



Consentino, Marianne Tezza. *O clown através da máscara*: contribuições para o treinamento do ator. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Universidade Federal da Bahia; Doutorado; Sonia Lucia Rangel. CAPES; Doutorado.

RESUMO

O artigo lança um olhar para a técnica do *clown* como um método viável para o ator expandir sua capacidade de estabelecer vínculos com si mesmo, com o outro e com o ambiente e produzir um território intensivo e dinâmico em torno de sua atuação. O artigo traz ainda a análise de alguns exercícios provenientes do método *O clown através da máscara*, criado por Richard Pochinko e desenvolvido por Sue Morrison, refletindo sobre como estes exercícios podem provocar a instauração de um campo magnético entre o *clown* e o espectador e estimular a ativação e exploração da mitologia pessoal do ator, trazendo contribuições para o treinamento do ator de teatro independentemente da estética cênica.

Palavras-Chave: *clown*: ator: treinamento.

ABSTRACT

The paper looks at the art of clowning as a method for the actor to expand his ability to establish links with himself, others and the environment to produce a deep and dynamic space around his work. The paper analyzes some of the exercises from the *Clown Through Mask*, created by Richard Pochinko and developed by Sue Morrison. It reflects on how these exercises can create a close relationship between the clown and the audience while stimulating and exploring the actor's personal mythology, bringing depth to an actor's training regardless of the acting environment.

Keywords: clown: actor: training.

Entre as diversas técnicas teatrais utilizadas para a formação e treinamento do ator, dedico-me a estudar as contribuições do *clown pessoal*ⁱ. Entendo que esta técnica pode servir como base para o treinamento do ator de teatro independentemente da estética cênica, pois trabalha com alguns princípios fundamentais para o ator, como jogo, precisão das ações, foco, triangulação, entre outros. Dentre as contribuições da técnica do *clown* parece-me especialmente relevante a maneira com que o *clown* estabelece relações com si mesmo, com o outro e com o espaço. Vejo nesta técnica um método viável e instigante de provocar vínculos subjetivos e transubjetivosⁱⁱ entre o ator e si mesmo, e entre ator e espectador, estimulando a instauração de um corpo vibrátil no ator-*clown*.

De acordo com Suely Rolnik (1987), o termo “corpo vibrátil” está relacionado aos afetos gerados através de movimentos imperceptíveis de atração e repulsa que, para se exercerem necessitam conquistar espaço, um território de experimentação. Como exemplificação da construção desse lugar, Rolnik apresenta diversas situações protagonizadas por personagens femininas, entre elas a “aspirante-a-noivinha”:

Ela encontrava um homem, num lugar qualquer. Seus corpos deixavam-se afetar, naturalmente; atraíam-se; a atração gerava afetos; os afetos tentavam simular-se; apresentavam-se. (...) Você é tocado por uma espécie de revigoramento do corpo dela em seu poder de afetar e ser afetado, ela parece reagir a tudo que encontra. Há também

um revigoramento palpável de sua coragem de exteriorizar os afetos que experimenta na cena. Disso seu olho, restrito ao visível, só percebe o efeito: a expressão dela parece tornar-se mais complexa, mais discriminada, mais nítida, mais focada – em suma, mais presente. Habitado ao testemunho ocular, você agora não tem dúvida: é um estado de graça que se esboça. (ROLNIK, 1987, p. 26)

Através deste exemplo pode-se perceber que o território criado é preenchido por um “estado de graça” e este está relacionado à capacidade do corpo de “afetar e ser afetado”. Na situação apresentada, o encontro amoroso gera uma espécie de campo magnético que afeta não só os protagonistas como os espectadores da cena. De acordo com a autora (idem), o brilho que emana da “noivinha” atinge a retina do observador, assim como seu “corpo vibrátil”, que percebe a propagação das intensidades da personagem se expandindo. Para Rolnik esse acontecimento é capaz de envolver e fascinar o espectador da cena.

Embora a autora não relacione sua personagem e situações vividas por ela ao teatro, o potencial deste corpo que permite exteriorizar os afetos a ponto de gerar um campo magnético pode ser compreendido como o propósito do trabalho do ator. Para Renato Ferracini (2006b), este campo, denominado por ele de “zona de turbulência”, está diretamente relacionado ao trabalho do *clown*. Segundo Ferracini (idem, p.65) a relação turbulenta que se estabelece entre o *clown* e o público “gera uma bolha lírico-poética altamente complexa, que se movimenta *em continuum* e se torna independente do espaço-tempo cotidiano” e que a isso “chamamos de forma resumida, fenômeno teatral”. Da mesma maneira entendo como também turbulenta a relação entre a “noivinha” de Rolnik e seu parceiro, e assim temos que a arte teatral está diretamente relacionada à construção de um território intensivo e dinâmico.

Por outro lado, se o ator não abre possibilidade para a criação, se permanece fechado em si mesmo e orientado por um repertório de ações cristalizado, a zona de turbulência não acontece. Recorrendo novamente à Rolnik, o estado desprovido de afeto é representado pela “aspirante-a-noivinha-que-gora”:

Em pânico, grudada na máscara de noivinha, nossa personagem insistia. Seguia tentando orientar-se pelos velhos mapas, mas sem sucesso. (...) O corpo se contrai e se enrijece cada vez mais; o movimento de simulação de nossa personagem fica cada vez mais tímido, e a luz que dela emana cada vez menos vibrante. (...) Você não está sendo tocado pela presença de nenhum campo magnético. A existência dela, como um todo, nesse momento vai empalidecendo: o estado de graça, ainda incipiente, míngua. E você sente: é como se ela não habitasse o espaço. (ROLNIK, 1987, p. 28)

Para evitar a sensação de desorientação que o encontro amoroso lhe causou, a “noivinha” anestesiou em seu corpo sua capacidade de afetar e ser afetada. Do mesmo modo, o ator em estado cênico que se fecha para a relação com o público, o espaço e si mesmo, temendo a desorientação que estes encontros possam lhe causar, buscando proteção em sensações fixas, é incapaz de gerar um campo magnético, ou zona de turbulência. Por aprofundar as relações, a técnica do *clown* pode auxiliar o ator a expandir sua capacidade de afetar e ser afetado, justificando-se como método relevante para o trabalho do ator.

Entretanto, restam as perguntas: como aplicar a técnica do *clown*? Quais princípios específicos regem este método? Apesar de ter participado de diversas oficinasⁱⁱⁱ de *clown* percebo que cada mestre acentua uma particularidade da técnica, seja a apreensão do sentido cômico do corpo, a noção de fracasso, a desestruturação psicológica do ator, o jogo, entre outras. Embora todas essas experiências tenham estimulado a instauração do campo magnético entre o *clown* e o espectador, uma abordagem me chamou especialmente a atenção, o método denominado “O *clown* através da máscara^{iv}”, aplicado pela mestra canadense Sue Morrison.

Neste método o mergulho na técnica do *clown* acontece através da confecção e uso de seis máscaras, relacionadas às “direções do ser” (as diferentes facetas da personalidade de cada um) e correspondente aos pontos cardeais (Norte, Sul, Leste, Oeste, Acima e Abaixo). Segundo Ricardo Puccetti, “o *clown*, para Sue Morrison, não é um estilo, é o espaço de onde você atua, espaço onde tudo é possível, onde nada é fixo. O *clown* existe na relação entre as máscaras e a plateia, ele está ‘entre’” (in FERRACINI, 2006a, p. 155). Anteriormente ao trabalho com as máscaras, o método de Sue Morrison propõe alguns exercícios que estimulam diversas formas de contato do ator consigo e com o outro. Entre estas atividades, destaco duas em especial: o Exercício de Apresentar-se e o Exercício das Cores.

No “Exercício de Apresentar-se” o ator “veste” o nariz vermelho e um chapéu, faz sua entrada no espaço cênico e estabelece um diálogo silencioso com cada espectador (os demais participantes da oficina). O objetivo do *clown* é levar cada pessoa da plateia ao seu mundo e devolvê-la transformada de alguma forma; para tanto ele próprio deve transformar-se. Todavia, o ator-*clown* não deve se preocupar em fazer nada, tampouco em ser engraçado, deve apenas estar aberto para a relação, afetando e se deixando afetar pelo outro. Portanto esta atividade contém em seu âmago a possibilidade de instauração e/ou expansão do corpo vibrátil, já que se o ator-*clown* se dispuser a adentrar em território desconhecido (que não é nem seu, nem do espectador, mas um território “entre”), pode ser criado um campo magnético ou zona de turbulência.

Já no “Exercício das Cores”, também chamado por Sue Morrison de “Exercício de Mitologia Pessoal”, o ator se deixa impregnar por cada uma das sete cores do arco-íris, ativando as sensações que cada cor desperta em seu corpo, buscando seu movimento, ritmo, som, para então visualizar, de olhos fechados, o “universo” de cada cor, quem o ator é no mundo dessa cor (ser humano ou inumano, animado ou inanimado) e o que esse “ser” traz em sua cabeça; em seguida cada um deve desenhar aquilo que visualizou. Entendo que este exercício pode ser um eficaz instrumento de ativação e contato do ator com seu imaginário pessoal.

Os demais exercícios anteriores à confecção e uso das máscaras seguem a lógica da **relação** e investigação das mitologias pessoais^v. Segundo Sue Morrison, eles servem como preparação para adentrar no universo das máscaras. Finalmente, as máscaras são construídas sobre uma base de argila preparada anteriormente e antes de moldá-las – de olhos fechados – o ator experimenta a respiração do ponto cardeal a ser trabalhado e a atuação deste

ponto no próprio corpo (como ele afeta o andar, o ritmo, a voz). Após moldada, a máscara é confeccionada através da técnica de *papier maché* e pintada a partir de um exercício com as cores sobre a máscara. Finalizado este processo, o ator realiza dois exercícios de improvisação com a máscara, um relativo à *experiência* e outro à *inocência*, pois cada máscara é constituída por dois lados. Associando cada lado da máscara com a técnica *clownesca*, pode-se dizer que ela possui um lado *branco* e outro *augusto*^{vi}.

Após as improvisações cada ator elabora uma pequena cena a partir dos temas sugeridos pela máscara; esta cena, assim como o “Exercício de Apresentar-se”, é realizada sem comunicação verbal ou mímica, contando apenas com a utilização do nariz vermelho, de um chapéu e figurino (provenientes das improvisações). O ator deve escolher com que energia da máscara (*experiência* ou *inocência*) fará sua entrada e no decorrer da cena deve permitir que estas energias alternem-se sem que ele comande racionalmente esta transição. O resultado é uma fluidez de sensações, bem ao estilo da “aspirante-a-noivinha” de Rolnik.

O método das máscaras criado por Pochinko não permite reproduções, somente Sue Morrison foi autorizada a fazê-lo. Porém, vejo que é possível investigar outros exercícios que permitam alcançar os mesmos resultados. De qualquer forma, o método “O *clown* através da máscara”, como princípio, traduz de maneira ímpar a potencialidade da técnica do *clown* como procedimento para o treinamento do ator cênico.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator*. Da técnica à representação. São Paulo: Editora da Unicamp, 2001.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

FERRACINI, Renato. *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed: Fapesp, 2006a.

_____. As setas longas do palhaço. *Sala Preta*. São Paulo: ECA/USP, 2006b, nº 6, p. 65-69.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental da América*. A produção do desejo na era da Cultura Industrial. 1988. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1988.

O termo *clown pessoal*, cunhado por Jacques Lecoq, designa o *clown* como a ausência de um personagem pré-estabelecido. Segundo Lecoq (2010, p. 214), o ator “deve descobrir nele mesmo a parte *clown* que o habita. Quanto menos se defender e tentar representar um personagem, mais o ator se deixará surpreender por suas próprias fraquezas, mais seu *clown* aparecerá com força”.

ⁱⁱ Bachelard (2008) denomina transsubjetividade o acontecimento no qual uma imagem singular pode reagir – sem nenhuma preparação – em outras almas. Apesar do autor se referir à fenomenologia da imaginação, este termo é aqui utilizado para designar a capacidade do ator de estabelecer, a partir de sua própria subjetividade, vínculos com a subjetividade do espectador.

ⁱⁱⁱ Participei de oficinas de *clown* ministradas por Pedro Ilgenfritz (2000), Mauro Zanatta (2001), Adelvane Néia (2003), Patrícia dos Santos (2003), Ricardo Puccetti (2007) e Sue Morrison (2008).

^{iv} O método “O *clown* através da máscara” foi criado por Richard Pochinko (1946-1989) a partir da união da concepção de *clown* elaborada por Lecoq com a tradição dos índios norte-americanos, na qual o *clown* corresponde ao xamã. Pochinko delegou à sua discípula Sue Morrison a tarefa de dar continuidade a esse trabalho.

^v O mito é abordado aqui por sua questão cosmológica, ou seja, pelo sentido que ele dá à ordem do mundo e à existência humana. Segundo Campbell (2007, p. 16), “na ausência de uma mitologia geral, cada um de nós tem seu próprio panteão do sonho – privado, não reconhecido, rudimentar e, não obstante, secretamente vigoroso”. Todavia, “Mitologia Pessoal” não significa aqui uma experiência apartada do mundo exterior, mas sim a maneira singular como cada um se apropria de si mesmo e de referências comuns à coletividade.

^{vi} De acordo com Burnier (2001, p. 206) “existem dois tipos clássicos de *clowns*: o *branco* e o *augusto*. O *clown branco* é a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral. [...] O *augusto* é o bobo, o eterno perdedor, o ingênuo de boa fé, o emocional”.