidade da pesquisa para ajudar na posterior análise, portanto, escolhi esse procedimento dos vídeos. Como não houveram outros participantes que trouxessem queixas nesse sentido e como não percebi uma interferência no sentido de bloquear o trabalho mantive a proposta até o final.



Figura 17 – Equipe de filmagem - Foto Capuccino Produções.

A utilização do dispositivo do vídeo para acompanhar o caráter processual da pesquisa teve sucessos e insucessos. Não foi possível registrar o que acontecia com todos os participantes, fez-se necessário fazer escolhas que determinaram uma visão parcial do que acontecia, dependendo, também, da sensibilidade dos operadores das câmeras. Solicitei à equipe que filmasse integralmente os momentos da partilha e das cenas de improvisações direcionadas. Quanto a preparação corporal e improvisações livres, deixava a critério deles a escolha do que registrar. No entanto, como o propósito não era observar o desenvolvimento dos participantes sob o ponto de vista da técnica artística isso não se tornou um problema. A escolha foi responder e posteriormente analisar o que eles mesmos traziam como percepção de seus processos, inquietações e dúvidas.

A fase de edição do material foi bem trabalhosa. A equipe tentava editar cada aula dentro do período de intervalo até a aula da semana seguinte, mas o volume de material era muito e precisamos estender a finalização da edição por meses além do término das aulas. Depois que a equipe percebeu que o momento da partilha era muito importante para a pesquisa, sugeriram que a edição se desse como um documentário, que a partir dos depoimentos fossem trazidos os momentos das aulas aos quais os participantes se referiam. Para alguns depoimentos foi possível fazer esse corte, em outros casos não tínhamos o registro do momento ao qual o participante se referia. A demora para finalizar a edição se deu, também, pelo fato de que eu fazia a direção de arte dos vídeos, escolhia os depoimentos que entrariam, às vezes escolhia alguns outros momentos da aula, ou deixava a critério do editor essa seleção, mas depois solicitava ajustes, quando necessários. Como isso demandou minha participação constante, em determinados momentos foi necessário a interrupção do processo de edição para a escrita da dissertação.

4.3. Percepções em relação aos exercícios de preparação corporal e de olhar

Bruna trouxe, em seu diário de bordo, percepções significativas de diversos momentos do trabalho corporal da terceira aula que demonstram como foi afetada pelos exercícios de preparação corporal, evidenciando percepções em relação aos estados corporais que vivenciou e que trouxeram a ela uma sensação de estado alterado de consciência, sentindo-se mais presente, conectada consigo mesma e sentindo-se transformada. Alguns termos que ela traz possivelmente vem de sua experiência com exercícios teatrais, pois ela é estudante de artes cênicas:

Bruna (diário) – Em vários momentos me percebi transformada, como se estivesse vivendo um estado alterado de consciência. O aquecimento antes de colocar a máscara foi muito interessante. Sensação de estar concentrada e estar conectada comigo mesma. A movimentação livre e alternado entre “neutralizar” o tronco ou as pernas/ um dos lados do corpo, permitiu a descoberta de jeitos de andar interessante. Movimentar-se lentamente pensando nos impulsos dos espirros com o corpo: sensação de estar com apropriação do corpo, propriocepção aguçada, atenção a cada movimento.

Bruna (vídeo) - Primeiro a parte dos espirros com o corpo sentia mesmo energias saindo, de vários jeitos. Depois quando você falou para continuar sentindo os espirros, mas fazer lento, parecia que tinham várias faisquinhas dentro.

Trago a seguir alguns depoimentos da quarta aula com relação a percepções do exercício de vetores de força descrito no final do item “Despertar do Corpo”¹¹⁴:

João (vídeo) - Eu me senti calmo, tinham os dois vetores, mas estava administrando, estava calmo.

Júlia (vídeo) - Cria em mim uma necessidade de estar atenta, achava que tinha que ser reta e firme para que eu pudesse equilibrar todas aquelas forças e fui para um lugar mais tenso.

¹¹⁴ O item “Despertar do Corpo” começa na p. 29.

Luara (vídeo) - Foi muito forte para mim, eu percebi que quando eu estava indo para frente e tinha uma força indo para trás, depois trocava, eu percebi que nos dois casos era eu mesmo querendo ir para trás ou para frente.

Maíra (vídeo) - Eu achei que tudo ficou tranquilo, mas tinha um desespero naquele momento, ah eu tenho que ir para frente, eu tenho que ir para trás. Ao mesmo tempo fazer o oposto, quando terminou (faz uma expressão de estar em transe) estou em transe, aí você mandou fazer um movimento e eu não conseguia pensar, e-s-t-o-u a-n-d-a-n-d-o, estou sentindo aqui atrás, estou sentindo aqui na frente, finalmente “Maíra você é um ser tridimensional”, “Que é isso mano, isso está muito bom”, aí eu mexia aqui, tudo parecia muito, muito ali encima. Aí eu comecei a ficar meio “plena” (risos da turma), nesse momento eu comecei a imaginar o eu sozinha, parecia que não tinha mais ninguém, os movimentos não vinham mais, parecia que tinha, que já estavam lá, não sei explicar, parecia que quando eu fazia as coisas, se eu fosse fazer isso aqui (movimenta os braços) era fácil. Estou falando do momento que a gente saiu, parou e que você falou que estavam todos lá ainda, aí vocês vão andar com todos eles lá (as forças).

Renata – Foi quando eu pedi tempo acelerado, desacelerado, espaço objetivo...?

Maíra – Sim só que eu ainda estava lá.

Azul (vídeo) - Naquele exercício que a gente tinha que andar com as forças, uma de cada lado, me vinham muitas imagens, como se fosse uma aventura. Tinha uma força indo para trás, uma indo para frente... então eu imaginava que tinham muitos obstáculos, tinha que atravessá-los, tinha o vento... Todas as forças remetiam a muitas imagens, achei isso muito interessante. A que você tinha que descer, não era uma força, era um acontecimento. Tinha que descer em algum lugar e tinha uma força levando para cima. Sempre era uma aventura, todas as forças.

Analisando os depoimentos destes participantes noto que para cada um o exercício gerou uma sensação diferente: João se sentiu calmo; a Júlia sentiu tensão pela necessidade de estar bem atenta, reta e firme; Luara fez uma conexão com seu próprio corpo e talvez tenha localizado uma certa contradição em sua personalidade ao perceber esses dois movimentos opostos como parte dela mesmo; Maíra acredito que experimentou uma energia extra cotidiana e um estado de presença ampliada; já Azul sentiu que essas forças o conduziram para um espaço imaginário e viveu intensamente o exercício vendo várias imagens e se percebendo em uma certa aventura. Percebi, pela expressão facial da maioria dos participantes, uma certa tensão em

fazer o exercício e cheguei à conclusão que poderia tentar em uma próxima vez uma condução que incentivasse um prazer maior em fazer esses movimentos em oposição.

Uma das voluntárias do grupo de pesquisa trouxe uma percepção sobre os exercícios do andar e do direcionamento do foco com os tipos de olhar. Ela percebeu uma mudança de visão com relação a tendência de automatizar os movimentos cotidianos:

Elisandra (diário)¹¹⁵ - O exercício do foco me mostrou como o ângulo de tudo pode mudar, quando nos permitimos abrir ou fechar o foco. Desta vez foi menos emoção e mais razão. E identifiquei muitas coisas que no dia a dia não me atento. O modo de andar, como 'o momento' e a direção afetam isso. Eu adorei o exercício. A questão do foco, nunca observei como pode mudar nossa visão. Fiquei impressionada como vivo no automático!

Sobre o exercício do olhar neutro, que propus na quarta aula, Débora relatou sobre um comportamento mais rebelde que se apresentou:

Debora (vídeo) – [...] Zoei mesmo. Eu entrei na onde dele, que ele estava zoando e fui. Vesti a camisa e fui. Fiz coisas que nunca tinha feito.

Hugo (vídeo) - soltou palavrão.

Débora (vídeo) - Essa criança veio mesmo. Sempre fui retraída. Veio da brincadeira mesmo. Ele zoava comigo, eu zoava com ele. Estava curtindo a brincadeira de zoar mesmo. Estava divertido.

Nesta parte do depoimento, onde ela se descreve como uma criança rebelde, surge algo do “trickster”, do malandro que traz flexibilidade ao ponto de vista consciente porque lida com recursos de humor, gozação, criatividade, não se atendo a regras rígidas e pré-estabelecidas pela sociedade. Em um momento seguinte, no mesmo exercício, ela teve outro sentimento:

Debora (vídeo) – Só que na hora que eu fui fixar o olhar senti uma tristeza. Comecei a sentir uma profunda tristeza. Não sei porque. Senti uma coisa na garganta e aí senti que meu olhar ficou triste. (...)

¹¹⁵ Depoimento recolhido através do diário de bordo da voluntária referente a segunda aula.

Esse sentimento de tristeza inexplicável de Débora provavelmente seja oriundo do seu inconsciente, já que diz que não tem consciência do motivo pelo qual sentiu isso.

Hugo (vídeo) - (...) você começou a fazer uma brincadeira com a sua perna, aquilo foi um primor. Um empoderamento do seu corpo. Muito legal.

O Hugo observou um “empoderamento” corporal pela Débora. Interessante ele trazer essa observação pois na minha percepção Débora possui reações corporais muito expressivas e muitas vezes inconscientes.

Vou contar resumidamente sobre a trajetória de Débora, pois ela é uma das participantes do grupo de pesquisa com um histórico diferenciado. Ela tem 60 anos, trabalha como babá, não é artista como profissão e nunca havia feito outro curso de arte ou de expressão corporal antes do curso de *clown* que fez em 2009 com Lana Sultani, dentro da programação de cursos no espaço de um grupo que tive em São Paulo. Nessa época fiz o curso com ela e observava-a durante as aulas. Desde esse curso incentivei-a para que continuasse, pois, sua atuação como palhaça era muito interessante. Após o término do curso ela passou alguns anos sem dar continuidade. Quando comecei a oferecer workshops em 2012 ela voltou a se dedicar a clownearia. Acompanho seu desenvolvimento desde então e indiquei a ela que fizesse alguns cursos com outros profissionais também. Convidei-a para participar do grupo de pesquisa e ela conseguiu se deslocar de São Paulo para participar.

A resposta corporal da Débora sempre foi muito expressiva e ágil. Por exemplo, trabalhei com ela uma cena de dublagem em outros workshops e desde a primeira vez que escutou a música que escolhi para ela dublar reagiu expressivamente em momentos “chaves” em resposta à música. Ela fazia as pessoas rirem muito, mas se eu perguntasse de algo específico que ela havia feito, não se lembrava; no entanto se eu colocasse a música novamente ela reagia de forma semelhante.¹¹⁶

Ao final do processo Débora me enviou um depoimento que revela seus motivos para procurar o *clown* e o que ela percebeu de mudanças ao longo dessa trajetória, que vem trilhando há cinco anos comigo:

¹¹⁶ Gravação de uma das vezes que ela fez essa dublagem em um workshop em 2014 que pode ser assistida por esse link: <https://youtu.be/94oFXE7TPyw>. Um dos momentos que acontece o que descrevi acima é no beijo que ela manda para a plateia justamente nos momentos da música que o som se assemelha com o estalar de um beijo. Acontece isso: entre 2 a 3 segundos; 42 segundos; entre 1 minuto e 09 segundos a 1 minuto e 10 segundos.

Débora (depoimento) - Quando procurei o curso de Clown, foi pensando em me livrar da timidez. Eu tinha vergonha de me expressar, sentia-me sem valor, medrosa e com baixa autoestima. Costumava dizer: “Isso não é para mim, não sou capaz, o que estou fazendo aqui? Eu, uma dona de casa fazendo curso de Clown?”. Tinha muita vergonha de estar no grupo, pois a maioria já eram atrizes ou estavam cursando artes cênicas; eu não sou nada, sem talento, sem graça. Mas com as atividades corporais, com todas as vivências, em dupla ou mesmo sozinha, trabalhando foco, intenção, atitude, aceitação, eu fui me soltando, me permitindo... Trazendo minha criança interior para brincar, comecei a me divertir e sentir muita alegria de estar ali. O curso mexe muito com sensações e sentimentos. Ao rir de si mesmo você remove os bloqueios do julgamento e se aceita sem se preocupar com o outro. Com esse curso aprendi aceitação dos meus medos e da minha vergonha. Aprendi a lidar com isso. No olhar do palhaço, ficou bem claro que as coisas mais engraçadas eram as mais autênticas, aquelas que vinham de dentro. Hoje me sinto feliz por ter vivenciado esse trabalho que me ajudou muito. Agradeço minha mestra Renata Volpato que me motivou a fazer o curso e não desistir. Sempre me apoiando com amor e acolhimento. Não só para mim, mas para todos. Esse curso de clown é maravilhoso, alegre e divertido.

Voltando ao assunto do olhar, Paula lembrou de uma atitude sua em relação a olhar as pessoas:

Paula (vídeo) - Eu comecei a perceber, quando estava na rua, que eu olhava muito as pessoas. Todas as pessoas. E as pessoas sempre me olham, ou elas dão um sorriso ou dizem: “Oi, tudo bem?”. Ou elas ficam um tempão olhando para mim pensando: “De onde eu conheço?”. Eu não conheço a pessoa. Eu percebi que cada uma tem uma reação, mas todo mundo reage, todo mundo percebe que eu estou olhando.

Alguns meses depois, quando eu estava analisando os vídeos para escrever sobre essa aula, mandei uma mensagem para ela:

Renata (mensagem) - Quando você falou que estava olhando as pessoas na rua, encarando elas, isso aconteceu depois que você começou a fazer o curso ou já fazia antes? Você lembra porque comentou isso? Era um dia que fizemos vários exercícios sobre o olhar, mas fiquei curiosa para saber se esse seu comentário tinha alguma relação direta com a aula.

Paula (mensagem) - Acredito que sim, que tinha relação com a aula. Pode ser que viesse de um curso que eu fiz nas férias antes, mas acho que mesmo que tenha sido, só faria sentido ter despertado de novo por causa do curso com você. Eu fazia antes, mas muito pouco, na verdade eu costumava ter problemas muito sérios com olhar nos olhos das pessoas, eu tinha bloqueio e tinha que ter muita intimidade para conseguir e o clown com certeza me ajudou.

Seu relato é uma evidência de um processo de transformação pontual em relação a sua dificuldade em olhar nos olhos das pessoas. Ela identifica que tinha um bloqueio com isso e precisava de intimidade para conseguir e percebeu que o *clown* a ajudou a vencer isso.

4.4. Relação com a diretora

No exercício de improvisação em dupla, trabalhando a triangulação¹¹⁷ através do jogo de “passar a bola”, na quarta aula, Hugo fez a seguinte anotação:

Hugo (diário) – adorei minha dupla no exercício de improvisação, foi um momento de ternura e vontade de zoar a professora.

Hugo, em todas as aulas, estabelece algum tipo de relação direta comigo e frequentemente demonstra que a relação com a professora e a diretora em cena é o mais importante para ele dentro do trabalho. Acredito que isso se iniciou no picadeiro que fiz com ele, ainda na primeira etapa do grupo, e que me parece ter sido bem forte para ele. Ele é professor de música e foi sua primeira experiência com o *clown*. Ele trazia uma série de estereótipos do que achava que era a proposta do trabalho. Por uns dias fui observando como ele agia e permitindo que se expusesse livremente, mas um dia resolvi intervir colocando-o em picadeiro¹¹⁸. Conversava com ele como *clown* em cena e eu como a diretora. Me vali dessa técnica para tentar fazer com que ele compreendesse melhor a proposta. Deu certo, mas depois desse picadeiro ele quase desistiu de continuar no grupo. Conversamos bastante por mensagens após a aula, até que ele conseguiu compreender, aceitou a proposta da aula e resolveu continuar. Surpreendentemente, foi se entregando cada vez mais para o processo, começou a assistir

¹¹⁷ Exercício explicado e acompanhado por um vídeo no item “Triangulação” p. 39.

¹¹⁸ Explicado junto ao exercício “olhar neutro” no item “Exercícios para trabalhar o olhar” a partir da p. 49.

vídeos sobre *clown* na internet. Precisou parar de participar das aulas durante um tempo por questões de saúde e retornou na quarta aula da segunda etapa. Na oitava aula apresentou um número que estava ensaiando há algumas semanas e me enviou um texto ao final do processo. Um exemplo da importância dessa relação com a direção apareceu na quinta aula em seu comentário durante a partilha:

Hugo (vídeo) - Eu vou fazer dois comentários, o primeiro no encontro do que ela falou, a gente tem uma imagem do palhaço, parece que a sua proposta é que a gente parta de outro lugar. É difícil, é meio frustrante, porque cada um tem um ideal. E como você busca que a gente fique à vontade é bom que você esteja realmente nos dirigindo porque eu levantei a Tatiana, eu não tinha planejado isso, tinha planejado fazer um movimento e fui por debaixo de você e te levantei, poderia ter te machucado, ainda bem que a Renata foi falando, olha, cuidado, faz o movimento devagar. Porque às vezes a gente pode fazer uma coisa que é invasiva, que pode machucar, mas muito interessante também porque você provoca uma coisa, mas você estava ali dirigindo para aquilo não extrapolar, porque a gente vai tão no fluxo que acaba colocando o corpo em risco.

No início do seu depoimento ele trouxe uma frustração em relação a trazer uma ideia pré-concebida do que é o *clown*, que chamou de “ter um ideal”. Percebeu também que sugiro que partam de outro lugar, que é deles mesmos.

Nessa mesma aula ele comentou sobre essa relação com a direção:

Hugo (vídeo) - A demanda de fazer o picadeiro e ter o diretor lá para mim funciona.

Do texto que o Hugo me entregou após o término do curso escolhi alguns trechos que trazem a sua voz sobre seu processo:

Hugo (relato) - Logo no começo do curso de palhaço, isto, no primeiro semestre de 2016 - embora eu tenha gostado bastante da aula, da metodologia e das atividades propostas - uma questão filosófica-metodológica me causou profundo incômodo, a ponto, inclusive de eu não querer voltar às oficinas.

Não sei se tal crise se deu por conta da questão explicitamente filosófica, como já mencionada, ou se tal problema se deu por meu processo de esgotamento que estava acontecendo, ou ainda, se em ambos. Contudo, a professora mediu de forma muito primorosa a questão. Uso aqui o adjetivo

“primorosa”, pois considero que a forma com a qual a professora Renata trabalhou a questão foi de real preocupação com seu aluno e com total abertura para ouvir e mediar.

O problema se deu por um dos princípios defendido pela professora-pesquisadora de que o clown precisa ser compreendido a partir de um contato do sujeito consigo mesmo, ou seja, o palhaço, seria assim, uma busca por elementos essenciais ao sujeito que se propõe a estar enquanto clown.

Eu, diferente da professora, pensava o palhaço como um personagem, uma personalidade da qual o sujeito se monta e performa. Tal questão transformou-se num pesadelo para mim, pois considerei ambicioso demais uma professora, que eu acabara de conhecer mais de perto, “exigir” de mim algo que fosse tão revelador, algo que me exporia diante de outras pessoas.

Estar em contato com um personagem me pareceu mais seguro, me pareceu um encontro mais direto com elementos técnicos que de alguma forma, ajudariam na construção de uma fé cênica, de uma verdade da interpretação. Mas estar diante de um evento onde eu teria que expor coisas tão somente minhas, pareceu-me algo desastroso, injusto, pouco relevante, e, sobretudo, algo que não dizia respeito àquelas pessoas que ali estavam (meus outros amigos e amigas de curso e a própria professora).

A mediação da Renata possibilitou leituras sobre a palhaçaria e a apreciação de vídeos, o que ajudou muito no meu começo em desvendar um pouco de minhas próprias limitações, tanto no que diz respeito ao universo do clown e também, aos meus limites enquanto alguém que não acredita/acreditava necessariamente num método que promove tamanha “autorreferenciação”.

A professora se empenhou em falar comigo todas às vezes que eu me senti à vontade para dialogar com ela. Ela também, generosamente, permitiu que eu escrevesse sobre a questão, quando eu não queria falar sobre ela, e aceitou as poucas sugestões de leitura e de vídeos que fiz.

Em meio a esta deliciosa atenção, eu não abandonei o curso de clown e comecei a produzir algo que relacionava os conteúdos trabalhados nas oficinas. Foi uma experiência complexa, pois estive e ainda estou imerso em questões de saúde e de vida acadêmica.

A Renata, em nenhum momento tomou a postura de uma especialista em psicologia, ou atribuiu à sua intermediação um valor carregadamente terapêutico. Deixo isso bastante explícito, pois sou professor há 12 anos e sei um pouco do quão problemático é um profissional da educação em arte se colocar num lugar ou papel atribuído ao profissional da saúde. Então, reitero, em nenhum momento

isto ocorreu, a professora foi idônea, sensível, e trabalhou elementos artísticos, ferramentas que fizeram bem ao meu corpo-alma.

Hugo explicitou no texto acima seus conflitos em relação à proposta do trabalho e também algumas de suas percepções sobre minha condução. Cito ainda dois outros trechos em que ele relata outros momentos dessa interação com a professora:

Hugo (relato) - A menina que vai tentar me ajudar tem seu dedo amarrado no cordão e o nariz fica meio pendurado no dedo dela. Volto a tentar amarrar o nariz, não consigo e peço ajuda à professora. Ela solícitamente coloca-se para amarrar, eu a deixo amarrando. Ela o faz concentrada e de cabeça baixa, me afasto um pouco. Quando ela levanta a cabeça, pois o público ri, eu já encontrei outro nariz dentro da caixinha mágica e já até estou com ele. E a professora fica boiando.

Hugo (relato) - Vou para a professora e peço que ela passe o batom na minha boca. Quando ela vai fazer isso, chupo o batom de forma vulgar, ela tenta novamente, faço o mesmo gesto. Até que ela desiste e fica com o batom para ela.

Não me cabe aqui fazer nenhuma análise psicológica de possíveis projeções que Hugo possa ter feito comigo, por não ser esse o intuito do trabalho. O foco é tentar observar possíveis indícios do seu processo de transformação. Neste sentido, é notório perceber pelos seus relatos atitudes rebeldes e de oposição a direção e, ao mesmo tempo, uma relação com a diretora que o ajudou a se desenvolver dentro da proposta. Hugo esteve presente desde a primeira etapa da pesquisa, quase desistiu de participar depois do picadeiro, se ausentou no início da segunda etapa devido a questões de saúde, mas quando retomou o trabalho foi se aprofundando na proposta a ponto de começar a ensaiar sozinho um número que apresentou parcialmente na última aula. Os dois últimos relatos que citei acima são referentes às apresentações. Percebi transformações suas, especialmente na compreensão e aceitação da proposta deste trabalho de técnicas clownescas.

4.5. Vivências pontuais

Thaís trouxe um breve depoimento que, ao meu ver, revela alguns pontos que tento explicitar nessa pesquisa e que ela nomeou como “busca de si” - que considero ter relação ao que venho discutindo sobre a transformação de si que o clown pode gerar, e “busca interminável de coisas que nem eu sabia” - que pode ter relação com o clown como imagem arquetípica que pode revelar conteúdos desconhecidos até então:

Thaís (diário) – Amei essa experiência, da busca de si. Difícil ser palhaço. Amei despertar isso em mim. Amei as pessoas e essa busca interminável de coisas que nem eu sabia.

A Thaís participou da quarta aula pois não pôde dar continuidade por morar em São Paulo. É irmã de um ex-aluno, Diego (que participou da primeira parte do processo e da primeira aula dessa segunda etapa). Deixei que ela vivesse a experiência mesmo com a possibilidade de que ela não pudesse continuar. Percebi que, pela forma com que o trabalho é conduzido, pode ser possível vivências pontuais. Entretanto, a pessoa não evolui sua experiência com a técnica, manterá provavelmente somente sua primeira impressão, até que em algum momento tenha uma nova oportunidade de retomar algum trabalho com o *clown*.

4.6. Reflexões finais sobre o processo



Figura 18 – Grupo de voluntários da pesquisa - Fotos Capuccino Produções.

Na oitava e última aula solicitei para que cada um fizesse uma breve avaliação sobre o processo vivido. Os depoimentos demonstram percepções que revelam alguns indícios de transformação:

Hugo (vídeo) - Deixa eu falar uma coisa séria agora: foi um processo difícil, me expor é muito difícil. Por mais que pareça que sou o excêntrico, foi uma crise, obrigada por esses desafios.

Gabriel (vídeo) - Retomei um contato com coisas que eu tinha perdido, de verdade. Acho que eu até já falei. Aprender a mexer o corpo de uma forma mais interessante, voltei a ter um certo contato, querendo ou não, com uma coisa que eu gostava muito de fazer, gostava muito de fazer teatro, fui parando por coisas da vida, foi uma forma de voltar. Foi muito bom, de verdade, desde superar umas pequenas coisinhas como eu tinha dito a respeito da voz, medo de ser uma voz ridícula e forçada. Acabou vindo e sendo legal.

Eliana (vídeo) – Então, acho que foi a principal mudança para mim, de ver que a gente usa uma coisa bem pejorativa em relação ao palhaço, que não deveria ser pejorativo. Nesse sentido mesmo eu achei que mudou.

André (vídeo) - É interessante esse viés do palhaço porque ele tem trazido uma vida mesmo para mim, porque dentro das dificuldades que a gente tem, quando a gente pode extravasar, ter essa liberdade que o nariz possibilita, que essa energia possibilita é muito maravilhoso. Foi muito bom ter retornado porque eu fiz várias descobertas no meu palhaço que eu vou prosseguir com isso, são coisas muito bacanas, várias certezas que eu tinha dúvidas, que vão trazer mais vida para mim mesmo. A gente se possibilitar através dessa liberdade que o palhaço nos dá, de ser melhor, de ser a gente mesmo, e não ficar se projetando no que é esperado pelos outros...

Luara (vídeo) - Para mim está me ajudando muito no meu processo de humildade, porque você precisa sair de um pedestal para prestar atenção a certos aspectos obscuros do nosso ser. Aí o palhaço facilita nessa passagem de dentro para fora, não sei explicar agora, mas está tendo muita relação com isso, com os processos de humildade. A humildade que possibilita a cura através do amor mesmo, ao invés da punição ou da repressão. Quando você fala, não, sou só um ser humano mesmo e aí você consegue ser um ser humano e dar risada porque é tudo muito engraçado na verdade, só uma risada ecoando pelo universo. A realidade é bizarrão, engraçadão.

Paula (vídeo) - Eu acho engraçado, não sei explicar, esse processo não aconteceu só aqui, não sei. Parecia que aparecia na minha vida às vezes. Eu estava fazendo uns negócios lá e fazia de um jeito estranho, isso é o exemplo mais óbvio. Sei lá eu percebia que alguma mania minha no meu corpo eu já pensava no clown, ou eu penso em algum defeito novo que eu descobri em mim e eu acho engraçado. Eu percebi isso mesmo na terapia, às vezes a psicóloga tem que apontar alguns defeitos e isso não tem me abalado. É, eu sou assim, que coisa... Não sei, eu acho que foi bom nesse sentido. Na terapia eu estou construindo minha autoestima e aqui é uma coisa que me ajudou muito na minha autoestima também. Pelo jeito mais estranho possível que é achar legal meus defeitos. Eu descobri uma coisa que eu não fazia ideia de mim também, que eu acho que eu não teria descoberto nunca, sei lá. Umás coisas que eu pensava totalmente ao contrário de mim.

Azul (vídeo) - Acho que estou virando um clown, sair do palhaço é uma coisa que está sendo difícil. Até agora falar está sendo difícil.

Renata (vídeo) - É normal, pode durar alguns anos porque a gente se identifica, durante um tempo a gente vai misturando, até que uma hora a gente consegue entrar e sair. Tem gente que nunca mais volta.

Tatiana (vídeo) - ajuda a levar as coisas não tão a sério, acaba levando um pouco mais para a sua vida, eu senti isso, foi bem bacana.

Lucas Fernandes (vídeo) - Eu tinha uma noção do clown da parte teórica um pouco, essa visão, achava que o processo seria outra coisa, cabeça de cênicas de ficar mergulhado nesse barracão o dia inteiro, de ter teoria e prática, e teatro físico, não faz teatrão, não sei o que, aqui eu me senti livre. Foi até estranho no começo de poder ser grande, normalmente fazer uma cena realista quero ser bração, quero fazer as coisas, eu não me sinto à vontade. Aqui eu acho que senti essa liberdade, dentro do contexto da graduação, e na vida eu acho que traz essa leveza mesmo, porque na graduação não sinto tanta leveza, por isso eu falo vida. Na graduação eu não sinto que eu estou vivendo muito. Estou na graduação e vida de vez em quando eu tenho. Mas traz esse lugar de brincadeira, de leveza mesmo, de estar cansado de vida, de dar uma pausa na graduação e vir para cá, porque às vezes eu estava cansado. Eu entrei depois, mas mesmo assim eu estava cansado, eu não vou render, não vou ter força para chegar até as 10 horas da noite, aí eu chegava aqui, começava e do nada eu já estava... minha cabeça à milhão. O que aconteceu?

Paula (vídeo) - É a segunda aula que eu chego achando que não vou aguentar até o final e eu aguento por acaso, isso acontece muito comigo também, eu falo: “nossa hoje ainda tem clown, eu não vou aguentar o clown”. Aí eu venho aqui e quando dá 22 horas é tipo: “nossa, já?”.

Fernanda (vídeo) - Em algumas aulas eu já ouvi: “não é clown Fernanda”. Antes de fazer clown, os professores falavam: “Fernanda é clown”, levava algumas broncas. Eu na verdade não sabia o que era o clown, não tinha muita ideia, eu sabia que eu estava fazendo errado, não sabia nada. É legal achar essa outra vibração, que é uma vibração cênica, mas não é uma vibração que a gente usa na graduação, acho que é isso, eu sinto como se fosse um tipo de energia diferente que se descobre.

Gabriel (vídeo) - Na minha área é só teoria, vocês pelo menos tem teoria e prática. É bom sair da teoria. Aí você vem na aula sem esse peso do compromisso, do acadêmico, certo, postura, não pode fazer isso, não pode, não pode, não pode. Pode! É legal ouvir: é clown e beleza. É clown, vai nessa. Não, está muito dramático, está muito realista.

Maíra (vídeo) - Eu gosto de vir, quando eu venho eu fico feliz, tipo hoje eu estava muito mal da minha vida, nem sei porque, a vida é assim. Fiquei melhor, a gente para de pensar nas coisas, quando a gente faz outras coisas no barracão as outras coisas da vida ainda pegam muito. Não me ensinaram ainda sair da “bad” no trabalho, me esquecer da minha “bad”, não me ensinaram isso, então talvez eu tenha que descobrir sozinha, mas eu sempre fico um pouco assim, será que eu vou? Mas quando eu venho, hoje eu esqueci totalmente, o que eu tinha, eu estava bem aqui, fiquei melhor.

Na última aula eles deram estes depoimentos na partilha e deram também outros depoimentos como *clowns* (apêndice 2). Podemos observar nestes acima que tiveram algumas percepções sobre seus processos de transformação que resumo a seguir, utilizando algumas expressões deles: superação de dificuldade em se expor, retomada de trabalho corporal e teatral, descobertas de aspectos do próprio *clown*, sentir-se com mais “vida”, liberdade, autenticidade, menos necessidade de agradar, observação de mudanças e percepções de aspectos obscuros como em relação a não ser humilde, rir dos defeitos, melhora da autoestima, identificação com o *clown*, levar os problemas menos a sério, sentir mais leveza, gostar de brincar, descobrir-se com facilidade de atuar como *clown*, sentir o *clown* como uma outra “vibração” cênica e sentir-se melhor depois de fazer a aula.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aspecto arquetípico do clown como possibilidade integrativa e processos de transformação de atuantes através do clown

Cada palavra se faz viva e inventiva. Carrega uma vida. Podemos dizer que assim a pesquisa se faz em movimento, no acompanhamento de processos, que nos tocam, nos transformam e produzem mundos (BARROS; KASTRUP, 2009a, p. 73).

A experiência de campo, nesta pesquisa, inspirou o conhecimento teórico registrado neste texto, que não foi escrito como uma forma de simplesmente interpretar os acontecimentos da prática, mas como forma de experimentação de um agenciamento entre prática e teoria. Conforme já dito, observava, antes de ingressar no mestrado, através de minha experiência pessoal-artística como atuante e das aulas que ministrava com técnicas clownescas, que o *clown* promovia transformações de si nos atuantes. Criei um grupo de estudos com voluntários da pesquisa para experimentar procedimentos conhecidos, ampliar o repertório de minhas aulas com novas propostas de exercícios e registrar os processos de alguns participantes. Através dos depoimentos de percepções destes atuantes gerei dados para análises com os indícios de transformações vividas em aula e de alguns desdobramentos em suas vidas pessoais.

Ao entrar em contato com conceitos da psicologia analítica de Jung percebi que havia possíveis relações com o trabalho do *clown*, no que se referia a compreensão de que transcender uma abordagem pessoal do fazer artístico clownesco e ampliar o ponto de vista da personalidade no cotidiano, que passa a vivenciar situações novas ou mais amplas - a partir do trabalho com o *clown* - poderiam ter conexão com o contato que o atuante estabelece com conteúdos universais provenientes do inconsciente coletivo.

À medida, que fui percebendo esse possível acesso do atuante a uma realidade arquetípica através da figura do *clown*, me interessei em aprofundar os estudos na abordagem junguiana. Uma das percepções foi a relação entre o aspecto arquetípico do *clown* e a possibilidade integrativa que tal vivência pode promover; o atuante podendo estabelecer, através desta técnica, mais diálogo entre consciente e inconsciente, expandindo suas capacidades, relativizando e aceitando melhor seus próprios erros, defeitos e problemas.

Em outras palavras, e a partir do que foi discutido no texto, o *clown* também pode ser compreendido, como uma imagem arquetípica que emerge de uma dimensão psíquica muito profunda denominada por Jung de inconsciente coletivo, se manifestando nas diversas culturas

humanas com diferentes nomes e roupagens, mas que pertence à dimensão coletiva da psique. No processo de elaboração artística do *clown* o atuante pode, além de acessar os conteúdos da dimensão consciente e do inconsciente pessoal, acessar também do inconsciente coletivo. Esse modo de compreender a atuação clownesca traz uma possível explicação sobre a rápida assimilação por parte de atuantes iniciantes desta arte, que trazem um repertório inconsciente de imagens sobre essa figura que colabora para que eles a vivenciem em profundidade em pouco tempo.

Como o contato com imagens arquetípicas é necessário para o processo de individuação, que leva o indivíduo a deslocar o centro da consciência do ego (sujeito da consciência) para o *Self* (centro da personalidade), nota-se que o aproximar-se da figura do *clown* pode gerar transformações no atuante, podendo a tomada de consciência de vários aspectos internos, antes desconhecidos, contribuir para seu processo de individuação e o fortalecimento de sua relação consciente com o *Self*. A relação de maior contato com o *Self* significa, portanto, uma ampliação da consciência, do ponto de vista pessoal, de transformação de atitudes e comportamentos, assim como superação de dificuldades e defeitos.

Busquei, ao longo do texto, fazer uma analogia entre os processos de transformação de si e da individuação. Com relação aos processos de transformação de si – além do que trouxe de explicação desse termo na introdução do texto – complemento que percebi com o próprio exercício de escrita e tentativas de criar relações entre esses conceitos que o processo de transformação de si se dá mais no nível da consciência, da pessoalidade e integrando questões do inconsciente pessoal.

Em relação ao conceito junguiano de processo de individuação, referi-me à atualização de todos os potenciais dispostos no indivíduo. O atuante, através do *clown*, entra em confronto com problemas simbólicos e vai lidando com essas situações. Aquilo que vem para ele espontaneamente não são somente situações cotidianas. O atuante parte do seu eu consciente, mas se alimenta de memórias e imagens do inconsciente, ampliando, portanto, o ponto de vista consciente.

O processo de individuação ocorre a partir da integração de opostos, do conflito entre as polaridades. Durante o processo de individuação, conforme estes opostos vão sendo resolvidos, há uma síntese, uma integração, um olhar ampliado. Enquanto o atuante está em dúvida, na divisão, no conflito, na dificuldade, ele ainda não fez uma integração, não ampliou, não transformou. Ele só sente que houve uma transformação quando ocorre uma superação da

dificuldade, como se chegasse em um novo patamar. Como o que acontece, por exemplo, em relação a lidar com os defeitos, observados em alguns atuantes, que à medida que percebem que não são somente defeitos, mas uma oportunidade para uma ação nova ou mais ampla, passam a visualizar a possibilidade de integrar esse defeito. A tensão entre opostos, portanto, gera a emergência de uma vivência simbólica que provoca a integração. A vivência simbólica, no caso desta pesquisa, pode ser considerada como momentos da aula de *clown* que colaborou para a produção da síntese e da integração. Experiências que podem gerar novas percepções de si mesmo e da relação com outras pessoas, assim como mudanças na própria visão de mundo e modo de viver.

Ao entrar em contato com o *clown*, outros arquétipos ligados à vivência de cada atuante podem aparecer em sala de trabalho. Como exemplo, os arquétipos da princesa e do príncipe encantado que se casam e vivem felizes para sempre, que estão presentes em diversos contos de fada e são parte do imaginário coletivo. Analisando, por exemplo, o meu número “Cinderela às avessas”, à luz dos conceitos junguianos, tomei consciência de que havia vivido a imagem arquetípica da princesa e do príncipe em minha vida, o que pode ter me auxiliado a superar o aspecto exclusivamente pessoal da situação. Conforme desenvolvido anteriormente, ao longo do desenvolvimento humano, os arquétipos foram sendo registrados no inconsciente coletivo e representam, quando se manifestam, modelos de comportamento humano que podem contribuir com a solução de problemas já vivenciados antigamente pelo indivíduo.

Acredito que fui coerente com o método de pesquisa escolhido - a cartografia - ao tentar desenhar a rede de forças à qual este processo esteve conectado, com suas modulações e movimentos permanentes. No entanto, a produção de dados que consegui gerar e observar durante esta pesquisa foi um estreito olhar dentro do processo de cada participante, que ia muito além da sala de aula e que continua se processando em cada um deles, gerando outras experiências, as quais esta pesquisa não terá acesso.

Quando me coloquei como pesquisadora para escrever sobre os processos de transformação dos atuantes tinha consciência de que seria uma visão parcial, que começaria pelo meio, não teria como ser uma pesquisa que analisasse toda transformação que o *clown* pode causar a cada participante. Claro que não havia a pretensão de se avaliar como se deu a individuação dos participantes – até porque não é algo que se analisa tão objetivamente - mas sim levantar indícios de transformações que podiam contribuir ao processo de individuação.

Tive uma questão que durante as aulas me preocupava: como a maioria dos participantes da segunda etapa do grupo (a que foi observada) eram de jovens entre 18 a 21 anos, os mesmos traziam conteúdos menos elaborados do que os que eu obtinha em workshops com participantes com idade que variava mais entre 30 a 60 anos, que traziam mais aprofundamentos em questões pessoais, provavelmente por uma maior maturidade de vida.

Em relação à análise do capítulo 4 eu não tinha como foco uma análise objetiva, mas subjetiva e coletivamente construída (em parceria com outras vozes), que tentasse expressar aquilo que se deu naquele campo. Foram experiências que vivemos e que tentei explicitar e refletir sobre o que estava antes em um nível implícito, inconsciente e pré-refletido, tanto para os participantes, quanto para mim. Optei por trazer as percepções dos participantes como texto e tentei criar uma possibilidade de análise do que falaram observando tanto aspectos de transformação quanto de entendimento e questionamentos sobre a técnica clownesca. Este texto foi construído, portanto, coletivamente, a partir de uma multiplicidade de vozes: a minha, a dos participantes, de alguns professores com os quais estudei *clown* e outros autores.

Possivelmente há muito mais a ser desvendado desse material, tanto em relação aos vídeos, porque algumas imagens captadas não foram assistidas, como em relação aos processos de transformação dos participantes, gerados a partir do contato com o *clown* e que continuam se processando. “O acompanhamento dos processos exige também a produção coletiva do conhecimento. Há um coletivo se fazendo *com* a pesquisa, há uma pesquisa se fazendo *com* o coletivo” (BARROS; KASTRUP, 2009a, p. 73). Ocorreu, com certeza, nesta pesquisa uma produção coletiva de conhecimento, tanto os processos dos participantes que aconteceram devido a pesquisa, quanto a pesquisa que se deu devido ao grupo.

Percepções como a da participante Paula comentada no capítulo 4 quando ela percebe que estava jogando o foco para o outro, enquanto ela se considerava mais autocentrada é um questionamento sobre sua forma de funcionar em sua vida. Durante a cena eu dei instruções dentro da técnica clownesca no sentido de orientar a atuante para expor o próprio *clown* e não ficar expondo os outros. Não era a minha intenção chamar a atenção dela para algo pessoal, que eu mesma não havia percebido, até porque não a conheço no cotidiano e dentro da sala de aula não tinha ficado evidente em nenhum outro momento. Quando o atuante detecta, em sala de aula, situações como essa, pode adquirir consciência de algo que poderia estar agindo de forma inconsciente e, a partir desse ponto, podem ser geradas mudanças de atitudes que contribuirão ao seu processo de individuação. Acompanhei diversos relatos de percepções que conectam a situação da aula com a própria vida do atuante. Foi possível relatar algumas nesta

pesquisa. Outras foram observadas em workshops desde 2012. Esses tipos de relatos, além de minha própria experiência como atuante, me fizeram questionar essas intersecções entre arte, vida, processos de transformação de si e de individuação.

Conforme desenvolvido no capítulo 2, a intenção com a observação sobre os processos de transformação de si não era de levar à cena processos de análises psicológicas, mas discutir processos em que o atuante tivesse a possibilidade de trabalhar conteúdos pessoais que poderiam aparecer durante o aprendizado ou criação artística e que os mesmos fossem integrados e não ficassem inconscientes e negativamente interferindo em sua atuação. Desta maneira, no caso de atuantes profissionais de artes, poderiam levar para a cena o resultado de uma arte mais amadurecida. O atuante até pode escolher lapidar artisticamente algo proveniente de seu inconsciente pessoal, mas não estaria mais “refém” de conteúdos inconscientes.

Em relação ao dispositivo das câmeras, que foi utilizado como auxiliar para cartografar o processo das aulas tenho consciência de que seria um fator de alguma interferência no processo, conforme já discutido no item “As câmeras como fator atravessador” (p. 137). No entanto “[...] a cartografia produz efeitos de produção e transformação da realidade. [...] além de servir à pesquisa, a atividade de cartografar não se faz sem a introdução de modificações no estado de coisas e mesmo sem interferir no processo em questão” (BARROS; KASTRUP, 2009b, p. 80). Conforme já analisado, na minha percepção o grupo se adaptou com a presença das câmeras e da equipe de filmagem. Alguns participantes perguntavam quando poderiam assistir aos vídeos, acredito que havia uma certa motivação também pelo fato de estarem sendo filmados. As câmeras cumpriam um olhar de público perante o *clown*, que gera interferências e, a partir destas, o *clown* reage.

Conseguimos compartilhar com os participantes, durante o processo, a edição de apenas uma aula, que repercutiu de forma positiva. Os comentários de todos que assistiram foi de que gostaram de se ver. Não tive nenhum relato mais específico. Consigo fazer essas aferições sobre a presença do dispositivo do vídeo a partir do retorno que tive dos participantes, e como não apareceram muitos comentários na partilha sobre o vídeo gerar algum problema mantive esse procedimento até o final. Antes de terminar a escrita da dissertação compartilhei com eles todos os vídeos. É possível que este dispositivo continue introduzindo modificações e interferindo em seus processos de transformação e individuação. Ao assistirem os vídeos os participantes possivelmente integrarão as experiências vividas e poderão ter outras percepções sobre seus processos.

Conforme já relatado, o grupo foi bem heterogêneo, tanto em relação à formação, experiência de vida e idade dos participantes, quanto às participações nas aulas. Alguns participaram da primeira etapa (primeiro semestre de 2016), outros foram até o final da segunda etapa (segundo semestre de 2016) e tiveram ainda os que entraram na segunda etapa ou no meio dela e os que saíram no começo da primeira ou segunda etapa. A maioria dos participantes da primeira etapa não puderam continuar, portanto, formou-se um grupo com novos participantes na segunda etapa. A princípio eu preferiria trabalhar com os mesmos participantes, desde o começo, mas essa própria dinâmica de entradas e saídas teve muito a contribuir com a pesquisa. Eu previa que alguma evasão pudesse acontecer, pois há os que se identificam com a proposta e os que não, ou que por alguma outra questão não podem continuar. Em relação a heterogeneidade entre eles, eu até preferiria que fosse assim, porque poderia observar o que aconteceria com pessoas mais diferentes entre si. Todas as pessoas que não puderam continuar me apresentaram como justificativas os conflitos de agenda com outro compromisso ou excesso de atividades. Apenas uma delas trouxe uma questão de resistência em continuar o processo, no entanto, é possível que isso tenha ocorrido com outras pessoas que não quiseram expor seus reais motivos para mim, com receio de que eu não recebesse bem. Outras talvez não expuseram porque não tiveram consciência.

De todo modo, analisei apenas o que chegou como discurso deles, por isso não irei trazer nenhuma afirmação em relação a saída de alguns. Gostaria, de toda forma, de trazer esse “problema”, pois era algo que me preocupava no decorrer das aulas, com receio de que ocorresse muita evasão e que não conseguisse material suficiente para analisar. Percebi, contudo, que mesmo com participações pontuais alguns participantes são afetados pelo trabalho e demonstram indícios de transformação. Por outro lado, também observei que os participantes que puderam estar presentes em mais encontros ou em quase todo o processo tiveram mais oportunidades de vivenciar situações que promovessem mais vivências simbólicas que geraram maior possibilidade de integração e, possivelmente, maior contribuição aos seus processos de transformação e individuação.

De iniciantes na arte clownesca a alunos com alguma experiência, de aspirantes a trabalhar com o *clown* a profissionais da área, pude observar a possibilidade de o *clown* ser, além de uma linha de trabalho artístico, também um trabalho de potencialização do ser humano na vida - ou seja, uma prática que promove integração entre arte e vida - e um modo de intensa preparação artística para expressão em diversas outras formas de arte, como no teatro, na dança e na *performance*.

Constato que este texto foi um barquinho que veio de passeios em rios anteriores a esta pesquisa, precisou transformar-se em navio para entrar no alto mar do mestrado e seguirá em mar aberto pronto para viver, sonhar e realizar outros trajetos. E agora que o sol vai se pondo, encerro o texto com a consciência de que havia muito mais para pesquisar, estudar, perceber e escrever. Mas como a frustração faz parte da imagem arquetípica clownesca tento lidar com ela assim como minha palhaça Roseléia lidaria, continuo a jogar e a brincar com meu problema principal que era transformar em palavras o que fui capaz de perceber e experienciar. Ancoro meu navio um pouco e entrego com reverência aos leitores e a todos que me ajudaram a chegar neste porto uma imagem de uma lua cheia e vermelha a iluminar a sombra do firmamento: um nariz vermelho na imensidão do inconsciente.



Figura 19 – Lua cheia como um nariz vermelho na imensidão do inconsciente

REFERÊNCIAS

- ABREU, Ana Carolina Fialho de. **Hotxuá à luz da etnocologia: a prática cômica Krahô**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator. Dicionário de antropologia teatral**. Campinas: Hucitec e Unicamp, 1995.
- BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. “Pista 3: Cartografar é acompanhar processos” in PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). **Pistas do método da cartografia – pesquisa intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009a.
- BARROS, Regina Benevides de; KASTRUP, Virgínia. “Pista 4: Movimentos-Funções do dispositivo na prática da cartografia” in PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). **Pistas do método da cartografia – pesquisa intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009b.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan.-abr., 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 23 mar, 2017.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.
- COBURN, Verônica and MORRISON, Sue. **Clown Through Mask: the pioneering work of Richard Pochinko as practise by Sue Morrison**. Bristol, UK and Chicago, USA: Intellect, 2013.
- CORDEIRO, Analívia. **Nota-Anna – escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no método Laban**. São Paulo: FAPESP e Annablume, 1998.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A. – IMESP; 2001.
- _____. **Café com Queijo, Corpos em Criação**. Tese (doutorado) - Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2004.
- FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Ed. Senac, 2004.
- GAULIER, Philippe. **O atormentador: minhas ideias sobre teatro**. Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- GODARD, Hubert. "Olhar cego. Entrevista com Hubert Godard, por Suely Rolnik". In: ROLNIK, Suely. (Org.). **Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006. p. 73-80.

- GRINBERG, Luiz Paulo. **Jung: o homem criativo**. São Paulo: FTD, 2003.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- JARDIM, Juliana. O ator transparente: reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do Palhaço e do Bufão. **Sala Preta**, São Paulo, v. 2, 2002. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57069>>. Acesso em: 20 nov. 2016.
- JUNG, Carl Gustav. **Aion – estudo sobre o simbolismo do si-mesmo**. Vol. 9/2 das Obras Completas. 10. ed. Tradução: Dom Mateus Ramalho. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- _____. **O espírito na arte e na ciência**. Vol. XV das Obras Completas. 2ª ed. Trad. BARROS, Maria de Moraes. Petrópolis, RJ, 1987.
- _____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Vol. 9/1 das Obras Completas. 11. ed. Trad. APPY, Maria Luiza; SILVA, Dora Mariana R. Ferreira da. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- KAST, Verena. **A dinâmica dos símbolos – fundamentos da psicoterapia junguiana**. São Paulo: Loyola, 1997.
- NÉIA, Advane. [27 de janeiro, 2017a]. Entrevistadora: Renata Domingos Volpato. Campinas.
- NÉIA, Advane. [08 de junho, 2017b]. Entrevistadora: Renata Domingos Volpato. Campinas.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). **Pistas do método da cartografia – pesquisa intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- PUCETTI, Ricardo. “O *clown* através da máscara: uma descrição metodológica” in FERRACINI, Renato (org.). **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed.: Fapesp, 2006.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.
- RENGEL, Lenira. “Fundamentos para análise do movimento expressivo” in MOMMENSOHN, Maria & PETRELLA, Paulo (org.). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.
- REIS, Demian Moreira. **Caçadores de risos: o maravilhoso mundo da palhaçaria**. Salvador: EDUFBA, 2013.
- RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **O método BPI (bailarino-pesquisador-interpretado) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método**. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003.

- SACCHET, Patrícia de Oliveira Freitas. **Da discussão Clown ou Palhaço às permeabilidades do clownear-palhaçar**. Dissertação (mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- SHARP, Daryl. **Léxico junguiano. Dicionário de termos e conceitos**. São Paulo: Cultrix, 1991.
- SILVEIRA, Nise da. **Jung: vida e obra**. 16ª ed. rev. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- SPOLIN, VIOLA. **Improvisação para o teatro**. Trad. Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. **Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin**. Trad. Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- STEIN, Murray. **Jung: o mapa da alma: uma introdução**. 5. ed. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 2006.
- VOLPATO, Renata Domingos. **Diário de bordo das aulas de clown com Silvia Leblon na Universidade de São Paulo**. São Paulo, 2001. Não publicado.
- VOLPATO, Renata Domingos. **Diário de bordo do curso “How to be a stupid” com Angela de Castro**. Londres, 2014. Não publicado.
- VOLPATO, Renata Domingos. **Diário de bordo do curso “Jogos” com Philippe Gaulier no SESC Santana**. São Paulo, 2016. Não publicado.
- WUO, Ana Elvira. **Clown: “Desforma”, rito de iniciação e passagem**. Tese (doutorado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2016. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/321826>.
- ZANATTA, Maria Cecília. **As metáforas alquímicas no cinema**. Dissertação (mestrado) – Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010.
- ZIMMERMANN, Elisabeth Bauch. **Integração de processos interiores no desenvolvimento da personalidade**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Ciências Médicas, Campinas, SP, 1992.
- _____. **Corpo e Individuação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- _____. O arquétipo da criança e a formação do indivíduo. **Cadernos de Pós-Graduação**. Instituto de Artes/Unicamp: Campinas, SP, ano 5, vol. 5 - nº1, 2001, pág.111-116.

Vídeos:

Desmontando a Palhaçada, “**Cinderelas às avessas**” disponível em: <https://youtu.be/4GsCyB9bIIM>, acesso em 15, jun, 2017.

Desmontando a Palhaçada, “**Desmontando a Palhaçada: quanta bobeira!**” disponível em: <https://youtu.be/5VOTH5JSrac>, acesso em 15, jun, 2017.

Dharma Cia de Artes, “**A Bailarina e a Palhaça: é hoje que eu danço!**” disponível em: https://youtu.be/grdfLPg_0yc, acesso em 15, jun, 2017.

Florescer do Clown, “**Dublagem da Débora**” disponível em: <https://youtu.be/94oFXE7TPyw>, acesso em 15, jun, 2017.

Florescer do Clown, **Treinamento do Florescer para empresas**, Aprimore - Núcleo de estudos psicológicos e rede de atendimento disponível em: <https://youtu.be/6XpnmIuPpdE>, acesso em 15, jun, 2017.

Renata Volpato, “**Cinderelas às avessas**” disponível em: https://youtu.be/Gw4Ft_c2OZo, acesso em 15, jun, 2017.

Filme:

HOTXUÁ. Direção: Letícia Sabatella e Gringo Cardia. Produtor: José Gonzaga Araújo. Roteiro: Letícia Sabatella, Gringo Cardia, Alessio Slossel e Povo Krahô. Projeto Kapey (união das aldeias Krahô). Produção Pedra Corrida Produções e Letícia Sabatella, documentário, Brasil: 2011 (70 min).

APÊNDICE 1 – VÍDEOS DA SEGUNDA ETAPA DA PESQUISA

Os vídeos estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/florescerdo clown> e <https://www.vimeo.com/florescerdo clown>, com os seguintes títulos:

- Resumo das aulas do mestrado
- Aula 1 do mestrado
- Aula 2 do mestrado
- Aula 3 do mestrado
- Aula 4 do mestrado
- Aula 5 do mestrado
- Aula 6 do mestrado
- Aula 8 do mestrado
- Exercício de Triangulação do mestrado

APÊNDICE 2 – DEPOIMENTOS DOS VOLUNTÁRIOS

Neste apêndice estão alguns depoimentos importantes, mas que não entraram nos textos anteriores.

Equipe de filmagem

Guilherme Rodrigues (cinegrafista) - Trabalhar com a oficina de Clown foi uma experiência totalmente diferente de todos os outros tipos de gravação que já tinha realizado anteriormente. A forma espontânea que as coisas iam acontecendo, progredindo, durante as gravações, nos dava uma liberdade para filmar que dificilmente é encontrada em outros projetos, onde tudo tem que ser muito bem ensaiado ou produzido. Nos primeiros dois ou três encontros nós e os participantes ainda estávamos um pouco tímidos uns em relação aos outros, mas conforme a progressão, todos começaram a se soltar mais, nós a gravar mais livremente e os participantes até a interagirem com as câmeras. Não foram raros os momentos em que eu me pegava rindo atrás do equipamento. Além disso, entender mais sobre palhaços, sobre o processo de transformação que leva uma pessoa comum a incorporar o palhaço interior me fascinou completamente e é algo da oficina que irei levar para sempre. Hoje olho para todos os palhaços de uma maneira totalmente diferente, com uma atenção muito maior e valorizo muito mais o riso que eles me causam. Gravar as oficinas era um dos grandes momentos da minha semana, sentia que eu, assim como eles, saía leve de lá. A oficina incentivava a criatividade dos participantes como palhaços e as nossas como cinegrafistas de todo o processo. Além disso, ficou a vontade de quem sabe um dia soltar o palhaço que existe dentro de mim. Espero realizar em breve. Será libertador.

Marisa Baptista (cinegrafista) - Nem sei como descrever a sensação de viver toda aquela experiência. Num primeiro momento eu era alguém que cobria uma das paredes com tecidos pretos. Tudo era uma surpresa. Eu nem imaginava o que aconteceria. Fiquei com medo de ser uma intrusa e invadir a privacidade dos “palhacinhos”. Muitas vezes senti que não era minha presença, mas a camera que de alguma forma incomodava a ponto das pessoas ficarem de costas. Era como se eu estivesse captando e expondo uma intimidade. Algo acontecia ali naquele lugar, que eu considerei uma espécie de santuário, que enchia meus olhos de uma beleza infinita. Aprendi naqueles momentos a ter um olhar mais sensível seja para com as “transformações”, seja para com as pessoas que adentravam aquele local, para que pudessem ser elas mesmas ou para que pudessem de alguma forma serem outras pessoas que “brotavam” do meio daqueles acessórios coloridos e barulhentos e das músicas que combinavam com tudo. Depois de um tempo não eram só eles que se transformavam,

mas eu também quando esperava a volta, depois de uma semana, daqueles que aprendi a respeitar. Me senti muito honrada quando recebi meu nariz vermelhinho, seu presente, minha querida Renata. Obrigada por tudo.

Maurício Moreira da Silva (cinegrafista e editor) - Quero aqui parabenizar a Renata Volpato, pelo seu curso "Florescer do Clown", o qual estive diretamente envolvido e ajudando na parte de filmagem e edição de todo o curso. Aproveito também para agradecer a oportunidade pela chance de além de aprender um pouco dessa arte, também me aperfeiçoar na minha área, de filmagem e edição de vídeos. Nesse período de 10 meses, divididos em 8 aulas, acompanhando a Renata, pude aprender bastante, principalmente no uso do software de edição que até então não me era familiar e que agora uso muito no meu dia a dia. Novamente parabéns e sucesso nessa nova etapa de sua vida

Rosana Godoy (cinegrafista) - À primeira vista, seria mais uma experiência de filmagem. De certa forma, não sabia ao certo como seria esse processo, essa aventura. O encontro com pessoas tão diferentes e que ali, se tornavam tão iguais, me mostrou naquele momento, que realmente somos iguais e que não há diferença entre nós quando nos deparamos com uma arte tão sensível. Fiquei encantada com os olhares, as não palavras, os gestos lentos, o silêncio. Faço parte de um grupo de teatro, na cidade de Americana e tenho carregado essa vivência para minha arte de representar. Agradeço a oportunidade e me coloco à disposição, sempre que precisar.

Primeira Aula

A experiência do dia com apenas uma palavra:

- Saudade (Lucas Marcondes)
- Nostalgia (Fernanda)
- Novo (Gabrielly)
- Liberdade (Martins)
- Caos (Luara)
- Tô bom (Diego)
- Redescobrir (Sarah)
- Graça (Eliana)
- Simplicidade (Dayani)
- Bom Lembrar (Bruna)
- Sozinho Melancolia (Paula)
- Enfrentamento (Júlia)
- Encontro (Maira)

Depoimentos em relação a espontaneidade:

Bruna (diário) - Senti facilidade de imaginar e me colocar e experimentar um corpo extra cotidiano, comparando com outras experiências de improvisação, mas às vezes aparecia "uma voz" mais racional que perguntava o que fazer, que tentava entender o que eu estava pensando e controlar as próximas ações. Quando as ações aconteciam de forma mais intuitiva e espontânea foi muito interessante e divertido. Sensação de inteireza. Nostalgia por lembrar da infância. Tristeza por não querer abandonar a "brincadeira". Foi uma experiência gostosa e criativa de uma forma espontânea, que me deixou com vontade de viver de novo.

Gabrielly (diário) - Essa primeira aula me deparei com algo totalmente diferente de tudo que já havia feito anteriormente, por conta disso foi um choque que talvez tenha contribuído para me deixar um tanto tímida. Nos dias posteriores a esta primeira aula, fiquei com algumas questões na cabeça: Qual é a proposta do palhaço? A proposta do palhaço é fazer graça toda hora? Se esta for a proposta de fato, em que lugar está este fazer? Essa graça pode estar no racional, naquilo previamente articulado, mas sinto também que está muito presente na espontaneidade, naquilo que não foi articulado, aquilo que surge no próprio ato. Nas brincadeiras com o palhaço, até que ponto sou eu me deixando levar e até que ponto sou eu me levando?

Segunda aula

Elisandra (diário) - A experiência com o nariz foi muito feliz, apesar de uma certa timidez no início, porque fiquei pensando em como interagir com desconhecidos nessa situação em que somos tão 'frágeis' como palhaços. Mas na verdade, faço isso o tempo todo quando estou atuando. A maioria é desconhecida. Mas isso muda quando eu sou o personagem que me sinto seguro. Naquele momento só tem eu (e talvez algum parceiro de atuação), mas perceber que tem outros com o nariz vermelho, também mostrando suas 'fragilidades' e 'ridículas' incentivou a me soltar. Eu saí bem feliz, descontraída, relaxada.

Quarta aula

Preparação corporal

Larissa (diário) - Barreiras (movimento/sensação); fraqueza e força (emoção/sentimento); ao mesmo tempo que era difícil movimentar para o lado oposto da força eu me sentia forte e capaz.

Felipe Azul (diário) - me movendo contra as forças, subindo/descendo (movimento/sensação), transferência para diferentes planetas, dimensões.

Canção de infância

Sarah (diário) – sensação nostálgica de ouvir as “músicas de infância” (movimento/sensação); saudade (emoção); quintal de casa, antiga escola (imagem).

Paula (diário) – cantar e errar a música (movimento/sensação); divertimento (emoção/sentimento).

Olhar

Lucas Fernandes (diário) – olhar para o público (movimento/sensação); constrangimento/vergonha (emoção/sentimento); minha família me olhando (imagem).

Larissa (diário) – olhar (movimento/sensação); conhecimento interno (emoção/sentimento); parecia que conseguia ver os sentimentos dos outros, vergonha, medo, paz, sentimentos misturados (resumo).

Felipe Azul (diário) – olhando sério, sensações de calor no corpo (movimento/sensação), transferência de dados, energia com a pessoa (imagem).

Fernanda (diário) – olhar nos olhos (movimento); cumplicidade (emoção/sentimento).

Gabrielly (vídeo) - Eu já não tenho concentração na vida. Tentava ser séria e a pessoa ficava... (faz uma cara de alguém querendo rir)

Jogo “Seu mestre mandou”

Paula (diário) – Seu mestre mandou: exagerado, para fora, despertou o palhaço (emoção/sentimento), movimentos dos sentimentos -> adorei

Jogo “Coelho sai da toca”

Thais (vídeo) - (...) "O coelho sai da toca me lembrou muito minha infância. Foi uma experiência muito bacana com essas pessoas que eu nem conhecia e se tornaram tão íntimas"

Hugo (diário) – é difícil sair do palhaço.

Oitava aula

Declaração como *clowns* sobre como foi o processo:

André (vídeo): Para declarar eu tenho o guarda-roupa na minha casa, uma cama, algumas roupinhas que eu comprei agora, acho que só, não tenho carro, nem casa. (...) Agora é sério, eu quero declarar que eu não fiz o que eu queria porque eu não lembrei, porque eu sou meio esquecido. Eu queria ter declarado, mesmo. Declamado, não é declarado. Declamado a poesia. Agora eu descobri que eu sou poeta. Eu tenho uma veia poetisa.

Gabriel (vídeo) – Foi um processo interessante de descobrimento processual de um redescobrimento de coisas interessantes que eu havia esquecido, mas eu pude voltar a ter contato com isso.

Fernanda (vídeo) - Gostaria de agradecer a todos que concordaram em participar do meu programa, muito obrigada, foi muito gratificante ter a presença de vocês aqui hoje, eu também agradeço e todas que me levaram a estar aqui, minhas grandes amigas Suzana Vieira, Xuça Meneguêl, um beijo para vocês. Amigas e grandes inspirações. Maravilhosas.

Lucas (vídeo) - de claro para claro é 30 centavos. Muito obrigada a todos.

Paula (vídeo) - Eu gostei muito e vou dar trabalho para sair daqui hoje, só isso.

Maíra (vídeo) – Eu queria saber se aquilo ali foi uma mensagem subliminar sobre o meu peso, porque eu achava que eu era magra até agora, hoje, eu e a minha amiga. E aí falaram para a gente, agora as magrinhas e a gente ficou em dúvida, o que quis dizer. É uma pergunta.

Débora (vídeo) – primeiro a gente, depois as magrinhas.

Maíra (vídeo) – não sei para quem foi a pergunta, acho que foi para quem elaborou esse programa.

Renata (vídeo) - Eu declaro que estou muito agradecida por cada um aqui, por cada um que também não está aqui, mas que passou por aqui, que não pôde estar, não suportou os paparazzis, ou não pôde por algum motivo pessoal. A gente sabe que cada qual tem o seu momento na vida, né? Eu respeito cada um. Queria agradecer muito mesmo a entrega de vocês, a determinação de estarem melhorando e contribuindo também para que essa pesquisa possa também alcançar outras pessoas, possa tocar outras pessoas, quem sabe?

APÊNDICE 3 - RELATOS DE PARTICIPANTES DE WORKSHOPS

Neste apêndice têm alguns depoimentos recebidos após workshops e treinamentos do “Florescer do Clown” que reforçam o potencial do *clown* como processo de transformação de si.

Aprimore – Núcleo de estudos psicológicos e rede de atendimento

Realizei um treinamento através do *clown* para psicólogos associados ao Aprimore que buscavam um trabalho pessoal que refletisse em suas atividades profissionais e o aprimoramento da equipe¹¹⁹. Alguns dos depoimentos recebidos:

*Luiz Cláudio Pezzini*¹²⁰ (Coordenador da equipe de psicoterapeutas do Aprimore) – Foi algo inesquecível para todos, ficamos muito mais divertidos e isso se refletia nas nossas reuniões. Uma das coisas que nos deparávamos na época era como comunicar nosso trabalho, porque psicologia não dá para você fazer um marketing na mesma linha do comércio, tem uma delicadeza na natureza do serviço, sem contar a divulgação que é pautada pelo código de ética do conselho de psicologia. A motivação primeira para fazer o workshop de clown tinha a ver com a divulgação do nosso trabalho, nós precisávamos saber nos comunicar de um jeito mais divertido, trazer humor para nossa fala, nossas imagens, para o jeito de nos apresentarmos, de marcar nossa presença no mundo. É óbvio que não nos interessava simplesmente desenvolver a máscara de um engraçadinho, tinha que ser um trabalho mais profundo que a gente pudesse ir se soltando, para que tanto a leveza e o bom humor, a diversão pudesse vir para fora, quanto a criatividade. Então baseado em uma conversa com uma outra profissional de teatro, a Nany di Lima, eu estava com o entendimento de que a criatividade seria uma decorrência natural da espontaneidade, que se nós conseguíssemos essa auto permissão, esse “ser mais espontâneo”, mais natural, mais à vontade diante das coisas, poder rir um pouco de si, poder superar algumas vergonhas bobas, naturalmente a criatividade também emergiria, junto com a espontaneidade. Eu já percebendo obviamente que isso poderia ter repercussões muito positivas, não só na comunicação, mas no nosso jeito de ser, no nosso jeito de atender, porque a comunicação seria o reflexo de quem nós estaríamos nos tornando. Foi por aí que a gente fez na sequência a oficina de teatro e a oficina de clown. Posso dizer sem exagero que foi talvez os

¹¹⁹ Vídeo deste treinamento disponível em: <https://youtu.be/6XpnmIuPpdE>.

¹²⁰ Depoimento concedido em 28/06/2017 (áudio).

momentos mais marcantes desses encontros que fazíamos. É notável, foi impressionante mesmo como foi marcante para todos as duas oficinas, a de teatro e a de clown.

Eu diria que ter feito o workshop de clown foi muito importante para a equipe, a gente realmente ficou muito mais próximo. Unidos, integrados, sinceros, se divertindo em fazer parte da equipe e ao mesmo tempo sem aprisionamento em máscaras inúteis, porque seu workshop ajudou todo mundo a ficar mais à vontade com o outro. Acho que foi para além do relacionamento da equipe, acho que foi muito positivo também para o exercício do nosso trabalho, para a gente poder ter esse jeito mais leve, natural, a vontade, espontâneo, diante das mazelas humanas, diante do sofrimento. Não é fazer pouco caso, não é rir do sofrimento alheio, não é isso, mas é que esse nosso trabalho tem uma delicadeza. O manejo de um trabalho terapêutico passa por momentos muito sérios, de empatia, de compartilhamento de sofrimento, mas se você tem uma possibilidade de articular isso com o lúdico, com uma graça e fazer também do trabalho de autoconhecimento e do sofrimento um momento ou uma situação possível de se rir, de se brincar, de poder de alguma forma abordar o que está sendo vivido desse jeito isso pode ser muito benéfico. Então eu acho que ajudou bastante a gente nisso também. Com certeza as nossas ideias criativas sobre como comunicar o trabalho elas também tiveram um upgrade bem bacana, que era o objetivo inicial que fez a gente querer fazer o workshop.

Eu acho também que exerceu o papel fundamental, certamente por mim, mas acredito que eu esteja falando por vários outros da equipe na época que é a superação de algumas inibições. Você perceber que você consegue fazer uma palhaçada, consegue se colocar em uma situação que em outra circunstância ela poderia ser muito temerosa no sentido da exposição ao ridículo. E ali foi conduzido de um jeito muito legal por você em que a gente botou o nariz, foi brincando de personagem e conseguiu fazer muita graça entre nós ali. Para mim foi bem libertador de algumas amarras de seriedade, de algumas máscaras de profissional sério, terapeuta.

Giuliana Bansi Giati (Membro da equipe de psicoterapeutas do Aprimore) - O workshop permitiu uma vivência muito diferente do que estou acostumada. Abriu novas possibilidades de expressão e fez eu entrar em contato com meus medos e vergonhas e identificar o quanto essas barreiras tiram de mim a espontaneidade e alegria. Possibilitou que eu deixasse de lado esses medos e pude me experimentar de um jeito diferente. Muitas das minhas características percebidas e vivenciadas nos exercícios, já percebia em mim, mas acabava não expressando em qualquer grupo.

Gostei bastante dos exercícios e vivências e acredito que o modo como eles foram organizados contribuiu para um relaxamento e abertura progressivos que me permitiu entrar nas atividades por inteiro. Me ajudou em relação a uma ideia antiga de fazer um workshop de dança e psicologia. Eu havia começado a produzir meu projeto e este workshop contribuiu para a diminuição das minhas

resistências, e permitiu que eu experimentasse os benefícios desse tipo de vivência. Passei a acreditar mais na minha ideia e dei andamento ao meu projeto.

Danielle Moreira Rodrigues (Membro da equipe de psicoterapeutas do Aprimore) - Gostei muito de participar do workshop. Percebi que o Clown resgata aspectos que muitas vezes passam despercebidos no cotidiano, por meio de várias atividades permitiu uma maior integração de aspectos internos que muitas vezes temos dificuldades em aceitar, de forma bem-humorada me mostrou que podemos pintar a vida com um tom mais leve e divertido.

Juliana Valente Conde (Membro da equipe de psicoterapeutas do Aprimore) - Foi uma experiência muito diferente das que já tive, e é capaz de ativar 'partes' nossas esquecidas ou reprimidas no dia a dia. O workshop traz à tona um lado nosso muito curador, que deve ser cultivado sempre! Uma experiência inusitada e divertida que vai muito além do riso e diversão, atinge profundas camadas adormecidas da alma, promovendo cura e transformação. O palhaço dentro de nós deve ser um aliado e não um segredo.

Olhar atento de participantes

Anteriormente a minha entrada no mestrado dei uma aula em que a Jackeline Berger¹²¹ participou. Pedi um depoimento a ela do que aconteceu que acho relevante trazer para a pesquisa e que fala de outro olhar que passou a ter sobre seu próprio corpo e que cito para trazer um exemplo concreto de uma mudança de eixo de olhar e conseqüentemente de autoimagem e sensação corporal:

“O Florescer do Clown, a surpresa do dia e uma revelação para vida. Deficiente física tetraparética, em um primeiro momento, minha criança não queria brincar... “toca do coelho”... ela disse ... Humm ... que graça que vai ter, vou ficar fora da toca o tempo todo, não quero não!! Então a Renata disse: “tenta” e eu tentei. Para minha surpresa, não fiquei fora da toca nenhuma vez. O Clown é um trabalho mágico, de resgate mesmo. Colocar um nariz de palhaço não me fez uma pessoa mais engraçada, mas me permitiu ver o que antes eu não conseguia ver, por medo ou vergonha, me permitiu des-formar as crenças daquilo que eu classificava como que: “podia” e “não podia”. Durante uma das atividades de deixar fluir os movimentos no chão, na altura média e em pé, fechei

¹²¹ Participante de uma aula que fui professora convidada no workshop da psicóloga Tatiane Guedes “Retorno a Essência: Resgate da criança interior”.

os olhos e me permiti. Somente isso, me permiti! E foi na altura média, aquela altura em que não estamos nem no chão, nem tão pouco no topo, aquela altura confortável, a do meio, onde tudo é permitido, em que se pode errar e cair, pois estamos bem pertinho do chão, que fui me testando e entrei de verdade na brincadeira. Fui torcendo meu corpo para um lado e para outro, levantando, sentando... Neste contorcer, descobri que meu lado direito responde sim, aos meus estímulos, que se o olho com amor, despreocupada e sem cobranças, posso muito mais do que penso poder. Me senti viva e fazendo parte, o Florescer do Clown não só resgatou minha palhacinha adormecida, ele também me trouxe a leveza e coragem para ser espontânea, buscando tempo e espaço para descobrir e revelar quem eu sou e do que sou capaz. [...] Um novo olhar começou a surgir. ”

Foi muito interessante esse seu depoimento depois da aula, pois geralmente as situações de superação que acompanho são mais de ordem emocional ou psicológica. Físicas também, mas não como essa de uma tetraparética com dificuldade em se apoiar no lado direito. Ela me disse que, mesmo na fisioterapia, sempre negava a possibilidade de experimentar movimentos de apoio do seu lado direito no chão. Portanto, percebo que existe outro olhar que o *clown* pode oferecer para a pessoa confiar em si mesma e dar passos desconhecidos em sua vida.

Nos reencontramos novamente em abril de 2017 e conversamos sobre o que ocorreu com ela na minha aula e ela me disse que passou a confiar em se apoiar no seu lado direito, me mostrou inclusive um movimento de yoga que está fazendo em que tira o pé esquerdo do chão. Ela está fazendo uma série de trabalhos corporais e terapêuticos para buscar a cura das células que cortaram a ligação entre os comandos cerebrais e parte do sistema nervoso depois de um acidente que sofreu e acredita que em alguns anos retornará todos os movimentos.

Acrescento ainda o depoimento de uma participante de um workshop que também explicita um processo de tomada de consciência de aspectos que estavam inconscientes:

Maria Fernanda Souza (fisioterapeuta e professora de pilates) - “Conforme falei na roda, essa experiência bateu numa questão antiga minha e que estou trabalhando agora que é a conquista do meu espaço no mundo, qual meu lugar, minha vontade, um resgate do que eu sinto na busca da conexão com o meu ser. Um momento de transição de ser mandada, fazer o que o outro diz, para seguir um caminho escolhido por mim. Ocupar a "minha cadeira", portanto tocou no orgulho e numa raiva (uma revolta e uma briga interna) por não ter o meu espaço, por me colocar nessa posição, de ter alguém sempre dizendo o que eu devo fazer. E brigando com isso, uma não aceitação dessa

posição, que me impediu de fluir com a energia do momento ali na brincadeira da cadeira. Muito bom ao mesmo tempo poder entrar em contato com isso, enriquecendo minha busca pela individualidade, pela minha expressão, mas aprendendo a passar pelas fases com leveza e aceitação, expressar e vivenciar esse eu que ainda se põe como submisso, mas que quer mandar. Que me deixou sem ação ali naquele momento, entrando em contato com as censuras, os autojulgamentos, os pensamentos incessantes que paralisam a ação, mas um bom começo para essa clown que está para nascer. Torcendo para darmos continuidade no processo! Gratidão!!!”

Deise Regina, uma das alunas do primeiro curso de *clown* que ministrei, junto a psicóloga Lucia Premal, enviou um depoimento poético do que o *clown* representa para ela:

Deise (depoimento, 26 de junho de 2017): O clown me ajuda a olhar as estrelas a cada dia sempre de um jeito novo e, de repente, quem sabe, apreciar uma rara estrela cadente.

Percepções de outra participante que me enviou um extenso depoimento, por e-mail, logo após seu primeiro contato em um workshop de 8 horas do “Florescer do Clown”:

Andreia Donalísio (engenheira de computação e coaching facilitadora de processos de desenvolvimento pessoal) - Quando aceitei participar do workshop, não tinha a menor ideia de quão profundo este trabalho poderia ser! Pensei que seria um jeito de dar um passo além da minha vergonha, mas que não seria nada além disto. Claro que este passo aconteceu também, mas o mundo que se abriu e eu fui descobrindo durante seu workshop de Clown foi muuuuito além... Diria até que esse trabalho poderia ser um espaço perfeitamente possível para a cura e integração do orgulho, e mais, dentro do jogo da alegria, e não do sofrimento!

Primeiro, percebi que o clown não é nada novo nas civilizações, e sim, uma figura que sempre existiu em qualquer sociedade - e isto acontece também na 'sociedade interna', composta pelos inúmeros 'eus' psicológicos que moram dentro de mim. Dentro de mim existe um ser ridículo, inadequado, totalmente rejeitado e não aceito pela minha sociedade interna. Ele não tem espaço dentro de mim! Ele foi banido do meu consciente e segue exilado, causando-me muita dor pela minha fragmentação interna. Considero esta uma das maiores misérias do ser humano: a não-aceitação das imperfeições, através do julgamento e condenação de partes de si mesmo pelo fato de não se encaixarem no mundo idealizado que construímos para fugir de nossa própria realidade. Mas como não causar mais dor e sofrimento, sendo que mesmo sonhando com um mundo perfeito, as partes renegadas continuam a existir, mesmo que esquecidas, soterradas? A crença de que estas partes não existem não ameniza a dor da fragmentação, da rejeição, da inadequação... ela continua latente,

esperando o dia de ser integrada, e finalmente fazer parte da sociedade interna, pertencer... mesmo camuflada ela envia mensagens de desconforto que são sentidas em momentos de exposição e embaraço. Esse sonho de perfeição não anula os sentimentos mais profundos de inadequação, mas sim, posterga e afasta a possibilidade de resolução e cura deste nó, pois afinal, a cura só será possível com a integração definitiva destas partes renegadas. Quanto mais se nega esse nó, mais fragmentação, mais dor e mais ilusão...

Mas como trazer luz e compreensão e unir essa nação?

Daí o clown vem com a resposta! Ele mostra que existe um lugar adequado para toda essa inadequação! (risos). Existe um espaço onde o ridículo pode existir, e ainda, ele é desejado, pois só quando ele se manifesta autenticamente o papel do clown é satisfeito e a graça pode fluir na plateia! O clown é um portal para a espontaneidade! Para a integração e unificação do ser. Ao dar espaço aos aspectos negados, banidos, exilados... aceitando sua existência, damos um primeiro passo para interromper o ciclo de dor e sofrimento, dando lugar a uma tímida harmonia até que ela possa reinar soberana, quando tudo se alinhar e entrar em equilíbrio, quando houver espaço para o ridículo dentro de mim, ele também poderá existir fora, e não precisarei sentir vergonha ou inadequação. Poderei ser eu mesma, com todos os aspectos e partes!

Quanto alívio e quanta alegria surgem dessa compreensão.

Indo mais profundamente, essas características que julgamos negativas, pois não se encaixam na ideia de perfeição que idealizamos, são na verdade características muito mais reais do que as características que imaginamos ter, são portais de nossa verdadeira inocência e real ser.

Na verdade, eu nada sei do Caminho do Clown... Tive um contato neste workshop... mas sei do meu anseio por chorar de alegria e rir de minhas tristezas... Poder abrir o coração, por mais que imagine que encontrarei a dor...

O Clown é um ser corajoso... coragem para ser a si mesmo. Quem tem?

E ainda, o Clown não é um ser sozinho, quando encontra seu espaço, encontra também uma plateia, a quem está exposto. É nessa interação com o outro que ele pode existir e se manifestar no mundo! Mas ao mesmo tempo, ele não depende da reação do outro para se manifestar, sua fonte é seu interior essencial... suas emoções...

Percebi com sua ajuda, Rê, que quando o Clown tenta forçar uma situação, conta uma piada preparada ou se refugia no passado conhecido e pseudo-seguro, a energia estanca e a graça perde seu fluxo... há de se ter sempre a vivacidade do momento presente alimentando o número, então mesmo uma piada morta batida pode reviver...

Mas como trilhar este caminho? Como se render a alegria da liberdade? Não sei ainda! Sinto que seu lindo canal veio nos agradecer com esta chance... A simplicidade, a espontaneidade, a realidade... quando presentes, habitando nosso ser, irradiam e convidam a todos em volta ao despertar para elas! Não sei se me estendi muito ou exagerei um pouco... (risos)

Só escrevi tudo isso para dizer que na minha experiência, acho que encontrei um lugar onde não preciso ter vergonha, ou melhor, a vergonha tem lugar para existir. Me sinto acolhida, livre e autêntica, com todas as inadequações. Sei que tenho muito para aprender, (e quero!) e que ainda não sei nada sobre o assunto. Mas meu coração já ressoa, mesmo sem a cognição... Ou seja, que trabalho lindo está se abrindo e florindo o seu caminho e daqueles que estão perto do seu jardim!

ANEXO 1 – EMENDA AO PARECER DO COMITÊ DE ÉTICA



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DA EMENDA

Título da Pesquisa: O clown como imagem arquetípica e processo de transformação de si

Pesquisador: Renata Domingos Volpato

Área Temática:

Versão: 3

CAAE: 51794915.9.0000.5404

Instituição Proponente: Instituto de Artes

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 2.075.275

Apresentação do Projeto:

Justificativa da Emenda:

Mudança no título da pesquisa para "O clown como imagem arquetípica e processo de transformação de si.". Anteriormente o título era "Florescer do Clown – Focalização do aspecto terapêutico e potencializador de alegria, espontaneidade e presença na arte do clown". Precisei alterar todos os trechos nos quais esses conceitos apareciam: aspecto terapêutico e potencializador de alegria, espontaneidade e presença na arte do clown.

Objetivo da Pesquisa:

Mantidos em relação ao projeto original.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Mantidos em relação ao projeto original.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Além da mudança do título do projeto, foi incluído novo procedimento, um exercício denominado pela pesquisadora "despertar do corpo". Esta informação foi acrescentada ao TCLE destinado aos participantes do projeto.

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126
Bairro: Barão Geraldo **CEP:** 13.083-887
UF: SP **Município:** CAMPINAS
Telefone: (19)3521-8936 **Fax:** (19)3521-7187 **E-mail:** cep@fcm.unicamp.br



Continuação do Parecer: 2.075.275

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Adequadamente apresentados, segundo quadro de documentos postados.

Recomendações:

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Justificativa da emenda aceita por esta relatoria.

Emenda aprovada.

Considerações Finais a critério do CEP:

- O participante da pesquisa deve receber uma via do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, na íntegra, por ele assinado (quando aplicável).

- O participante da pesquisa tem a liberdade de recusar-se a participar ou de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma e sem prejuízo ao seu cuidado (quando aplicável).

- O pesquisador deve desenvolver a pesquisa conforme delineada no protocolo aprovado. Se o pesquisador considerar a descontinuação do estudo, esta deve ser justificada e somente ser realizada após análise das razões da descontinuidade pelo CEP que o aprovou. O pesquisador deve aguardar o parecer do CEP quanto à descontinuação, exceto quando perceber risco ou dano não previsto ao participante ou quando constatar a superioridade de uma estratégia diagnóstica ou terapêutica oferecida a um dos grupos da pesquisa, isto é, somente em caso de necessidade de ação imediata com intuito de proteger os participantes.

- O CEP deve ser informado de todos os efeitos adversos ou fatos relevantes que alterem o curso normal do estudo. É papel do pesquisador assegurar medidas imediatas adequadas frente a evento adverso grave ocorrido (mesmo que tenha sido em outro centro) e enviar notificação ao CEP e à Agência Nacional de Vigilância Sanitária – ANVISA – junto com seu posicionamento.

- Eventuais modificações ou emendas ao protocolo devem ser apresentadas ao CEP de forma clara e sucinta, identificando a parte do protocolo a ser modificada e suas justificativas e aguardando a aprovação do CEP para continuidade da pesquisa. Em caso de projetos do Grupo I ou II apresentados anteriormente à ANVISA, o pesquisador ou patrocinador deve enviá-las também à

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126
Bairro: Barão Geraldo **CEP:** 13.083-887
UF: SP **Município:** CAMPINAS
Telefone: (19)3521-8936 **Fax:** (19)3521-7187 **E-mail:** cep@fcm.unicamp.br



Continuação do Parecer: 2.075.275

mesma, junto com o parecer aprovatório do CEP, para serem juntadas ao protocolo inicial.

- Relatórios parciais e final devem ser apresentados ao CEP, inicialmente seis meses após a data deste parecer de aprovação e ao término do estudo.

- Lembramos que segundo a Resolução 466/2012, item XI.2 letra e, "cabe ao pesquisador apresentar dados solicitados pelo CEP ou pela CONEP a qualquer momento".

- O pesquisador deve manter os dados da pesquisa em arquivo, físico ou digital, sob sua guarda e responsabilidade, por um período de 5 anos após o término da pesquisa.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_893147 E1.pdf	08/05/2017 19:06:58		Aceito
Outros	carta_de_alteracao_por_emenda.pdf	08/05/2017 19:04:21	Renata Domingos Volpato	Aceito
Cronograma	cronograma_Renata_Domingos_Volpato_alterado.pdf	08/05/2017 19:00:40	Renata Domingos Volpato	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projeto_de_pesquisa_Renata_Domingos_Volpato_modificado.pdf	08/05/2017 19:00:27	Renata Domingos Volpato	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_Renata_Domingos_Volpato_modificado.pdf	08/05/2017 19:00:07	Renata Domingos Volpato	Aceito
Folha de Rosto	folha_de_rosto_Renata_Domingos_Volpato_modificada.pdf	08/05/2017 18:58:59	Renata Domingos Volpato	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126
Bairro: Barão Geraldo **CEP:** 13.083-887
UF: SP **Município:** CAMPINAS
Telefone: (19)3521-8936 **Fax:** (19)3521-7187 **E-mail:** cep@fcm.unicamp.br



Continuação do Parecer: 2.075.275

CAMPINAS, 22 de Maio de 2017

Assinado por:
Renata Maria dos Santos Celeghini
(Coordenador)

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126
Bairro: Barão Geraldo **CEP:** 13.083-887
UF: SP **Município:** CAMPINAS
Telefone: (19)3521-8936 **Fax:** (19)3521-7187 **E-mail:** cep@fcm.unicamp.br

ANEXO 2 – PARECER DO COMITÊ DE ÉTICA

COMITÊ DE ÉTICA EM
PESQUISA DA UNICAMP -
CAMPUS CAMPINAS



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Florescer do Clown - Focalização do aspecto terapêutico e potencializador de alegria, espontaneidade e presença na arte do clown

Pesquisador: Renata Domingos Volpato

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 51794915.9.0000.5404

Instituição Proponente: Instituto de Artes

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 1.413.990

Apresentação do Projeto:

Em contato com territórios de idéias de alguns autores como Grotowski, Deleuze, Guattari, Foucault, José Gil, Pierre Lévy, Suely Rolnik, entre outros, a pesquisadora refletiu sobre alguns conceitos desses pensadores estabelecendo algumas conexões com princípios que norteiam o Florescer do Clown, tais como: Presença, Alegria e Espontaneidade. Explanou alguns desses conceitos: A presença acontece na relação de composição do ator com o público, quando o público interage com o jogo proposto pelo ator. Tomando a presença como um jogo, um encontro, e parafraseando Grotowski, que diz que o teatro acontece entre o ator e o espectador, pode-se dizer que a presença cênica está nesse território invisível entre o ator e o público. É importante que na arte presencial o ator/clown desenvolva a capacidade de disparar relação de autocriação com seu público, espaço e tempo, de criar um fluxo de composição para ser um único corpo "ator/clown-público". Um parâmetro para saber se isso está acontecendo e se o ator está com presença potente é tentar-se verificar se o jogo que ele propõe com o público está compondo efetivamente uma relação criativa e significativa entre eles, se o ator está gerando vida e encontros alegres nessa relação. Vida, segundo Maturana, é autopoiese, capacidade de autocriação, maneira de se autogerar. O que define a vida é a composição das relações e como as relações geram uma autocriação. O artista precisa criar pontos de fuga, desestruturas, para que as potências de vida

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126

Bairro: Barão Geraldo

CEP: 13.083-887

UF: SP

Município: CAMPINAS

Telefone: (19)3521-8936

Fax: (19)3521-7187

E-mail: cep@fcm.unicamp.br

COMITÊ DE ÉTICA EM
PESQUISA DA UNICAMP -
CAMPUS CAMPINAS



Continuação do Parecer: 1.413.990

possam fluir. Encontros alegres são os que trazem composição e aumento de forças, tanto para o ator como para o público. São encontros afetivos que potencializam alegria no sentido spinoziano, e que aumentam a capacidade da relação. Ao contrário disso, estão os corpos docilizados (Foucault, 1987) pelo ambiente em que vivem e que tendem a não entrar em estado de criação, mas a reagir às linhas que o atravessam como uma repetição mecânica. A presença acontece nas linhas de fuga que criam fissuras nesses corpos docilizados, onde a capacidade de vida possa ser liberada. Obviamente podemos pensar esse processo do ator trabalhar sua presença como um devir-presença, um processo que nunca se finaliza, um vir a ser que nunca se findará. Considerando-se a presença da ordem do invisível, parte de um território "virtual" (termo utilizado por Lévy, 1996), a invisibilidade pode se intensificar à medida que o ator se coloca cada vez mais no que chamarei de "momento presente", que é a capacidade de estar o tempo todo "atualizando" (termo utilizado por Lévy, 1996) o corpo para o instante vivido, acordar todos os sentidos do corpo para a relação, desenvolver uma porosidade a tudo que está acontecendo e uma capacidade de afetar e de ser afetado, inclusive ser afetado por tudo aquilo que o ator mesmo gera enquanto linguagem possível de ser compartilhada e compreendida. Para estar nesse "momento presente" o ator, independentemente do tipo de teatro que está realizando, precisa se permitir experimentar as micro-improvisações. Mesmo que ele apresente uma cena pré-concebida, deve improvisar com todos os elementos do momento em que esta cena está sendo reapresentada, incluindo as variáveis que o público traz como possibilidade de relação, que faz daquela apresentação algo único e impossível de ser repetido exatamente da mesma maneira, tornando a cena viva e pulsante. Como se trata de um território completamente instável é importante que o ator desenvolva um repertório para interagir com o novo que se apresenta a cada instante. Quem assiste a um espetáculo mais de uma vez, com um olhar mais atento, pode constatar que sempre ocorrerão improvisações microscópicas. É perceptível que o espetáculo sempre apresente diferenciações, cada espetáculo se torna único a cada apresentação; é impossível gerar repetições idênticas, pois mesmo que exista um conjunto de formas que se repetem, existem também centenas de linhas que atravessam microscopicamente cada uma dessas formas e que variam a cada apresentação. Grotowski investiu no treinamento do ator por um método que chamou de "via negativa", em que o objetivo não era o de construir uma técnica específica para o ator e sim desbloquear e eliminar as tensões e tudo que possa impedir os estímulos e impulsos de cada um. -A partir disso poderíamos pensar a presença como um devir-presença, um processo de presença, no qual à medida que desbloqueamos o que nos impede

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126
Bairro: Barão Geraldo **CEP:** 13.083-887
UF: SP **Município:** CAMPINAS
Telefone: (19)3521-8936 **Fax:** (19)3521-7187 **E-mail:** cep@fcm.unicamp.br

COMITÊ DE ÉTICA EM
PESQUISA DA UNICAMP -
CAMPUS CAMPINAS



Continuação do Parecer: 1.413.990

de gerar encontro e entrar em relação com o público, a presença se intensifica ainda mais. A presença não é uma "linha molar" (termo utilizado por Deleuze e Guattari, 1995), algo que possui uma forma rígida, mas ela está sempre se produzindo de "forma rizomática" (termo utilizado por Deleuze e Guattari, 1995), em um sistema de produção de vida, de formas, forças e sensações. São diversas linhas de forças que compõem uma presença, é um fluxo de presença: linhas que atravessam o ator e que possibilitam que sua presença se torne perceptível ao olhar do público. Cada ator desenvolve a presença cênica de uma maneira peculiar. Apesar dela se dar no acontecimento do encontro ator-público, a mesma pode ser "treinada" anteriormente. Esse treinamento pode ocorrer em situações e relações cotidianas que o ator estabelece e em exercícios pré-expressivos dentro do trabalho, nas diversas relações estabelecidas, tanto com os outros atores como com outros elementos da cena, como o espaço e o tempo. Um ponto importante nessa intensificação da presença é a integração do corpo com o pensamento. É interessante que o ator crie linhas de fuga da consciência para entrar com maior radicalidade nesse jogo com o público. Grotowsky tenta anular o tempo entre o surgimento de um impulso e a sua realização. Ele propunha, com isso, extinguir o tempo entre o pensar e o fazer, que o ator pensasse com o corpo inteiro, através das ações, quebrando assim a dicotomia mentecorpo.

Acredito que entre diversos treinamentos possíveis para se trabalhar essa integração pode ser um caminho avançar nesse território através de práticas meditativas. Como todo treinamento, a meditação pode ser mais uma possibilidade do ator experimentar outros estados de energia para o seu corpo, ela não é um fim em si mesmo. Ela pode ser um meio de facilitação técnica para o ator experienciar, criar e mapear outras possibilidades de potencialização de sua presença. Ao se considerar o valor do acesso a uma transitoriedade das relações e a correlação da presença com o território da improvisação, uma outra possibilidade de treino que pode potencializar a presença é o treinamento de clown. O clown pode ser considerado uma expressão de aspectos da própria pessoa, em "estado dilatado", como uma persona desdobrada do ator, que exagera características da pessoa e que absorve o que não cabe na vida social. Esse treinamento pode ocorrer sob a perspectiva de um trabalho de auto-observação e exposição dos próprios ridículos, ingenuidades, inadequações, inseguranças e defeitos camuflados pela necessidade de adequação social, assim como de todas as potências renegadas ou desconhecidas. Ao se pensar no ridículo como um território inexplorado e pouco visitado se estará potencializando elementos que compõem criatividade, favorecendo o trabalho do ator no sentido de não se separar corpo e mente, integrando a manifestação da linguagem em forma de teatro. Claro que existe a possibilidade do ator "cristalizar" o seu clown, portanto, para que isso não aconteça, o ator deve

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126
Bairro: Barão Geraldo **CEP:** 13.083-887
UF: SP **Município:** CAMPINAS
Telefone: (19)3521-8936 **Fax:** (19)3521-7187 **E-mail:** cep@fcm.unicamp.br

COMITÊ DE ÉTICA EM
PESQUISA DA UNICAMP -
CAMPUS CAMPINAS



Continuação do Parecer: 1.413.990

se lançar no território da improvisação, que por sua vez facilita a consciência do estar no "momento presente". E essa persona construída, esse clown, não se finaliza, é um devir-clown, ele está constantemente recriando situações que o colocam sinceramente e espontaneamente em um encontro alegre, em uma relação potente com a plateia. É sabido que o riso é um elemento importante para a arte do clown. Digamos que é uma meta a se conquistar. À medida que o ator consegue estabelecer uma relação forte com a plateia e expor verdadeiramente suas imperfeições e fragilidades e a plateia se identifica com os aspectos humanos expostos, o riso surge naturalmente. É interessante notar que esse riso aparece quando a presença que o ator gera é potente e conseqüentemente torna possível o espelhamento subjetivo da plateia com o ator. Considera-se, assim, o comprometimento com viver intensamente o instante presente e a vulnerabilidade aos sentimentos e sensações diferentes que transpassam o sujeito pontos essenciais para a potencialização da presença. Refletindo sobre as experimentações desse treinamento pode-se observar que ele pode desenvolver qualidades de disponibilidade na pessoa, no que diz respeito ao seu repertório que compõe sua presença, e do qual ela precisa se apropriar para produzir arte e vida. O clown pode ser considerado uma figura arquetípica poderosa e rica de significados e a metodologia do Florescer do Clown traz seus princípios profundos e que podem alterar toda uma maneira de pensar, ser e estar na vida.

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário: O objetivo principal desse projeto é estudar o trabalho prático artístico-terapêutico denominado "Florescer do Clown", realizado pela mestranda e pesquisadora Renata Domingos Volpato, em consonância com teorias de pensadores da arte, da filosofia e da psicologia que abordam uma visão de integração entre arte e vida, visando uma análise crítica do trabalho desenvolvido e evidenciar o provável aspecto terapêutico do clown e

potencializador de alegria, espontaneidade e presença.

Objetivo Secundário: 1-) a partir do levantamento quantitativo e alusões a conceitos que integrem arte e vida nos seguintes autores: Grotowski, Jung e Laban e outros que se pesquise posteriormente, e da revisão bibliográfica de autores que escreveram sobre a arte do clown, tais como: Luís Otávio Burnier, Renato Ferracini, Ricardo Puccetti e Ana Elvira Wuoz realizar a análise conceitual relacional, qualitativa, crítica, reflexiva e analítica desses conceitos em relação a arte do clown.

2-) formar um grupo de estudos continuado de clown com o qual a pesquisadora facilitará,

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126
Bairro: Barão Geraldo **CEP:** 13.083-887
UF: SP **Município:** CAMPINAS
Telefone: (19)3521-8936 **Fax:** (19)3521-7187 **E-mail:** cep@fcm.unicamp.br

COMITÊ DE ÉTICA EM
PESQUISA DA UNICAMP -
CAMPUS CAMPINAS



Continuação do Parecer: 1.413.990

observará e registrará o trabalho, durante quatro meses, com um encontro semanal de três horas

3-) recolher depoimentos de participantes de oficinas livres que eventualmente sejam oferecidas pela pesquisadora

4-) entrevistar alguns profissionais que atuam como clown ou professores para formação de clowns para verificar o motivo pelo qual escolheram a profissão e se trabalhar com a linguagem trouxe algum benefício pessoal e artístico.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Desconfortos e riscos: No caso da fase de participação na oficina de clown (palhaço) o risco é o participante se machucar em caso de queda ou torção acidental em algum exercício corporal que esteja realizando. Sendo o risco baixo. O desconforto pode ser corporal no dia seguinte aos encontros da oficina devido a alguma musculatura trabalhada mais intensamente ou desconforto emocional e psicológico devido a alguma situação vivenciada que pode eventualmente gerar algum desconforto. Os participantes das oficinas são livres para realizar os exercícios que desejarem e respeitando o próprio limite físico, emocional e psicológico.

No caso da fase de entrevistas o risco não é previsível. O desconforto é a pessoa precisar negar responder alguma pergunta que não queira, no entanto, os participantes das entrevistas são livres para não responder a alguma pergunta que não queiram.

Benefícios: Os participantes recebem o benefício indireto da pesquisa aprendendo técnicas de clown e vivenciando o método do Florescer do Clown que pode oferecer autoconhecimento."

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A Pesquisa pretende através de registro das aulas e análise de exercícios, cenas, depoimentos e questionários a partir dos registros evidenciar o provável aspecto terapêutico do clown e potencializador de alegria, espontaneidade e presença. A oficina de clown utilizará as seguintes técnicas: exposição teórica de conceitos e ferramentas da arte do clown e esclarecimento sobre os propósitos do trabalho; análise de trechos de filmes de clowns; meditação; respiração; alongamentos corporais; aquecimento dinâmico com "energético" (exercício do LUME/UNICAMP) e técnicas derivadas dele; exercícios físico-corpóreos que objetivem ampliar a presença, alegria e espontaneidade; atividades corporais lúdicas e expressivas: brincadeiras e jogos cênicos; jogos

propriamente de treinamento de clowns; improvisações dirigidas; compartilhamentos de aprendizados em grupo. Registros dos encontros com: fotos, vídeos curtos, gravação de áudio das partilhas de aprendizado ao final do encontro e depoimentos em forma de questionários respondidos pelos participantes com perguntas direcionadas. Caso sejam relevantes para a pesquisa junção de dados de outros workshops que a pesquisadora possa desenvolver.

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126
Bairro: Barão Geraldo **CEP:** 13.083-887
UF: SP **Município:** CAMPINAS
Telefone: (19)3521-8936 **Fax:** (19)3521-7187 **E-mail:** cep@fcm.unicamp.br

COMITÊ DE ÉTICA EM
PESQUISA DA UNICAMP -
CAMPUS CAMPINAS



Continuação do Parecer: 1.413.990

Entrevistas com alguns profissionais que atuam como clown ou professores para formação de clowns. A pesquisadora formará um grupo de estudo de clown para registros e análises durante quatro meses. Os encontros serão registrados através de fotos, vídeos, gravação de áudio ou vídeo das partilhas de aprendizado ao final do encontro e depoimentos em forma de questionários respondidos pelos participantes com perguntas direcionadas.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Foram apresentados:

- 1-Folha de rosto;
- 2-Projeto detalhado
- 3-Termo de Consentimento Livre e Esclarecido;
- 4-Orçamento;
- 5-Cronograma

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Não há.

Considerações Finais a critério do CEP:

- O sujeito de pesquisa deve receber uma via do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, na íntegra, por ele assinado.

- O sujeito da pesquisa tem a liberdade de recusar-se a participar ou de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma e sem prejuízo ao seu cuidado.

- O pesquisador deve desenvolver a pesquisa conforme delineada no protocolo aprovado. Se o pesquisador considerar a descontinuação do estudo, esta deve ser justificada e somente ser realizada após análise das razões da descontinuidade pelo CEP que o aprovou. O pesquisador deve aguardar o parecer do CEP quanto à descontinuação, exceto quando perceber risco ou dano não previsto ao sujeito participante ou quando constatar a superioridade de uma estratégia diagnóstica ou terapêutica oferecida a um dos grupos da pesquisa, isto é, somente em caso de necessidade de ação imediata com intuito de proteger os participantes.

- O CEP deve ser informado de todos os efeitos adversos ou fatos relevantes que alterem o curso normal do estudo. É papel do pesquisador assegurar medidas imediatas adequadas frente a evento

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126
Bairro: Barão Geraldo **CEP:** 13.083-887
UF: SP **Município:** CAMPINAS
Telefone: (19)3521-8936 **Fax:** (19)3521-7187 **E-mail:** cep@fcm.unicamp.br

COMITÊ DE ÉTICA EM
PESQUISA DA UNICAMP -
CAMPUS CAMPINAS



Continuação do Parecer: 1.413.990

adverso grave ocorrido (mesmo que tenha sido em outro centro) e enviar notificação ao CEP e à Agência Nacional de Vigilância Sanitária – ANVISA – junto com seu posicionamento.

- Eventuais modificações ou emendas ao protocolo devem ser apresentadas ao CEP de forma clara e sucinta, identificando a parte do protocolo a ser modificada e suas justificativas. Em caso de projetos do Grupo I ou II apresentados anteriormente à ANVISA, o pesquisador ou patrocinador deve enviá-las também à mesma, junto com o parecer aprovatório do CEP, para serem juntadas ao protocolo inicial.

- Relatórios parciais e final devem ser apresentados ao CEP, inicialmente seis meses após a data deste parecer de aprovação e ao término do estudo.

- Lembramos que segundo a Resolução 466/2012, item XI.2 letra e, "cabe ao pesquisador apresentar dados solicitados pelo CEP ou pela CONEP a qualquer momento".

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_641357.pdf	05/02/2016 17:18:21		Aceito
Outros	carta_resposta.pdf	05/02/2016 17:17:34	Renata Domingos Volpato	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_Renata_Domingos_Volpato_modificado.pdf	05/02/2016 17:15:49	Renata Domingos Volpato	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projeto_de_pesquisa_Renata_Domingos_Volpato.pdf	10/12/2015 18:13:07	Renata Domingos Volpato	Aceito
Cronograma	cronograma_Renata_Domingos_Volpato.pdf	10/12/2015 17:46:32	Renata Domingos Volpato	Aceito
Folha de Rosto	folha_de_rosto_Renata_Domingos_Volpato.pdf	10/12/2015 17:33:37	Renata Domingos Volpato	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126
Bairro: Barão Geraldo **CEP:** 13.083-887
UF: SP **Município:** CAMPINAS
Telefone: (19)3521-8936 **Fax:** (19)3521-7187 **E-mail:** cep@fcm.unicamp.br

COMITÊ DE ÉTICA EM
PESQUISA DA UNICAMP -
CAMPUS CAMPINAS



Continuação do Parecer: 1.413.990

Não

CAMPINAS, 18 de Fevereiro de 2016

Assinado por:
Renata Maria dos Santos Celeghini
(Coordenador)

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126
Bairro: Barão Geraldo **CEP:** 13.083-887
UF: SP **Município:** CAMPINAS
Telefone: (19)3521-8936 **Fax:** (19)3521-7187 **E-mail:** cep@fcm.unicamp.br