

PRINCÍPIOS COMUNS ENTRE A MÁSCARA DO CLOWN (PALHAÇO) E A MÁSCARA NEUTRA QUE CONTRIBUAM PARA A PREPARAÇÃO DO ATOR

Paula Sallas

Orientação: Rita de Almeida Castro

RESUMO

Este projeto de iniciação científica buscou, a partir da experiência entre os anos de 2007 a 2009 estudos da máscara do *clown* da graduada Paula Sallas, pesquisar o processo de preparação e atuação cênica proposto por Jaques Lecoq, que envolve a máscara, mais especificamente a máscara neutra; para então, buscar princípios comuns entre a máscara do *clown* e a máscara neutra que contribuam para a preparação do ator.



Paula Sallas, Palhaça Xicaxxim

INTRODUÇÃO

O conceito de máscara pode ser analisado por diversas frentes, tais como: religião; história da arte; antropologia; etnografia; psicologia (Jung); teatro grego, asiático (Nô japonês) e principalmente em rituais mascarados das sociedades tradicionais. O que todas elas têm em comum é a definição de máscara como “um artefato criado pelo homem para ilustrar a unidade básica psicológica da mente humana” (MEAD apud Lopes, 1990), sendo assim, a função desta face artificial é expor quem a porta, transformando-o ao dar a sensação de liberdade nas ações, como se por intermédio deste processo de esconder o rosto revelasse outro ser. A máscara age no corpo de quem a porta como um agente revelador, ela exprime uma personalidade de acordo com o comportamento corporal intrínseco ao tipo de máscara que se usa. Ela é um veículo de uma ideia expressa de quem a esculpiu, e quando animada pelo portador obtém um efeito planejado por quem a criou.

As propostas de preparação de atores por meio da Máscara Neutra e da Máscara do *Clown* que vamos conhecer neste projeto de pesquisa, visam à máscara como um suporte inicial do ator para encontrar um estado de liberdade e autonomia para a ação em cena. Começamos nossa jornada pelo diretor-pedagogo Jaques Copeau, que foi pioneiro ao pensar na preparação do ator por meio das máscaras, inspirador da pedagogia teatral de Jacques Lecoq. Em seguida, testemunharemos minha experiência na iniciação à máscara do *clown*, para então fazermos um

comparativo na forma da preparação do ator nestas duas linguagens cênicas e salientar a importância da pesquisa acadêmica sobre a preparação do ator.

A MÁSCARA NEUTRA

O processo de desenvolvimento da máscara neutra para formação do ator que este estudo procura entender o método francês de Jacques Lecoq, inspirado no modelo elaborado anteriormente pelo, também francês, Jacques Copeau.

Jacques Copeau, com formação em letras, foi crítico teatral, diretor, encenador pedagogo, professor de arte dramática e exerceu enorme influência no teatro ocidental por volta de 1920. Em 1913 elaborou e publicou um manifesto que anunciava a fundação de um novo teatro que fugia aos padrões concebidos em sua época, o naturalismo. Nesse mesmo documento prestou homenagens a inovadores estrangeiros, tais como, Meyerhold e Stanislavski¹. Tais homenagens não podem ser confundidas com a forma de seu pensamento, já que Copeau fundamentava seu teatro contra um tablado cheio de elementos em cena, para ele, o palco deveria ser neutro (*tréteau nu*) e ter somente o ator que também deveria ser tão neutro quanto ele, para atuar seguindo a tradução fiel dos textos clássicos dramáticos em cena, como Shakespeare e Molière. Analisando por este lado, lembra bastante os ideais do polonês Jerzy Grotowski², que buscava (em um primeiro momento) a retirada de todos os elementos que não fossem o ator na cena e o trabalho com textos clássicos no teatro. No mesmo ano, Copeau, fundou o Teatro **Viex Colombier**, que tinha como objetivo ser o teatro idealizado em seu manifesto, e em 1915 fundou uma escola com o mesmo nome para a formação de jovens atores profissionais e crianças. Neste período começou a iniciar suas experiências com máscaras.



Neutra masculina, máscara dos Sartori, aula-espetáculo
Yout Bouge de e com Jacques Lecoq. Paris, 1970.

A partir desta experiência de grupo e formação de atores, pela escola, é que Copeau começou a desenvolver a ideia de não dissociar a formação de grupo com a formação do ator.

¹ Pioneiros russos na pedagogia teatral, ambos pesquisaram e elaboraram um métodos de preparação para o ator.

² Jerzy Grotowski foi contemporâneo de Copeau, também fundamentou em seu livro, *Em Busca de um Teatro Pobre*, um teatro onde somente o ator e a platéia se bastassem, além de trabalhar com textos clássicos poloneses, e outros.

Copeau começou a fazer anotações sobre este caminho percorrido e refletir sobre uma pedagogia teatral, que consistia em estudos de textos dramáticos aliados a exercícios físicos.

Em 1924 levou uma trupe de jovens atores conhecidos como *Les Copiaux* para Borgonha, interior da França, a fim de fazer um retiro de estudos sobre a formação do ator, com exercícios de improvisação, mímica, e treinamento corporal com base nas técnicas circenses e da *Commedia dell'Art*. Partindo deste último, Copeau desenvolveu uma pesquisa de estudo de personagens arquetípos que representavam comportamentos humanos básicos, além do trabalho com a máscara (desde a confecção à ação). O intuito deste trabalho era que o ator se caracterizasse com essas personagens eliminando gestos, ações e movimentos que nada tivessem a ver com eles, usando apenas elementos primordiais. A máscara, neste sentido, surtia um efeito psicofísico no ator, fornecia a ele a oportunidade de liberar inibições, vícios de interpretação e ampliar seu potencial expressivo.

De acordo com Copeau, controle e soltura são reações típicas do uso da máscara. A soltura que segue a perda do rosto leva ao autoconhecimento e à pesquisa de inúmeras possibilidades corporais que estavam adormecidas pela ditadura do rosto, e assim, a máscara controla os movimentos do corpo, escondendo-o e mostrando-o ao mesmo tempo (LOPES, 1990, p.30)

O uso da máscara no treinamento do ator surgiu, de acordo com o relato do sobrinho de Copeau, Michel Saint-Denis; em um incidente nas experimentações com o grupo *Les Copiaux*. Quando uma atriz atrasou bastante o ensaio porque não conseguia ficar à vontade com sua personagem, ela não conseguia superar sua autocrítica. Cansado de esperar, Copeau, diretor da companhia, jogou um lenço sobre o rosto da atriz fazendo-a repetir a cena. Ela, quase que imediatamente, relaxou e aumentou suas potencialidades expressivas sendo capaz de realizar tudo o que lhe pediram com mais desenvoltura. Esta experimentação que o levou a explorar o uso da máscara para a preparação do ator.

A partir deste experimento, Copeau passou a procurar a máscara que causasse no ator efeitos da neutralidade, do silêncio, da imobilidade, que eram base da sua preparação de atores. Iniciou-se nos alunos uma investigação de materiais com o mesmo efeito, como papelão, rafia, outros. Mais adiante, com a ajuda do professor de escultura, Albert Le Marque, desenvolveram vários desenhos sobre o formato da máscara, até chegar à neutralidade.

A Máscara Neutra, desenvolvida nas experimentações de Jaques Copeau, não pretendia ser uma máscara que desse alguma característica ao ator, ao contrário, assim como seu manifesto de um novo teatro, sua máscara procurava desnudar o ator da sua *persona*³ social, ou como sugere Eugênio Barba, procura evocar no ator um trabalho extracotidiano que persegue um modo de se portar diferentemente do cotidiano, busca um estar cênico, um comportamento do ator que abrange uma técnica física e mental modelado pelo ambiente que se encontra. Este estado busca um comportamento específico para se estar no palco, como em cada lugar se exige um comportamento, por meio da concentração e da exposição/doação do ator.

³ De acordo com Vanilde Gerolim Portillo em seu artigo *Jung e os Conceitos Básicos da Psicologia Analítica*, o termo se refere à palavra latina *persona* que vem da antiga máscara usada no teatro grego para representar esse ou aquele papel numa peça e tem, para Jung, o mesmo sentido, ou seja; *persona* é a máscara ou fachada aparente do indivíduo exibida de maneira a facilitar a comunicação com o seu mundo externo, com a sociedade onde vive e de acordo com os papéis dele exigidos. O objetivo principal é o de ser aceito pelo grupo social a que pertence. A *persona* é muito importante, na medida em que dependemos dela em nossos relacionamentos diários, no trabalho, na roda de amigos ou na convivência com o nosso grupo.

A manipulação desta máscara pelos alunos da escola, de acordo com Dorcy⁴, Dullin⁵ e Decroux⁶, era baseada na relação das culturas tradicionais que faziam o uso da máscara. Os estudantes passavam por um longo período de preparação antes de calçá-la⁷, ensinando-os a manipulá-la, desde o início, com respeito. Isto é bastante enfatizado para fugir da tendência de se manipular a máscara de maneira errônea, como um adereço decorativo, a máscara como descreve Charles Dullin

Seria um ato de sacrilégio, pois a máscara tem uma personagem sagrada (...) uma máscara tem uma vida própria, a qual não é dada necessariamente pelo escultor. Existe sempre alguma coisa que escapa do controle do autor. (DULLIN, apud Lopes, 1990, p.17)

Jacques Lecoq

Lecoq desde seus 17 anos esteve envolvido com esportes, mas de maneira muito peculiar lidava com este conhecimento. Ele nos conta em seu livro *O Corpo Poético Uma Pedagogia Teatral* que após seus treinos procurava recriar em seu corpo as sensações de saltos e rodopios dos exercícios corporais, porém sem fazê-los externamente, procurando recriá-los internamente. Aos vinte anos, quando cursava a escola de educação física de Bagatelle, França, encontrou Jean- Marie Conty que era responsável pela educação física na França e também amigo de Antonin Artaud e Jean-Louis Barraut, Jean-Marie se interessava pelas relações entre teatro e esporte, a partir destas influências nasceu o interesse em Lecoq por teatro. Pouco depois começou a frequentar aulas de teatro com um ex-aluno de Charles Dullin, Claude Martin, com o qual realizava improvisações em mímica e dança, mas sempre associando os gestos à sua primeira natureza de educação corporal, os esportes.

Em 1947, em Grenoble durante uma apresentação de seu então grupo teatral formado por Luiggi Ciccione⁸, Gabriel Cousin e Jean Séry⁹ que se chamava **Les Compagnon de La Saint-Jean** (Os Aprendizes de São João), Lecoq entra na trupe de Jean Dasté da qual sua mulher, Marie-Hélène Dasté era filha de Jacques Copeau, eles trabalhavam em uma trupe com teatro popular. Durante o trabalho com Jean Dasté é que desenvolveu seu trabalho com máscaras, pela Máscara Nobre, hoje chamada de Máscara Neutra. Dasté foi aluno de Jacques Copeau, e herdou dele tanto trabalho com a Máscara Nobre quanto a vontade de dirigir-se ao público popular por meio do *tréteau nu*, buscando o trabalho do ator como ponto referencial para a apresentação.

Em 1948, Lecoq parte sozinho para Pádua, Itália, com a idéia de continuar seu trabalho de atuação com máscara, foi neste período que conheceu o escultor Amleto Sartori, que passou a confeccionar as máscaras neutras que eram feitas em couro para o então novo grupo de Lecoq. Em seguida vai para Milão, onde conhece Giorgio Stehler, com quem divide seu interesse pela máscara e ajuda-o a fundar a escola **Piccolo Teatro di Milano**, para então, instalar sua escola em 1956 em Paris, a **Escola Internacional de Teatro**.

⁴ Ator francês que explorou a mímica e a máscara como forma de trabalho corporal do ator.

⁵ Ator francês que viveu entre 1885 a 1949, atuou principalmente no estudo dos clássicos franceses, da mímica e das improvisações.

⁶ Ator e diretor-pedagogo, Etienne Decroux, que viveu entre 1898 a 1991, criou a mímica corporal dramática, uma nova forma de arte.

⁷ A utilização deste verbo para o ato de por a máscara vem de Jean Dorcy, que pretendia dizer que a máscara deveria agarrar-se a face tão apertadamente como um sapato, e não como uma vestimenta, de acordo com depoimentos recolhidos por Elizabeth Lopes, por meio de diários de bordo e por entrevistas com professores de máscara neutra que atuam na França.

⁸ Professor de educação física da escola de Bagatelle.

⁹ Gabriel Cousin era amigo de Jacques Lecoq durante seu primeiro curso de teatro, além de desenvolver textos poéticos e dramáticos, e praticar corrida como esporte, tendo em comum com Lecoq. Jean Séry foi dançarino de Ópera.

A máscara neutra, como centro de ensinamento de Lecoq, é o ponto de partida para os estudantes de sua escola. Antes de desenvolverem as máscaras personagens eles precisam passar pela neutra para livrá-los de atitudes convencionais, tornando o aluno disponível a receber acontecimentos externos, retirando tudo o que possa lhe dificultar a reencontrar a vida em suas formas mais primordiais, criando o que Lecoq considerava como “Página Branca”, favorecendo o uso econômico do corpo do ator. Lecoq é quem definiu o estado da neutralidade, conforme a máscara, para o corpo do ator. Seu método prepara o ator a partir da máscara para o teatro não mascarado.

A economia de movimentos consiste tanto do estado de repouso quanto na ação ou inter-relação entre os dois. Significa executar a ação utilizando somente a energia necessária para cada movimento, eliminando tudo o que não está comprometido com o movimento claro e limpo, gerando o estado da neutralidade, executando o mínimo de esforço para o máximo de neutralidade.

Método da Máscara Neutra

O objetivo da Escola Internacional de Teatro não é somente treinar atores, mas treinar pessoas de teatro para então se tornarem atores-criadores, capacitando-os não somente para atuar em qualquer estilo, mas também para criar teatro com suas próprias potencialidades.

A máscara neutra tem por objetivo tornar o sujeito disponível e descobridor do mundo. O interessante dela é que, diferente dos personagens, não possui um conflito tornando o seu tema central a solidão, pois uma máscara neutra quando encontra a outra não estabelece um diálogo, já que não tem a referência de que a outra é um ser igual a ela para estabelecer uma comunicação. Por conta disto, ela é um pré, a base, para o desenvolvimento das outras máscaras a serem trabalhadas na metodologia de Jacques Lecoq. Ela busca o equilíbrio em movimento por meio da economia de gestos, isto é, ela limpa o indivíduo de gestos desnecessários para que ele aja na medida certa, no tamanho e na intensidade da ação e reação. Pode-se fazer um paralelo entre a máscara neutra e um lago, onde ele se movimenta a partir do momento em que entra um corpo estranho, reagindo com ondas do tamanho do corpo que foi lançado nele. A máscara neutra é o caminho para calar a ansiedade do indivíduo fazendo-o respirar antes de agir.

Seu método consiste em não utilização de espelhos, pois para ele a máscara deve ser interna. O ator, para Lecoq, deve ir fundo dentro dele mesmo, adquirindo autoconhecimento, para então trabalhar o peso da máscara sobre seu rosto. Seus alunos, antes de calçarem a máscara, têm de contemplá-la por oito dias, em seguida, quando as calçarem, o público virar o referencial externo de trabalho dos atores, ele se torna um espelho, é o termômetro de reações para as ações dos alunos, vejam a reação.

O corpo sabe coisas que nós não sabemos ainda. Mas não se deve falar tão cedo. É por isso que na escola nós começamos pelo silêncio para melhor apreender o que se tem a dizer depois. Deve-se reencontrar o silêncio onde a palavra vai poder colocar. (LECOQ, 1998)

O silêncio, segundo Lecoq, é quem cria uma atmosfera propícia para que surjam diversas formas de criação. O silêncio, na metodologia de Lecoq, é um dos alicerces, pois ele acreditava que os alunos deveriam passar por uma limpeza do discurso habitual, frequentemente vazio e explicativo, onde as palavras estão desconectadas da sua fonte geradora.

Há duas formas de se sair do silêncio, ou através da palavra ou da ação. Em um dado momento, quando silêncio fica muito carregado surge o impulso de falar ou fazer algo. A

tendência é falar ou agir compulsoriamente para preencher aquele silêncio, e é exatamente isto que Lecoq busca banir da cena para alcançar os valores do teatro.

Nas relações humanas existem duas grandes zonas de silêncio: antes e depois da palavra ou da ação. O silêncio antes da ação pertence à concentração que deverá favorecer a sua execução instalando uma atenção ao jogo, ao parceiro e à cena, um estado de prontidão tanto para o *performer* como para a platéia. A palavra é precedida de pudor para falar, que traz tensão que intensifica a palavra ou a ação. Já o silêncio depois da ação envolve mais reflexão, a retenção sobre si mesmo.

O silêncio aviva o olhar sobre si e sobre a cena. Há ali um retorno sobre si mesmo, mais do que a abertura sobre o exterior, através destas pausas é que evidencia o conteúdo, por isto, a máscara neutra é também chamada de máscara do silêncio.

O interesse primordial no estudo da linguagem das máscaras é a investigação do próprio ser que ela proporciona, quando a mesma altera a percepção do cotidiano, geralmente centralizada na face, e alerta para a expressão corporal. Atenta para a comunicação investigada na prática do corpo. As metodologias de uso de máscaras desenvolvem o movimento de redescoberta do corpo no fim do século XIX, advindo do estudo do movimento por intermédio da fotografia passo a passo do movimento, a cronofotografia (precursora do cinema). A máscara, analisada por este ponto de vista, proporciona movimentos harmoniosos, obtidos pela coordenação entre os movimentos do corpo do ator e o movimento que ela pede. O ator se relaciona com o mundo sob a perspectiva de outro ser quando vivencia o processo da máscara. O resultado é a consciência corporal, é um trabalho de coordenação.

A MÁSCARA DO CLOWN



Xicaxim e Balfo em saída de rua. Brasília, 2013.

*O homem precisa voltar às suas origens, pessoais e raciais,
e aprender de novo as verdades da imaginação.
E nessa tarefa seus instrutores são a criança,*

*que mal entrou no mundo racional do tempo e do espaço,
e o louco, que apenas escapou dele.
Pois somente esses dois estão, até certo ponto,
libertados da pressão desapiadada dos acontecimentos diários,
do impacto incessante dos sentidos externos,
que oprimem o resto da humanidade.
Esse curioso par viaja ligeiro e empreende jornadas distantes e solitárias,
às vezes trazendo, ao voltar, um ramo luzente
da Floresta de Ouro pela qual vagueou.
(McGlashan apud Jardim, p. 24)*

Clown ou Palhaço se Preferir... Como te gusta?¹⁰



Paula Sallas, Palhaça Xicaxxim, 2008.

Luis Otavio Burnier¹¹, em seu livro *a Arte de Ator da Técnica à Representação*, explora a terminologia por intermédio de Roberto Ruiz, que segundo os seus estudos a palavra *clown* vem de *clod*, termo inglês que se relaciona ao mesmo tempo com pessoa estúpida/ tolo e ao meio rústico, a terra (RUIZ, apud Burnier, 2009, p.205). Podemos assim comparar o *clown* a um camponês que no dia de domingo procura vestir-se para ir à igreja com a melhor roupa que possui para se apresentar na comunidade, no entanto se veste de maneira artificial e ridícula revelando o que pretendiam esconder por meio da sua ingenuidade. O *clown* faz tudo seriamente, ele é o homem assumindo sua fragilidade, por meio da exposição dos seus defeitos físicos e psicológicos desde sua vestimenta (como o *clown* vestir shorts curtos e expor suas pernas compridas e finas) até suas atitudes (chorar por qualquer coisa que aconteça), propondo um trabalho que busca a complementaridade do trágico e do cômico de cada um em arte.

Já o palhaço viria do termo em latim *paglia*, que significa palha remetendo ao revestimento que palhaços utilizavam para aliviar suas quedas. O palhaço é o tipo que tenta fazer graça e divertir seu público por meio de suas extravagâncias. Frederico Fellini, cineasta

¹⁰ Nome da minha primeira experimentação em forma de cabaré apresentada em 2007 na mostra semestral de artes cênicas Cometa Cenas na Universidade de Brasília. Este cabaré reunia meu clown, Dona Xicaxxim, em conjunto com o Lala, clown de João Paulo Porto Dias, quem também dirigiu a esquete.

¹¹ Diretor, ator, pesquisador e fundador do LUME (Laboratório Unicamp de Movimento Expressão) que propõe pesquisa sobre a preparação do ator por meio da mimese corpórea, butoh, dança pessoal e clown pessoal.

italiano que tem fascínio pelo *clown*, também procurou a origem desta palavra estudando o significado moderno da palavra inglesa e encontrou a seguinte definição de acordo com o **Dicionário Moderno**, de Alfredo Panzini: “**Clown** - palavra inglesa (pronuncia-se “cláun”) que quer dizer rústico, rude, torpe, e indica quem, com artifício e torpeza, faz o público rir”. Assim como o palhaço.

Atualmente *clown* e palhaço são termos distintos para designar a mesma linguagem cênica, a diferença é que existem linhas de trabalho de palhaço/*clown* que podem dar mais ênfase ao **o que** o *clown* vai fazer no seu número¹², isto é, na finalidade que o número propõe, como derrubar coisas em sequência sem pausas. Já outros dão atenção a **como** o *clown* vai fazer seu número, como demonstrando que está raciocinando antes de fazer ou deixa um espaço para interagir com a plateia fazendo com que dê a sensação ao público de que aquele número só pode acontecer porque o público ajudou a compor. Ficando mais evidente, neste segundo caso, a lógica pessoal de cada palhaço, deixando claro que a diferença do primeiro para o segundo que o primeiro dá ênfase no que ele está fazendo em cena, enquanto no segundo a sua figura na cena. No primeiro caso é a linha de palhaço americana, e no segundo a europeia. Outras diferenças podem ser notadas, também, dependendo do local de onde o palhaço trabalha, podendo ser rua circo, teatro ou mesmo cinema.

Existem dois tipos clássicos de *clowns*, “branco” e “augusto”. O branco representa o *clown* que faz tudo corretamente podendo ser um acrobata, músico, dançarino e que, geralmente, está vestido com roupas elegantes (ou cheias de lantejoulas ou mesmo de smoking e gravatinha borboleta). Já o Augusto é do tipo auxiliar atrapalhado, encarregado de levar instrumentos, retirar cenários, e sempre faz alguma bobagem ao realizar as suas tarefas, como tropeçar, quebrar ou deixar cair pela cena chapéus e os objetos que deveria entregar. O Augusto nasce posteriormente ao branco, geralmente se apresenta vestindo roupas mais próximas do homem cotidiano, porém com um caráter desajeitado, como paletó e calças largas, sapatos que não lhe cabem e cabelos desgrelhados. A princípio estes *clowns* trabalhavam cenas em dupla explorando e marcando bem suas oposições, e comparados, faticamente, como uma microestrutura da macro, por serem identificados pela sociedade como o chefe e o empregado, onde ambos desempenhavam de maneiras diferentes uma expressão do ridículo.

O trabalho que busco desenvolver neste estudo seria o do *clown*, que por meio do nariz vermelho, considerado a menor máscara do mundo, trabalha as singularidades de cada um de forma a excluir o significado do *clown* como um personagem, pois sua construção exige que a pessoa se trabalhe e descubra sua própria personalidade, o que emana do seu ser, que dará a ele o caráter único e pessoal do seu *clown*, para então se reinventar teatralmente para se tornar um *clown*. A personagem, no entanto, se daria por meio do fictício em soma com o trabalho do ator com suas habilidades. A exclusão do *clown* como personagem pode ser entendida, também, a partir do momento em que o próprio *clown* pode representar um personagem, como é o caso de Carlitos, o *clown* de Charles Chaplin, que ora aparece como ele próprio, um vagabundo, ora como personagem determinado, o grande ditador, por exemplo. Todo este trabalho de autoconhecimento que o *clown* possibilita é para criar aberturas para o que chamamos de doação do *clown*, que para ele operacionalizar seu número, ou saída¹³, precisa necessariamente de outro, desde o companheiro de cena até o público.

A máscara **mostra** o que lhe acontece e o espectador poderá compreender como isto lhe afeta, através das suas reações físicas. Podemos então afirmar sem medo de errar, que uma máscara precisa estar em relação a alguma coisa ou alguma outra máscara para

¹² Cena curta na qual o *clown* atua, semelhante às esquetes teatrais.

¹³ Intervenção artística na rua, na qual o *clown* não se preocupa necessariamente em apresentar algo, mas sim interagir com o espaço e com as pessoas.

que o espectador possa se inserir no universo imaginário que ela propõe. (LECOQ apud Vianna, 2010, p.03)

O *clown* depende de uma cumplicidade do outro para poder criar, e tudo por meio da máscara, e aí vem o cuidado de não se ocultar por meio do nariz, ou invés de se revelar, por isto é necessária uma prática com a máscara do palhaço, para então desenvolver os processos de montagens teatrais com o *clown*. A iniciação do palhaço pode ser desenvolvida de várias formas, com um curso de iniciação, por tradição familiar, ou mesmo sozinho, como foi o caso do palhaço Xuxu¹⁴, que desenvolveu seu *clown* após interpretar um personagem que era um palhaço, após a temporada procurou desenvolver seu *clown* nas ruas com saídas, propondo a interação entre o *clown*, o espaço e as pessoas que transitavam por ele. Um exemplo de palhaço desenvolvido por meio da tradição familiar seria Leris Colombaioni, que descende de uma família de tradição cômica da *Commedia Dell Arte* do século XVIII, sua família desenvolveu a linguagem cênica do palhaço no teatro, circo, televisão e cinema, neste último trabalharam com Fellini, que os considerou “os melhores palhaços do mundo”, atuando nos filmes: *La Estrada* (1954), *La Dolce Vida* (1960) e *I Clowns* (1970).

O que vamos explorar neste trabalho é a iniciação do *clown* por meio da vivência, uma das maneiras de se começar o *clown* e o processo por onde vivenciei e desenvolvi meu *clown*, que procura por meio de um curso, com duração entre sete e quinze dias, uma introdução ao universo do *clown* pessoal.

Viver para Ser: Clownmeçar

Considero o método de iniciação à máscara do palhaço semelhante às iniciações em comunidades indígenas, que buscam no rito de passagem para a transformação do ser submetido. As máscaras, nestas comunidades, são consideradas sagradas/divinas e exigem uma preparação (pré-para-a-ação) do sujeito que irá portá-la, para quando calçá-la se torne outro sujeito, diferente daquele reconhecido no cotidiano, perdendo sua identidade para dar lugar à divindade evocada, deixando de ser visto como o xamã. Nenhum xamã pode evocar o “divino” sem que tenha sido preparado para isto.

Mas ainda o que chama a atenção é o uso comum dessas técnicas do êxtase que se manifestam durante o transe xamã, no qual a figura cotidiana abandona o corpo do oficiante para dar lugar a um corpo totalmente diferente. (ICLE, 2006, p.71)

O mesmo acontece com o processo de iniciação para o *clown*, o indivíduo, como o xamã, deverá tornar-se outro, escapando do seu cotidiano. Transformando seu corpo, seu pensamento, e suas ações a partir de uma relação íntima que estabelece com a máscara. Este outro, porém, é ele mesmo desprovido de suas *personas* sociais. O agravante das *personas* é quando o indivíduo se identifica tanto com o papel desempenhado que ele mesmo afasta-se da sua natureza própria, isto é, o que ele é independente de agradar a alguém, revelando uma espontaneidade do indivíduo. O papel da iniciação ao palhaço é, portanto, reconhecer o que são as *personas* do indivíduo e o que é sua natureza própria, e por meio desta o indivíduo seja exposto diante de outros aprendendo a lidar com suas fragilidades e habilidades com a mínima proteção da menor máscara do mundo, o nariz do *clown*.

¹⁴Xuxu é o nome do palhaço desenvolvido, desde 1978, pelo ator Luis Carlos Vasconcelos.

Uma *iniciação* é um momento delicado no qual o indivíduo é exposto ao ridículo. A *iniciação do clown* tenta criar esta situação particular que faz parte do cotidiano do circo. Um ator não circense deve atravessar esse processo por outros meios. (...) tudo é feito buscando conciliar técnica e criatividade, sofrimento e riso, rigor e humanidade. (BURNIER, 2009, p.212)

Durante minha iniciação foi proposto um jogo, o ministrante do curso se chamará *Monsieur Loyal*¹⁵, dono do circo que precisa de palhaços e que nos conduzirá para sê-los. Cada participante só se tornaria *clown* se conseguisse, ao final, o emprego neste circo. Durante todo o curso o chamávamos de *Monsieur*, e deveríamos respeitá-lo e obedecê-lo sem questionamentos. A forma como nos ensinou a sermos palhaços ultrapassou o limite de somente aprender a linguagem do palhaço, mas também delineou o que é ser artista, como é trabalharmos todos juntos em prol do mesmo objetivo. Assim como no circo, fizemos tudo juntos durante o curso, comemos e nos preocupamos em compartilhar a comida com todos, nos preocupamos em ajudar no figurino do outro doando, muitas vezes, nossas próprias roupas para compor o *clown* do outro. Literalmente, viramos uma família de irmãos onde o pai de todos, a referência de autoridade, quem nos diz o que pode ou não ou certo ou errado é *Monsieur Loyal*.

O papel desta figura é muito importante para todo o processo de iniciação, pois ele tem a preocupação de ao mesmo tempo criar um elo de confiança entre ele e os participantes, criar também o mesmo elo entre cada um de nós proporcionando respeito às dificuldades dos outros e a visão poética de ser de cada um, possibilitando uma fluência ao curso. Esta preocupação provém do objetivo de deixar todos à vontade para expor suas fragilidades, seus defeitos físicos e psicológicos durante o curso. O desafio era fazer tudo isto em um prazo de sete dias.

Durante o curso foram desenvolvidos exercícios que procuraram, de forma intensa e dinâmica, trabalhar as energias potenciais dos envolvidos, desde exercícios de exaustão a jogos dramáticos. Dentre os exercícios feitos destaco três que, para mim, sintetizam qual seria a busca para ser palhaço: Batismo, que investiga qual será o nome do *clown*; a escolha do figurino; e o Picadeiro, que é o jogo final para se alcançar o *clown*, onde o participante faz o teste para saber se fica no circo de *Monsieur Loyal*.

O batismo é um exercício individual que o *Monsieur* chama um participante para ficar à frente, enquanto o resto, juntamente com o *Monsieur*, fica como platéia. Em seguida o *Monsieur* pede para quem está à frente respirar profundamente enquanto a platéia o observa silenciosa. Depois de um tempo de análise silenciosa, de todos, *Monsieur* pede que a platéia vá dizendo palavras, personagens públicos, frases que condigam com a pessoa que está à frente, e ao mesmo tempo, *Monsieur* começa a apontar os defeitos físicos da pessoa exposta. Durante este exercício, quem está à frente não pode responder (verbalmente ou corporeamente) ao que está sendo dito, suas orientações são somente: **respirar e receber**. Ao fim *Monsieur* escolhe o nome do palhaço pelo que o indivíduo demonstrou mais reações. Pode ser por combinações de personagens e adjetivos, nome de objetos, alimentos, animais, pelo que mais evocar um estado alterado no indivíduo e ao mesmo tempo mais condizer com ele.

Este exercício consiste em revelar ao participante tudo o que emana dele. É o espelho físico e energético de tudo o que ele reflete socialmente. Ele serve para desmascarar todo o pré-conceito que se tem sobre o conceito de nós mesmos. Desde coisas agradáveis de ouvir, até as mais terríveis vaidades que possuímos, mas ao contrário que possa parecer, o objetivo deste

¹⁵ Monsieur Loyal se refere ao mestre de cerimônia do circo que se veste de fraque e, em geral, é também quem dirige as cenas circenses. Loyal é o nome de uma dinastia de mestres que se transformou em um símbolo desta função.

exercício não é somente de cunho terapêutico, mas sim que o indivíduo seja consciente do que ele é fisicamente e energeticamente para posteriormente trabalhar isto artisticamente.

A reação de cada um a este exercício não é confortável, já que revela tanto o que se pretende esconder que pode causar desde risos à fúria, modificando visivelmente o estar do indivíduo que somente recebe e reage, gerando um estado que se caracterizam por microreações que existem no corpo do indivíduo, um fluxo de energia que altera sua presença.

No meu batismo, percebi que tudo que procurava ocultar sobre mim mais se tornava evidente aos olhos dos outros no exercício, como: cabelos crespos com um formato comparado a um coqueiro, morcego, xaxim; olhos grandes; testa larga; braços compridos; mãos grandes; mulher guerreira; Chica da Silva; boca de pessoa melancólica. Após inúmeros adjetivos fui reagindo internamente sem poder responder àqueles elogios e ofensas, me transformando externamente, me causando grande desespero por ser descoberta e ao mesmo tempo por ser a minha própria fraude, mas não era completamente ruim, era uma sensação de raiva e ao mesmo tempo alívio, graça e desgraça, senti o grotesco e o sublime de mãos dadas na mente e no corpo. Até que enfim veio o nome, que é o condensado de tudo que foi dito, que cada vez invocado, evoca tudo o que foi sentido me trazendo novamente àquele estado: Dona Xicaxaxim.

Assim como quando nascemos ganhamos um nome de nossos pais pelo o que significou ou emanou a gravidez, recebemos um nome para o *clown*, não escolhemos.

Após dado o primeiro grande passo de começar a se reconhecer, podemos trabalhar em como começar a montar a máscara do *clown*, que no caso, começamos pela escolha do figurino. A partir deste ponto ponho em reflexão: o que seria a máscara do *clown*? Seria realmente somente o nariz, ou o conjunto de figurino, nariz e maquiagem? Acredito que universalmente se convencionou o nariz por ser algo tradicionalmente estabelecido, em várias culturas o palhaço é reconhecido pelo nariz redondo e vermelho. Já o figurino e a maquiagem, acredito, que possam ser identificados pelos exageros do palhaço, mas eles também caracterizam este ser que procura a evidência do ridículo humano, suas fragilidades, o que mais pretende esconder fisicamente.

A escolha do destes dois itens que integram a característica estética deste ser, propõe um estudo do corpo do sujeito que procura desenvolver o palhaço. Este estudo visa dar ênfase aos “defeitos” do corpo da pessoa, isto é, o que ressalta, como pernas finas, mãos grandes, orelhas de abano, ombros como formato diferente ou muito ressaltado do convencional. Tudo isto para que se explore as fragilidades do sujeito, que quando expostas por um figurino que ressalte, por exemplo suas pernas finas, evoque um estado parecido ao estado evocado pela escolha do nome, um desconforto que evidencia o que o sujeito pretendia esconder, tornando-o ao mesmo tempo risível e comovente.

Durante a vivência, nosso *Monsieur* propôs, para a escolha do figurino, que procurássemos a ideia do que seu palhaço usaria como roupa. Para isto, o *Monsieur* espalhou várias peças de roupa pelo chão para que andássemos pela sala e escolhêssemos nossa roupa, tudo sem a ajuda de espelhos. Neste primeiro momento a única referência que tínhamos éramos nós mesmos nos olhando sem a ajuda de um elemento externo.

Assim que terminamos, *Monsieur* pediu para que fizéssemos duas filas, um de frente para a outra, para que olhássemos uns aos outros. Neste momento como estávamos muito nervosos, olhávamo-nos e começávamos a rir, tanto pela quantidade de roupas que vestimos quanto pelo estado de perdido que todos nós nos encontrávamos. O interessante é que houve uma grande quantidade de pessoas que colocou um número exagerado de peças no corpo, como que querendo cobri-lo para se proteger intimamente, e houve somente uma pessoa que

colocou peças muito pequenas e justas no corpo, expondo-o totalmente. *Monsieur* começou a analisar as escolhas do figurino, primeiramente, ele pediu que todos se sentassem e olhassem para aquela pessoa que estava de roupas justas, quando fizemos isto, a pessoa que estava em evidência se pôs a chorar exacerbadamente, e quando isto aconteceu houve um misto de emoções para quem estava assistindo. Algumas pessoas deram gargalhadas e outras começaram a chorar compulsivamente. E imediatamente a pessoa exposta quis esconder-se, querendo ao mesmo tempo ocultar as pernas, os braços, o colo que estavam à mostra, trazendo um desespero nessa ação, pois junto a isto a pessoa começou, também, a chorar e rir ao mesmo tempo. E quem a assistia continuava a rir ou a chorar também. Em seguida, *Monsieur* agradeceu ao sujeito que estava sendo exposto e em seguida pôs-se a analisar sujeito por sujeito, da mesma forma que o primeiro, expondo-nos a todos, para ajudar-nos a descobrir as potencialidades estéticas pessoais trocando ou acrescentando peças no figurino de cada participante da vivência. Esse exercício propõe um olhar sobre os defeitos de cada um para evidenciá-los e torná-los potencialidades para seu palhaço, como um desenho de caricatura, que aumenta todos os defeitos e qualidades do indivíduo, como se pusessem uma lente de aumento nas individualidades dos iniciados.

Por fim, depois de passarmos por estes exercícios, o batismo, a escolha do figurino e uma série de outros, chegamos ao exercício final, o objetivo de todos os aspirantes a palhaço que eram chamados de paspalhos pelo *Monsieur*, o Picadeiro. *O picadeiro visa desfazer os trejeitos e as ações que não respondem ao estado cômico exitoso para o clown, além de dar-lhe uma espécie de batismo simbólico.* (ICLE, 2006.p. 19). O Picadeiro tem como objetivo ser a prova final para se tornar um palhaço, onde se retoma o jogo inicial do *Monsieur Loyal*, dono do circo, que deseja novos palhaços para se juntar a sua trupe, e para isto faz entrevistas com os aspirantes procurando saber se as habilidades deles são o que o *Monsieur* quer para seu circo. Para este exercício *Monsieur* avisa um dia antes o que irá acontecer e pede a todos que preparem algo para as entrevistas. A regra geral para o Picadeiro é nunca negar o que o *Monsieur* pedir, pois precisamos ser aprovados no emprego para sermos palhaços e o *Monsieur* precisa de palhaços que não o neguem nada e saibam fazer tudo.

No dia do meu picadeiro, fui uma das últimas a serem entrevistadas, pensei em apresentar para o *Monsieur* um número de mágica, mostrava um estojo cheio de lápis coloridos e ia escondendo-os um a um no meu cabelo (o cabelo que usava para minha palhaça durante a vivência era semelhante ao penteado *Black Power* só que de uma maneira que ele não ficasse no formato redondo, mas que ficasse de um jeito mais alvoroçado/ bagunçado) e em seguida balançava a cabeça num ritmo violento e nenhum lápis caía do cabelo. Coloquei um número grande de lápis no meu cabelo e nenhum deles caiu na apresentação. Depois de terminado o número de mágica o *Monsieur* perguntou se eu sabia cantar, e respondi que sim, atendendo a regra de nunca negar nada ao *Monsieur* com medo de perder a vaga de palhaça no circo, e então comecei a cantar a música *Façamos* de Elza Soares e Chico Buarque, de forma empolgante, mas as pessoas ficaram me olhando seriamente. Imediatamente comecei a cantar cada vez mais baixo até parar. Em seguida o *Monsieur* perguntou se eu não sabia fazer mais nada. Então apresentei outro número que havia planejado: o contorcionismo. Nesse número eu segurava minhas mãos na frente do tronco e girava os braços da direção oposta, para as costas, sem largar as mãos. No momento em que terminei todos que assistiam reagiram com agonia e nojo da ação, e o *Monsieur* perguntou se conseguia fazer a mesma ação ao contrário, passar os braços para frente com as mãos dadas, na hora não sabia se conseguia, mas respirei e disse que sim e tentei, e descobri naquele momento que conseguia, e novamente as pessoas reagiram da mesma forma. Na hora senti uma satisfação em deixar as pessoas naquele estado, pois para mim não causava agonia fazer aquela ação, mas ver a reação de quem me assistia me deu prazer, então repeti a algumas vezes a ação e ria daquele momento. O que antes era tenso, naquele momento virou prazeroso.

Ao fim, o *Monsieur* questionou sobre o estojo que abrigava os lápis do primeiro número, o que iria fazer com ele. Na hora me assustei, pois não havia pensado sobre esta possibilidade, e quase que de imediato, o peguei, virei de costas para quem me assistia, o coloquei dentro das calças, e virei novamente para o *Monsieur* e a platéia que me assistia (os outros aspirantes a palhaço e os que já haviam passado pelo Picadeiro), quando fiz isto, o *Monsieur* ficou me encarando com um olhar de reprovação. Em seguida pediu para eu levantar os braços, e quando fiz o que me pedia, a blusa que usava subiu e mostrou um volume nas calças, trazendo uma ambiguidade, a de ter o estojo escondido nas calças e a de indicar um volume no gancho da calça, como o de um homem. No mesmo instante o *Monsieur* me perguntou: “mas o que é isto aí? ”, com um ar irônico e de apelo sexual. Todos começaram a rir, e eu imediatamente abaixei os braços e tampei com as mãos o volume nas calças. O *Monsieur* pediu para que eu continuasse na posição anterior com os braços erguidos, e como não podia negar nada ao *Monsieur* me pus a ficar com os braços erguidos e todos voltaram a rir de mim, não somente pelo volume nas calças, mas pelo meu estado diante daquela situação. Depois disso, o *Monsieur* me disse:

“Com o que me apresentou aqui poderia te contratar para o meu circo, mas sei que tem uma habilidade que ainda não me demonstrou. Esta vendo aquela garrafa d’água que esta no canto da parede? Quero que a pegue ponha no meio da sala e chute-a com toda força que tiver.”

A garrafa que ele havia me mostrado era minha. Na hora, fiz em parte o que havia me pedido, pus a garrafa no meio da sala, me posicionei como se fosse chutá-la para a parede, mas hesitei. Naquele momento não queria quebrar minha garrafa, nem molhar a sala e senti vergonha da ação como um todo. Percebendo minha hesitação, *Monsieur* pediu para que me imaginasse numa final de copa do mundo, batendo o pênalti da decisão do jogo. Mesmo assim, continuei hesitando. Ele pediu a todos que me assistiam que comessem a se comportar como a torcida desse mundial, torcendo em voz alta, contra e ao meu favor. Sentindo aquela pressão da plateia que se comportava como uma torcida de futebol, diante daquela situação dada, pensei, hesitei e por fim saí correndo, me esqueci das possibilidades de quebrar a garrafa, de molhar a parede e a sala e dei um chute de bico do pé na garrafa como se chutasse a bola da decisão do jogo em direção ao gol. Depois de toda a ação comecei a chorar compulsivamente, olhando para as pessoas que gritavam como se tivesse marcado um gol, e o *Monsieur* pediu para que eu, ainda naquele estado, cantasse a música que havia cantado no começo do meu picadeiro, e quando o fiz, as pessoas que me assistiam se comoveram com o meu estado e começaram a chorar também. Por fim o *Monsieur* disse: “Dona Xicaxxim, viu como você emocionou as pessoas que te assistiram? Você nos emociona com esta música falando de amor, a senhora está contratada” e virou para quem me assistia e disse: “agora vão lá e abracem ela”.

O exercício do picadeiro é um exemplo, precisa se desenvolver num tempo longo para que os procedimentos conhecidos dos alunos se esgotem e dessa forma, transbordem as possibilidades imagináveis. É o âmbito do “não imaginável” do surpreendente que interessa ao ator. (ICLE, 2006, p. 56)

Diante destes fatos pode-se dizer que o objetivo da vivência, da máscara do *clown*, ou palhaço se preferir, é a superação da exposição do ridículo de forma a não brigar com o estado evocado a partir da exibição das fragilidades pessoais, mas transcendê-las por meio da aceitação da situação resultando no estado cômico, que não representa necessariamente o engraçado em

si, mas a comoção, a cumplicidade da plateia para com aquele sujeito que se apresenta e expõe tudo que desejamos ocultar, por isto o uso da menor máscara do mundo, para esconder o mínimo e para mostrar o máximo.

CONCLUSÃO

Princípios Comuns

Se o ator é um artista, ele é de todos os artistas o que em maior grau sacrifica sua pessoa ao ministério que exerce. Ele não pode dar nada se não se dá a si mesmo, não em efígie, mas de corpo e alma, e sem intermediário. Tanto sujeito quanto objeto, causa e fim, matéria e instrumento, sua criação é ele mesmo.

Jacques Copeau

O interessante a salientar aqui é que as duas máscaras, tanto a máscara neutra como a máscara do *clown* têm por objetivo o mergulho em outra possibilidade de comunicação, a comunicação a partir de algo que não é falado. Outra possibilidade que não seja somente a linguagem verbal, que abre caminhos para o desenvolvimento de uma linguagem que é muito explorada no cotidiano (de forma muitas vezes inconsciente) que é a linguagem corporal, a exploração da expressão do corpo. E não somente a expressão de códigos corporais compreensíveis universalmente, mas também o agir sem premeditar. Ambas as linguagens cênicas exploram o caminho do improviso, do não previsto para dar espaço ao surpreendente.

Não atribuir conteúdo pode significar uma integração entre todas as funções humanas e provar que o trabalho do ator é a atividade superlativa do ser humano de integração de tudo aquilo que a tradição cartesiana se esmerou em separar. (ICLE, 2006, p. 60)

O não premeditado é o foco nestas duas máscaras, mas de maneiras diferentes. No palhaço é dispensável a premeditação porque para a linguagem, que explorei nesta pesquisa, o interessante não é o que o *clown* faz em cena, nem o objetivo dele em cena, mas ele mesmo, pois a sua figura já é o objetivo, ele não precisa fazer nada para comunicar, seu estado cômico de estar permanentemente em conflito, especialmente consigo mesmo, é o que já gera comunicação entre ele e a plateia. Já a máscara neutra rejeita o premeditado, porque busca no sujeito a disponibilidade para que ele possa sempre estar estranhando e descobrindo o mundo, e com isso descobrir o comunicar com a plateia.

Existe ainda a semelhança da forma com que as duas linguagens trabalham com o conceito de não serem personagens. O palhaço, (neste trabalho estudado) por exigir que a sua busca seja por meio da pessoalidade e da singularidade para compô-lo, e a máscara neutra por impossibilitar a comunicação com outra, pois ela não possui referência de o que seja ela ou o outro, pois ela é o sujeito disponível e solitário.

Jacques Lecoq trabalha em seu método com as duas máscaras e afirma que os que o princípio comum entre ela seria a solidão.

Todos os alunos passam pela experiência do clown, mas poucos continuarão nesse registro. Alguns têm natureza cômica: basta que entrem em cena para que o público morra de rir. Nosso trabalho pedagógico consiste em permitir-lhes ser eles mesmos, descobrirem-se. A máscara neutra e o clown emolduram a aventura pedagógica da escola, uma no começo, outra no fim. Os atores não vão guardar essas máscaras e vão aventurar-se em suas próprias criações; mas conservam a marca e o espírito. E terão tido, assim, a experiência fundamental da criação: a solidão. (LECOQ, 2010, p. 224-225)

Por trabalharem a predisposição, a disponibilidade, a busca da singularidade do indivíduo e por conta da solidão procurar se reinventar para possibilitar a criação é que o estudo da máscara neutra e da máscara do palhaço/*clown* é fundamental para a preparação do ator.

Foi de extrema importância acadêmica a participação no Programa de Iniciação Científica, pois com este estímulo para a produção, pude refletir cientificamente sobre a minha pesquisa e compor um artigo acadêmico relatando essa experiência. Artisticamente, também foi de grande serventia este trabalho, pois pude relatar minha experiência com a máscara do palhaço e agregar o estudo da máscara neutra, tudo confluindo para o crescimento do meu trabalho de atriz e contribuindo para a minha formação acadêmica e artística.