AS TRÊS IRMÃS E A SUBJETIVIDADE NO TRABALHO DO ATOR: CONTRIBUIÇÕES DA TÉCNICA DO CLOWN

MARIANNE TEZZA CONSENTINO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Pedagogia do Teatro, Linha de Pesquisa Formação do Artista Teatral, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva.

SÃO PAULO
2008

MARIANNE TEZZA CONSENTINO

AS TRÊS IRMÃS E A SUBJETIVIDADE NO TRABALHO DO
ATOR: CONTRIBUIÇÕES DA TÉCNICA DO *CLOWN*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Pedagogia do Teatro, Linha de Pesquisa Formação do Artista Teatral, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva.

SÃO PAULO
2008

Consentino, Marianne Tezza

As três irmãs e a subjetividade no trabalho do ator: contribuições da técnica do *clown*. – São Paulo: M. T. Consentino, 2008.

126 f. + anexos.

Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes/USP, 15/04/2008.

Orientador: Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva.

Bibliografia

1. Teatro 2. Subjetividade do ator 3. Técnica do *clown* 4. Pedagogia do Teatro I. Silva, Armando Sérgio da. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Comissão examinadora

Obrigada, muito obrigada!

Obrigada, muito obrigada minha *irmã* Débora de Matos, por todos esses anos de parceria, pela paciência infinita, por me ensinar aceitação e delicadeza, por me fazer compreender através de sua inteligência *clownesca* o que é o tempo cômico.

Obrigada, muito obrigada minha *irmã* Greice Miotello, pelo sorriso largo, por se entregar a esta pesquisa de maneira tão desarmada, por dividir comigo suas angústias e me permitir tocá-las, pela perseverança e por me ensinar alegria.

Obrigada, muito obrigada minha *irmã* Paula Bittencourt, doce e forte, por me fazer ver o “lado bom” das coisas e provocar continuamente a reinvenção de mim mesma, pela poesia, confiança e amor.

Obrigada, muito obrigada minha *irmã preta* Mariella Murgia, por emprestar tão bela voz, por ter sempre uma caminha quente e um cafezinho fresco para mim em sua casa e pela cumplicidade a toda prova.

Obrigada, muito obrigada Cassiano Vedana, nosso *Magrão*, pelas modas de viola dentro e fora do espetáculo, pela sensibilidade e companheirismo silencioso e amoroso em todos os momentos.

Obrigada, muito obrigada Gabriel Junqueira, pela generosidade de estar conosco mesmo quando o tempo era curto e a cobrança era grande, pelas idéias musicais e pelo inigualável pão de queijo.

Obrigada, muito obrigada Armando Sérgio da Silva por ter me orientado com inabalável serenidade e confiança. Quando eu disse: “Não sei mais o que fazer, tudo está dando errado, não tenho mais respostas...”; ouvi: “Agora você está pronta para começar a aprender”. Desta belíssima lição pedagógica nunca irei me esquecer.

Obrigada, muito obrigada Antonio Januzelli, Mestre Janô, por me fazer enxergar as cordas invisíveis, ensinar exercícios para tocá-las e por ter-me dito: “lembrando sempre que o exercício do teatro tem por finalidade última ‘nos ensinar a viver’, e que a vida sem ti (o outro) não tem sentido!”

Obrigada, muito obrigada Valmor Beltrame, Mestre Nini, por sempre acreditar, ensinar, apoiar, incentivar e me fazer rir de mim mesma quando denuncia minhas crises de “borocoxota”!

Obrigada, muito obrigada Renato Ferracini pela generosidade e amorosidade com que compartilha seus conhecimentos e por uma assinatura que me proporcionou uma divertida experiência de liberdade!

Obrigada, muito obrigada Ivone Menegotti, Mestra sempre amorosa e nunca condescendente, que continuamente põe ferramentas na minha mão para que eu aprenda a desfazer os nós.

Obrigada, muito obrigada Neno Miranda, doce e talentosíssimo músico, pelos cafés e canções.

Obrigada, muito obrigada Marquinho Oliveira, por ter compartilhado sua delicadeza e talento cômico.

Obrigada, muito obrigada todos os amigos que generosamente contribuíram para nossa montagem de *As três irmãs*, em particular Camila Ribeiro, Daniel Olivetto, Daniele Pastorino, Família Ternes, Fernando Mares, Ivo Godois, João Peixoto Neto e Marcelo F. de Souza.

Obrigada, muito obrigada Henrique Schaffer, por ter me recebido com seus olhos d'água e conversado sobre algumas de minhas inúmeras dúvidas a respeito do trabalho do ator.

Obrigada, muito obrigada Mauro Nagase, por todo carinho e apoio que sempre me deu em São Paulo.

Obrigada, muito obrigada Lauro Henriques Jr, pela assistência *nietzscheana* e por todas as prosas e gorós no Genésio.

Obrigada, muito obrigada toda equipe da Massangana Produções, sobretudo Felipe Botelho e Nilza Lisboa, pela cessão da entrevista e pela alegria que nos proporcionaram em Caruaru.

Obrigada, muito obrigada Fábio Pascoal, por me relembrar através da inequívoca vocação para o amor de sua alma que o mais importante da vida é a relação humana (e por encher este meu coraçõzinho de alegria).

Obrigada, muito obrigada todos os meus Mestres de *clown*, especialmente Pedro Ilgenfritz pelos conselhos no início da pesquisa e Patrícia dos Santos por não deixar as meninas abandonadas...

Obrigada, muito obrigada à FAPESP, pela bolsa de estudos concedida e por ter possibilitado minha total dedicação à pesquisa.

Obrigada, muito obrigada colegas, professores e funcionários da USP e da UDESC, por todos os ensinamentos e gentilezas.

Obrigada, muito obrigada toda minha família, pelo apoio, carinho, amor, generosidade, por tudo, sempre. Agradecimento especial a *Tovídeos* pelas incansáveis edições e a gratidão infinita a Lauro e Vera Lúcia, meus pais.

Para Laurão e Dona Gorda

Resumo

Esta pesquisa é um aprofundamento de meu Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “A formação do *clown*: o teatro como prática de liberdade” (UDESC, 2004), no qual estabeleci um panorama geral a respeito do *clown* e busquei refletir teoricamente sobre alguns princípios técnicos que compõem esta linguagem. A linha de pesquisa que segui foi a do *clown* pessoal e o recorte se deu nos elementos que o ator-iniciante deve conhecer para se tornar um *clown* de teatro. Seguindo a mesma linha de pesquisa, o presente estudo procura compreender o processo de contato do ator com sua subjetividade incitado pela técnica do *clown* e as consequências éticas e estéticas propiciadas por este encontro. A metodologia utilizada foi pesquisa qualitativa, cujos procedimentos contemplaram pesquisa bibliográfica e de campo. Esta se configurou como “Pesquisa Participante” e foi realizada com as atrizes Débora de Matos, Greice Miotello e Paula Bittencourt, da *Traço Cia. de Teatro*, de Florianópolis. A pesquisa empírica resultou na montagem do espetáculo *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, cuja encenação manteve algumas características da técnica *clownesca*.

Palavras-chave: Ator – *Clown* – Subjetividade – Formação – *As três irmãs*

Abstract

This research constitutes a deeper study of my undergraduate final paper entitled: “*A formação do clown: o teatro como prática de liberdade*” (“The clown education: the theatre as a practice of liberty”) (UDESC, 2004), in which I established a panorama of the clown figure and aimed at some of the technical principles of this artistic language. The line of research followed was one of the personal clown and the work focused on the elements that the actor, as a beginner, must know in order to become a theatre clown. On the same line of research, this dissertation aims at comprehending the contact process of the actor with its subjectivity instigated by the clown technique and the ethical and aesthetic consequences brought about by this encounter. The methodology here was the qualitative research and its proceedings observed bibliographical and field research. This was a “Participating Research” performed by the actresses Débora de Matos, Greice Miotello and Paula Bittencourt of the Traço Cia. de Teatro of Florianópolis. The empirical research resulted from the making of *The Three Sisters*, a play by Anton Tchekhov. This staging of the play maintained some of the characteristics of the clown technique.

Keywords: Actor – Clown – Subjectivity – Education – *The Three Sisters*

Sumário

Prólogo

Introdução.....	01
-----------------	----

Ato I

Entre Graças, Expectativas e Frustrações.....	06
1.1 Do encontro, o primeiro nó: onde está nossa autonomia?.....	07
1.2 O <i>clown</i> : a sombra na antecâmara da poesia.....	14
1.3 O jogo: penso logo hesito.....	23
1.4 A Graça: impalpável verdade do mundo.....	30

Entreato

Uma reorganização do olhar.....	40
E1. Exercício de afastamento de si a fim de obter uma dimensão mais diversificada de si.....	41
E2. O <i>clown</i> em Tchekhov.....	46
E3. O <i>Branco</i> , o <i>Augusto</i> e o <i>Anão</i> : Olga, Irina e Maria ou Débora, Paula e Greice.....	53

Ato II

As Três Irmãs: a descoberta do mundo.....	58
2.1 A descoberta do corpo.....	59
2.1.1 O bufão.....	64
2.1.2 A regra é quebrar as regras.....	71
2.2 A descoberta da dramaturgia.....	77
2.2.1 A <i>Cena da Vela</i>	85
2.2.2 Os sons, as cores, os objetos, o espaço.....	90
2.3 A descoberta do outro.....	101
2.3.1 Os ensaios abertos.....	105
2.3.2 As viagens.....	112

Epílogo

Conclusão.....	118
----------------	-----

Bibliografia.....	121
--------------------------	------------

Encarte

Anexo I: As apresentações de <i>As três irmãs</i>	127
Anexo II: O texto adaptado e as canções.....	128
Anexo III: Entrevista com a <i>Traço Cia. de Teatro</i>	137

O que fazer do teatro? Minha resposta, se devo traduzi-la em palavras,
é: uma ilha flutuante, uma ilha de liberdade. Derrisória porque é um
grãozinho de areia no vórtice da história e não transforma o mundo.
Sagrada, porque nos transforma.
Eugenio Barba

De estar viva – senti – terei que fazer o meu motivo e tema.
Clarice Lispector

O problema é somente este: é a minha aventura a minha verdade?
Jung

Prólogo

Introdução

*Só se escreve por amor, toda escritura é uma carta de amor.*¹
Claire Parnet

As inquietações eram muitas. Desde que tomei contato com a técnica do *clown*, em 2000, minha cabeça passou a fervilhar a respeito desta linguagem e o corpo tremia a cada oficina que eu participava². Que poder era esse? Que força esta técnica operava em meu corpo abrindo brechas para outros modos de olhar para mim, para os outros, para o mundo? Por que, em geral, as pessoas que participavam de uma oficina de *clown* se irmanavam, especialmente através das fraquezas de cada um, da vulnerabilidade pessoal? E que magia se operava quando alguém finalmente se “desarmava” e nos presenteava com sua delicadeza, ingenuidade, pureza, abrindo em nós largos sorrisos e despertando lágrimas de emoção?

Cada oficina de *clown* que eu participava deixava marcas profundas. Era um momento em que eu me defrontava com meus maiores medos, sempre sentia o coração disparar antes de cada improvisação, o instante precedente de me mostrar, a exposição debochada de minhas imperfeições, minhas sombras saltando por todos os lados, quanta vergonha e, ao mesmo tempo, quanta alegria!

Que alívio sentia quando eu me permitia ser, enfim, “errada”, andar na contramão com a altivez de quem sabe aonde vai, mas com a despreocupação de não ir à parte alguma, como se naqueles momentos de trabalho eu pudesse descansar de ser eu, esquecer os *meus planos, minhas vontades*, e olhar para mim como alguém que se vê ao longe, achando graça da minha falta de graça, rindo das minhas desgraças.

¹ Claire Parnet & Gilles Deleuze, *Diálogos*, São Paulo, Escuta, 1998, p. 64.

² Minha iniciação na linguagem do *clown* se deu através de uma oficina ministrada por Pedro Ilgenfritz, que na época (maio de 2000) participava como ator do extinto grupo de *clowns* “Atormenta”, dirigido por Geraldo Cunha, em Florianópolis. Posteriormente participei de oficinas ministradas por Mauro Zanatta (Curitiba), Advane Néia (Campinas), Patrícia dos Santos (Florianópolis), Leris Colombaioni (Itália) e Ricardo Puccetti (Campinas).

Mas, “tristes de nós que trazemos a alma vestida!”³, quão difícil era atingir esta alegria despreocupada, abandonar os *meus planos*, as *minhas vontades*, as *minhas idéias*. Isso só se dava à força, graças aos Mestres que me iniciaram. Minha sensação primeira era de quem tinha parte de si decepada. E isso doía. Muito. Na maioria das vezes eu chorava. Rir foi, e é, uma aprendizagem.

Todavia, havia ainda o delicioso sentimento de pertencer a um grupo, a sensação de solidão que me abandonava e a idéia de compaixão que ganhava concretude ao perceber que éramos iguais: semelhantes em nossas diferenças. Isso aquecia meu coração e os encontros de *clown* passaram a ser, para mim, encontros de amor. Ou de aprendizagem de amor.

Eis aqui um relato apaixonado sobre minhas experiências como aprendiz de *clown*. Mas a paixão é cega, dizem, e eu desejei lançar luz sobre esta linguagem, esforçando-me em compreender como esta técnica se opera no corpo do ator. Como um alquimista quis desvendar esta magia.

Meu primeiro passo foi me debruçar teoricamente sobre algumas ferramentas que compõem esta linguagem. Este estudo foi realizado em meu Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Artes Cênicas intitulado “A formação do *clown*: o teatro como prática de liberdade”⁴, orientado pelo Prof. Dr. Valmor Beltrame. Ali procurei estabelecer um panorama geral a respeito do *clown*, algumas leituras possíveis e seu percurso na história.

A monografia objetivou ainda a reflexão sobre alguns princípios técnicos que compõem esta linguagem, como o olhar para si mesmo, para o outro, a lógica corporal de cada *clown* e o uso da máscara. A linha de pesquisa que segui foi a do *clown* pessoal⁵, cujo foco está na maneira própria como cada *clown* se relaciona consigo e com o ambiente que o cerca. O recorte se deu nos elementos que o ator-iniciante deve conhecer para se tornar um *clown* de teatro.

Destaco que o princípio fundamental que regeu minha monografia é que o *clown* não é um personagem, mas, como afirma Burnier (2001: 209), a “ampliação e dilatação dos aspectos

³ Referência à poesia *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro. Fernando Pessoa, *Poesia completa de Alberto Caeiro / Fernando Pessoa*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p. 49

⁴ Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC – Florianópolis, 2004.

⁵ Esta é a linha seguida, sobretudo, pelos *clowns* franceses. Cito o trabalho de Jacques Lecoq e de seu discípulo Philippe Gaulier como principais referências desta corrente. No Brasil, destaco o trabalho desenvolvido pelo LUME (Núcleo de Pesquisas Teatrais – UNICAMP).

ingênuos, puros e humanos, portanto ‘estúpidos’ do nosso próprio ser”. Assim, em meu Trabalho de Conclusão de Curso afirmei que “o *clown* passa longe de qualquer estereótipo, ele não é um personagem, ele é o que é” (2004: 27).

Pois em minha defesa de graduação, um dos professores da minha banca, o Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro, fez-me a seguinte indagação: “mas o que é ser o que se é?”. E foi esta questão que gerou o presente estudo de mestrado, agora no Curso de Pós-Graduação em Artes da Universidade de São Paulo, no qual busco aprofundar alguns pontos levantados anteriormente.

Seguindo a mesma linha de pesquisa, a do *clown* pessoal no contexto teatral, as perguntas que nortearam esta pesquisa foram: o que é o contato do ator com seu universo interior? Como isto se dá na prática do *clown*? De que maneira o universo interior do ator é revelado na cena? Quais as relações entre a vida pessoal do ator e o *clown* que ele expõe no teatro? Quais as consequências pessoais e artísticas proporcionadas pelo contato do ator consigo mesmo? Em que medida este contato estimula o desenvolvimento do ator enquanto artista?

Por incitar o contato do ator com seu universo interior, percebo que o estudo da técnica do *clown* propicia, enfim, uma reflexão acerca da subjetividade. Assim este estudo lança um olhar para as características pessoais do ator e para a maneira como esta individualidade pode ser exposta coletivamente no fazer artístico. O principal objetivo é compreender o processo de contato do ator com sua subjetividade incitado pela técnica do *clown* e as consequências éticas e estéticas propiciadas por este encontro.

Esta tentativa de compreensão, ou de reflexão, buscou respaldo na prática. Em um primeiro momento, esta pesquisa voltou-se para o processo de treinamento de ator através de exercícios provenientes da técnica do *clown* e também de outras técnicas, sobretudo do *Laboratório Dramático do Ator*, criado e ministrado por Antonio Januzelli. A segunda fase da pesquisa empírica debruçou-se sobre a montagem do espetáculo *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov, cuja encenação manteve algumas características da técnica *clownesca*.

A metodologia utilizada foi pesquisa qualitativa, cujos procedimentos contemplaram pesquisa bibliográfica e de campo. Esta realizada com as atrizes Débora de Matos, Greice Miotello e Paula Bittencourt, da *Traço Cia. de Teatro*, de Florianópolis. Como atrizes e pesquisadora participaram ativamente do processo de investigação, este trabalho caracterizou-se como “Pesquisa Participante”, na qual, segundo Brandão (1999: 11), “pesquisadores-e-pesquisados são sujeitos de um mesmo trabalho comum, ainda que com situações e tarefas diferentes”.

Vejo que a análise de uma prática sustentada na técnica do *clown*, sob a perspectiva da subjetividade, pode ser uma tentativa de compreensão de como a teoria pode influir no fazer artístico. Do mesmo modo, a prática desenvolvida suscita o desenvolvimento de uma reflexão teórica sobre o processo de aprendizagem da técnica do *clown*. Esta pesquisa traz ainda algumas inquietações pedagógicas referentes à formação do ator e do diretor teatral.

Ressalto que este trabalho não pretende dar respostas ou conclusões definitivas. A experiência prática me ensinou que no *clown* não há a possibilidade de certezas, estereótipos ou macetes. Assim, de modo algum este estudo pretende ser alguma espécie de manual ou guia para o uso da técnica do *clown* na revelação da subjetividade do ator. O objetivo é a análise de uma prática particular, que busca bases científicas para sua explicação e compreensão. Apesar de correr o risco de tropeçar em “historinhas pessoais”, encoraja-me a seguinte afirmação de Boaventura Santos (2006: 85): “no paradigma emergente, o caráter autobiográfico e auto-referenciável da ciência é plenamente assumido”.

Esta característica autobiográfica da ciência pode ser verificada em Descartes, que em seu *Discurso do Método*, diz: “Gostaria de mostrar, neste Discurso, que caminhos segui; e de nele representar a minha vida como num quadro, para que cada qual a possa julgar, e para que, sabedor das opiniões que sobre ele foram expendidas, um novo meio de me instruir se venha juntar àqueles de que costume servir-me” (in Boaventura Santos, *ibidem*: 84).

Do mesmo modo, este trabalho procura relatar alguns percursos pessoais na aprendizagem da técnica do *clown* na intenção de servir como instrumento de diálogo com aqueles que se

inquietam com o tema. Como a aprendizagem de uma técnica teatral desencadeia inúmeras questões, esta pesquisa procura apresentar ainda algumas reflexões sobre a formação do artista de teatro independentemente da linguagem cênica.

Apesar de tentar evitar a paixão cega pelo *clown* e me debruçar sobre esta técnica com distanciados olhos de pesquisadora científica, este estudo não deixa de ser, enfim, um olhar amoroso para esta linguagem, que é segundo minha visão pessoal e parcial, reveladora e valiosa.

Ato I

Entre Graças, Expectativas e Frustrações

Arte não é pureza, é purificação, arte não é liberdade, é libertação.

*Arte, imagino, não é inocência, é tornar-se inocente.*⁶

Clarice Lispector

Este ato é uma reflexão sobre a primeira etapa prática da pesquisa, que aconteceu de janeiro a junho de 2006, em Florianópolis. Esta fase caracterizou-se pelo processo de treinamento do ator através de exercícios provenientes, sobretudo, da técnica do *clown*. Felizmente hoje em dia há muitas pessoas trabalhando e refletindo sobre o *clown*, em consequência considero desnecessário apresentar um histórico sobre esta linguagem. Este estudo pode ser encontrado em minha monografia⁷ e também em alguns trabalhos⁸ realizados em Cursos de Pós-Graduação. Deste modo, os princípios relativos à técnica *clownesca*, assim como os conceitos relacionados à subjetividade, serão abordados na medida em que foram verificados no fazer artístico.

⁶ Clarice Lispector, *Aprendendo a viver*, Rio de Janeiro, Rocco, 2004, p. 172-173.

⁷ Consentino, UDESC/SC, 2004, monografia.

⁸ Como, por exemplo, os trabalhos de Barbosa, ECA/USP/SP, 2001, dissertação; Kasper, UNICAMP/Campinas, 2004, tese; Machado, PUC/SP, 2005, tese; Martins, ECA/USP/SP, 2004, tese.

1.1 Do encontro ao primeiro nó: onde está nossa autonomia?

*Que prazer dos outros existirem e da gente se encontrar nos outros. Eu me encontro nos outros. Tudo que dá certo é normal. O estranho é a luta que se é obrigado a travar para obter o que simplesmente seria o normal.*⁹

Clarice Lispector

Munida de muitas perguntas, um punhado de ferramentas, alguma coragem, parti rumo à jornada de exploração das possibilidades da técnica do *clown* no trabalho prático do ator. Logo uma nova e urgente questão se fez presente: que ator?

Sabia que este ator não poderia ser eu, pois experiências anteriores com a atuação haviam me revelado a total confusão que se operava em mim nesses momentos. Não me sentia capaz de realizar este trabalho e ainda refletir teórica e cientificamente sobre ele. Por outro lado, a idéia de olhar de fora, de coordenar pedagogicamente este processo, oferecia o fascínio de um desafio todo especial: poderia eu desempenhar o papel que meus Mestres exerceram sobre mim? Resolvi arriscar.

A primeira pessoa que convidei para juntas realizarmos esta empreitada foi minha colega de turma do Curso de Graduação em Artes Cênicas da UDESC, a atriz Débora de Matos. Nós havíamos realizado juntas nossa iniciação ao *clown*, fomos colegas em outras várias oficinas desta linguagem e ainda companheiras em dois grupos teatrais em Florianópolis: o extinto *Pé de Retalhos* e a *Traço Cia. de Teatro*, ambos com pesquisa na técnica *clownesca*. Eu já havia dirigido Débora em três espetáculos¹⁰, nossa parceria vinha de longa data e estava imbuída de muitas vivências. Tínhamos muitos questionamentos comuns, afinidades éticas, estéticas e afetivas, e seu “sim” para meu convite foi a *graça* primeira.

Desde minha saída de Florianópolis, em 2004, Débora havia se reunido com as atrizes Greice Miotello e Paula Bittencourt e as três passaram a compor a nova formação da *Traço Cia. de*

⁹ Clarice Lispector, *Aprendendo a viver*, Rio de Janeiro, Rocco, 2004, p. 102.

¹⁰ Dirigi Débora de Matos em minha primeira experiência nessa função: o espetáculo de rua *Fulaninha e Dona Coisa*, de Noemi Marinho, em 2001; fui diretora-assistente, juntamente com Pedro Benatton, em *As relações naturais*, de Qorpo Santo, com direção de José Ronaldo Faleiro, em 2003; e diretora-assistente em *Descoladas e Deslocadas*, de André Silveira, com direção de Heloíse Baurich Vidor, em 2004. Todos os espetáculos realizados em Florianópolis.

Teatro. Assim, o convite se estendeu às duas. Elas, por sua vez, estavam trabalhando com o ator Marcos Oliveira, os quatro apaixonados pela linguagem do *clown*: estava formado o grupo de trabalho - segunda *graça*.

Nosso primeiro encontro foi marcado para o dia 16 de janeiro de 2006, período de férias, pois tanto a Greice, como o Marcos e a Paula eram, na época, estudantes do Curso de Graduação em Artes Cênicas da UDESC. Também para mim, que ainda cumpria créditos em disciplinas no mestrado, em São Paulo, o período de férias era mais confortável. Assim podíamos estar os cinco totalmente disponíveis aos encontros (Débora trabalhava como professora, portanto também estava livre nesta época). A disponibilidade de tempo me parecia condição essencial.

Faço aqui um parêntese: durante o período em que cursei as disciplinas do Curso de Pós-Graduação em Artes da Universidade de São Paulo tive a oportunidade de conhecer grandes artistas, alguns foram colegas de turma e minha aprendizagem foi deste modo, dobrada. Um dos ensinamentos que recebi veio da diretora Cibele Forjaz, que certo dia disse-me que realizava ensaios de no mínimo seis horas contínuas, pois acreditava que o ator necessitava deste tempo de trabalho para começar a romper suas resistências e então realizar ações mais expressivas. Influenciada pela admiração que sinto por ela, que sem saber contribuiu para guiar meus primeiros passos como diretora, decidi apostar nos ensaios longos.

Este ensinamento realizou-se no nosso “retiro de trabalho”: eu e os quatro atores “nos mudamos” para a casa de praia da Débora, a fim de que pudéssemos ter todo o dia destinado à pesquisa. O “internato” ainda oferecia a possibilidade do estreitamento de relações que a convivência diária permite. Estávamos com tempo e espaço. Minha pergunta então passou a ser: por onde começar?

Inexperiente e cheia de ansiedade, preparei um ensaio com vários exercícios, sendo que somente um deles poderia ter sido trabalhado por horas, dias ou semanas. Era o medo se manifestando na forma de preencher todas as brechas. Naquela época eu ainda não tinha a

consciência (e a coragem) necessária para perceber como os espaços vazios são importantes no processo de aprendizagem.

Meu plano de trabalho para o primeiro dia consistia em duas linhas gerais: pela manhã realizar exercícios de contato e sensibilização e à tarde exercícios específicos da técnica do *clown*. Considero relevante descrever alguns momentos deste primeiro dia, pois ali se verificaram “diagnósticos”, ou “prognósticos”, do processo.

Após o café da manhã colocamos nossa roupa de ensaio, afastamos os móveis da sala e nos sentamos no chão em círculo. Devido à ansiedade eu estava com os músculos enrijecidos e comecei a alongar meu pescoço em busca de alívio. Para minha surpresa, percebi que todos me imitaram. Todos olhavam para mim e repetiam exatamente o que eu fazia. Quanta decepção ao perceber a falta de autonomia do grupo - primeiro momento de *frustração*. Ou ainda: primeira percepção do tamanho da minha *expectativa*.

Sem saber como lidar com isso fui passando de um exercício a outro, com uma pressa totalmente improdutiva, justificada apenas pelo medo que crescia dentro de mim. Quanto mais atividades eu propunha, mais minha sensação de frustração aumentava. Hoje percebo que era natural que isso acontecesse, pois o problema não estava na atividade em si, mas na ansiedade e na expectativa, que eram estimuladas pelo ritmo descontrolado de informações que eu demandava na tentativa de preencher todos os espaços.

Verifico que na prática eu estava esquecendo um lembrete que conhecia teoricamente há muitos anos, através da leitura de Viola Spolin (2000: 34): “Seja flexível. Altere seus planos no momento em que achar aconselhável, pois quando o fundamento em que está baseado este trabalho for compreendido e o professor conhece seu papel, ele poderá inventar muitos exercícios e jogos para enfrentar um problema imediato”.

É um lembrete aparentemente bastante óbvio, mas que eu não consegui seguir. Naquele momento nem eu conhecia bem o meu papel, como não compreendia claramente o fundamento da pesquisa. Meu objetivo era trabalhar cenicamente o contato do ator com seu universo interior, mas

eu não tinha idéia de *como* fazer isso. Por um lado faltava-me clareza e confiança; por outro, sobrava rigidez. A falta de autonomia não era só deles, era minha também.

Apesar de esta pesquisa estar centrada nos processos do ator no contexto de uma prática específica, portanto não focada na questão pedagógica em si, entendo que devo me deter uns instantes sobre esta questão da autonomia. Pois falar de nosso próprio percurso sem trazer à tona este tema, tendo sido ele motivo de tantas inquietações, não me parece uma opção honesta. Apresento, então, algumas visões sobre este assunto a partir de autores que serviram como suporte teórico para este trabalho. Ressalto ainda que a escolha destes autores deve-se a afinidades pessoais de pensamento, ou seja, autores cujas obras reverberaram em minha própria formação, influenciando a maneira como procurei conduzir o trabalho prático.

O primeiro deles é o educador Paulo Freire, que me chamou a atenção, primeiramente, por sua formulação do conceito de *dialogicidade*. De acordo com Freire (2005: 94), “ao fundar-se no amor, na humildade, na fé nos homens, o diálogo se faz uma relação horizontal, em que a *confiança* de um pólo no outro é consequência óbvia” (grifo do autor).

Por um lado, sempre vi a relação do *clown* com o ambiente que o cerca como necessariamente dialógica: uma relação em que se afeta e se é afetado, com amor, humildade e confiança; por outro, a meta que eu tinha para a condução do trabalho compreendia este mesmo conceito, meu propósito era que a aprendizagem do grupo ocorresse em uma via de mão dupla. Porém, a condição para este tipo de relação ocorra é justamente a autonomia. Para que houvesse *dialogicidade* em nosso processo, era preciso que tanto eu como os atores fossemos “donos” de nosso saber.

Segundo Freire (ibidem: 139), “o importante, do ponto de vista de uma educação libertadora, e não ‘bancária’, é que, em qualquer dos casos, os homens se sintam sujeitos de seu pensar, discutindo o seu pensar, sua própria visão de mundo, manifestada implícita ou explicitamente, nas suas sugestões e nas de seus companheiros”.

Assim, de acordo com Freire a educação deve ser instrumento para a formação de indivíduos que agem de acordo com suas próprias idéias, mas considerando as visões alheias: um pensar que busca, ao mesmo tempo, respeitar a si mesmo e ao outro, atendendo, assim, às demandas pessoais e coletivas. Deste modo a educação pode ser um recurso de conscientização política, pois propicia a percepção da relação do indivíduo consigo mesmo e com o mundo.

Apesar de Freire nunca ter relacionado sua proposta pedagógica com a aprendizagem do ator, muitas questões apontadas em seu método educacional reverberaram em nossa prática. Através da percepção de nossa falta de autonomia, passei a me perguntar se não é a arte do ator também uma atividade de conscientização política. Quando o ator aprende o seu ofício, também não está aprendendo sobre seu lugar social? No momento em que apresenta um espetáculo, não está o artista colaborando, mesmo que inconscientemente, para difundir uma visão de mundo? O homem que não tem consciência de si mesmo pode estabelecer uma relação dialógica?

Entendo que esta conscientização não se refere à escolha de linhas político-partidárias, mas à ética que rege qualquer relação social. Busco respaldo nas palavras de Peter Brook para refletir sobre este tema:

Se nenhum ato do teatro pode acabar com a guerra, se ele não pode sequer influenciar uma nação, um governo, nem uma cidade, isso não significa ser impossível ao teatro ser ao mesmo tempo objetivo e político. Um auditório é como um pequeno restaurante cuja responsabilidade é alimentar seus clientes. Em um teatro, talvez cem pessoas, raramente mais que mil, assistem a um espetáculo: o campo é circunscrito pelas paredes do local e pela duração do evento – é precisamente aí que a nossa responsabilidade de fornecer boa comida começa e termina. [...] Junto com o público podemos criar modelos temporários que nos relembrem as possibilidades que constantemente ignoramos. Um espetáculo tem o poder de transformar as palavras sobre uma vida melhor em uma experiência direta e, desse modo, ele pode ser um poderoso antídoto contra o desespero. Há apenas um teste: os espectadores deixam a casa de espetáculos com um pouco mais de coragem, de força, do que no momento em que chegaram? Se a resposta for sim, então a comida é saudável. (2000: 196-197)

A partir deste ponto de vista, depreende-se que o ator pode ter a capacidade de transformar o mundo a sua volta. E ainda: a capacidade de *relembrar* as possibilidades que constantemente ignoramos. Este me parece ser o ponto essencial e que traz de volta a questão da educação de Freire: para trazer à tona estas possibilidades, creio que o ator precisa ser capaz de lembrar-se de si

mesmo. E para lembrar-se de sua maneira própria de pensar e de sua própria visão de mundo, precisa ser autônomo em seu pensamento e em sua ação.

Sob esta perspectiva, vejo que as idéias de Jung podem trazer uma importante contribuição:

O indivíduo é, em geral, de tal modo inconsciente, que não percebe suas possibilidades de decisão; por isso procura ansiosamente as regras e as leis exteriores às quais possa ater-se nos momentos de perplexidade. Abstração feita das insuficiências humanas, a educação é em grande parte a culpada por esse estado de coisas: ela procura suas normas exclusivamente no que é normal, e nunca se refere à experiência pessoal do indivíduo. (2006: 380)

Assim, penso que não é possível pensar em formação de ator sem pensar em educação. O treinamento do ator torna-se assim uma atividade pedagógica e esta aprendizagem anda na contramão da educação tradicional, ou, nas palavras de Paulo Freire, é o oposto “da educação bancária”. Deste modo, a teoria de Freire pode ser um suporte para refletir sobre as questões éticas que regem esta aprendizagem.

Por outro lado, Jung fala sobre “a possibilidade de um conhecimento profundo de si mesmo”, dizendo que “tal conhecimento é necessário, pois só em função dele pode-se atingir aquela camada profunda, aquele núcleo da natureza humana no qual se encontram os instintos. Estes são fatores dinâmicos, presentes *a priori*, dos quais dependem, em última análise, as decisões éticas de nossa consciência” (idem: 381). Logo, pode-se dizer que para que o ator possa agir eticamente, é necessário que ele tenha consciência de si mesmo.

Outro autor que reforça esta questão é o filósofo Max Stirner. De acordo com sua teoria, “o indivíduo autônomo é aquele capaz de fazer prevalecer sua vontade sobre todas as outras coisas. Sua autonomia se evidencia pela recusa de ser tutelado por outros, como, principalmente, pelas instituições. Assim sendo, cabe ao próprio indivíduo desenvolver sua ‘humanidade’ ou, segundo ele, ‘apossar-se de si’” (Kassick, 2005: 17).

Por enfatizar a necessidade da predominância do poder da vontade pessoal, o indivíduo que torna a concretização de seus desejos como meta de vida é denominado, por Stirner, de “egoísta”. Suas idéias radicalizam os conceitos *freirianos*, que levam em consideração as vontades alheias. Porém, é necessário não confundir o egoísta de Stirner com o sentido usualmente atribuído a esta palavra. Comumente, entendemos o egoísta como aquele que vê as coisas sob um único ponto de

vista, que é o seu próprio, ou seja, aquele indivíduo que não faz distinções entre si mesmo e o mundo que o cerca. O egoísta *stirneriano*, ao contrário, reconhece-se como algo distinto do mundo e é a partir desta diferença entre si e o mundo que firma a sua vontade.

Portanto, para Stirner, não existe um único ponto de vista: “relativizar a verdade é próprio do egoísta que com isto estará construindo suas verdades, que jamais serão ‘verdades’, senão verdades transitórias, capazes de atender a sua vontade e existindo em função dela” (idem: 28). Assim, para o egoísta de Stirner nada é fixo, imutável ou sagrado. Ao aceitar a relatividade das coisas, ele necessariamente visualiza o mesmo fato sob diferentes ângulos.

Esta maneira de se relacionar com o mundo encontra ecos na teoria de Paulo Freire, que propõe a representação do real para ver o real, ou seja, sair de si para se ver. De acordo com a proposta educacional de Freire, a verificação da contradição entre o real e o aparente é fundamental para o processo de conscientização.

Uma primeira condição a ser cumprida é que, necessariamente, devem representar situações conhecidas pelos indivíduos cuja temática se busca, o que as faz reconhecíveis por eles, possibilitando, desta forma, que nelas se reconheçam. [...] Ao terem a percepção de como antes percebiam, e, ampliando o horizonte do perceber, mais facilmente vão surpreendendo, na ‘sua visão de fundo’, as relações dialéticas entre uma dimensão e outra da realidade. (2005: 125-127)

Da mesma forma, o processo de individuação proposto por Jung não significa uma identificação com o “eu” egocêntrico. De acordo com Jung,

A individuação significa tender a tornar-se um ser realmente individual; na medida em que entendemos por individualidade a forma de nossa unicidade, a mais íntima, nossa unicidade última e irrevogável; trata-se da *realização de seu si-mesmo*, no que tem de mais pessoal e de mais rebelde a toda comparação. [...] Constato continuamente que o processo de individuação é confundido com a tomada de consciência do eu, identificando-se, portanto, este último com o si-mesmo, e daí resultando uma desesperadora confusão de conceitos. A individuação não passaria, então, de egocentrismo e auto-erotismo. O si-mesmo, no entanto, compreende infinitamente mais do que um simples eu... A individuação não exclui o universo, ela o inclui. (2006: 489-490)

Através destes autores verifico que a aprendizagem da autonomia, da percepção da vontade pessoal e do desvendamento do *si-mesmo*, requer um pensamento dialético. A rigidez que reduz o olhar a um único ponto de vista impede esta jornada.

E foi justamente a falta de flexibilidade que caracterizou nosso primeiro dia de trabalho. Inconscientemente, nossa prática caminhou em direção oposta à nossa meta. Ao permitir que o medo e a expectativa se tornassem preponderantes, minha visão limitou-se a meu “eu” egocêntrico. A primeira lição que aprendi também encontra respaldo nas palavras de Spolin (2000: 36): “Quanto mais bloqueado e obstinado o aluno, mais longo o processo. Quanto mais bloqueado e obstinado o professor ou líder do grupo, mais longo o processo”. O nosso foi um longo processo.

1.2 O *clown*: a sombra na antecâmara da poesia

*A vida autêntica se parece com a água, que a tudo se adapta porque a tudo se submete.*¹¹
Eugen Herrigel

Através das vivências em oficinas *clownescas* das quais participei, pude verificar que há muitas formas de se fazer o primeiro contato com o *clown* - esta experiência pode ser chamada de “nascimento” ou “descoberta” de seu próprio *clown*. É o momento em que o orientador expõe o ator a situações constrangedoras, na intenção de que essa situação limite possa revelar os mecanismos de defesa de cada um. O *clown* surge, então, quando há a exacerbação de *como* e *de quê* cada um se defende, expondo os “fracassos” pessoais. Logo, na linha de pesquisa do *clown* pessoal não se busca a construção de um personagem predeterminado, mas sim de uma figura que vai se formando a partir da exposição das “deformações” físicas e psicológicas de cada um.

O antropólogo americano Laurence Wylie, autor do artigo “Na Escola Lecoq descobri meu próprio *clown*”, afirma que:

Para se conseguir o próprio *clown* é preciso encontrar nossa fraqueza essencial, reconhecê-la, fazer com que se manifeste, mostrá-la, zombar dela publicamente, e, acidentalmente, fazer os outros rirem. É óbvio que tal exercício exige certa maturidade, percepção e um ego suficientemente forte. Se formos até o fim, poderemos transformar nossa fraqueza em criação artística. Primeiro, porém, “é preciso encontrar nosso próprio fiasco”. (1973: 25)

¹¹ Eugen Herrigel, *A arte cavalheiresca do Arqueiro Zen*, São Paulo, Pensamento, 2004, p. 37.

O encontro com a fraqueza pessoal não é tarefa exclusiva do ator. Este é um exercício de percepção também para o orientador do trabalho, que deve reconhecer a vulnerabilidade de cada um e provocá-la até o limite do ator. Segundo Burnier (2001: 218), “o processo de descoberta do *clown* pessoal provoca a quebra de couraças que usamos na vida cotidiana” e cabe ao orientador do trabalho, “cumprindo um papel quase de psicólogo, ir derrubando pouco a pouco todas essas estruturas defensivas”.

Assim como Burnier toca na questão da psicologia para esclarecer o papel do orientador durante o trabalho de iniciação ao *clown*, também eu recorro a esta ciência para esmiuçar um pouco mais os processos do ator durante esta aprendizagem. Como novamente percebo o cruzamento de nossa prática com outros campos do conhecimento, detenho-me alguns instantes para refletir sobre esta questão. E, uma vez mais, ressalto que as escolhas teóricas para tratar deste tema são conseqüências do percurso de minha formação pessoal.

Neste momento, o teórico que encontro para dialogar é o austríaco Wilhelm Reich. O termo “couraça”¹², utilizado por Burnier, foi introduzido na psicanálise por Reich, discípulo dissidente de Freud, para definir a distribuição defeituosa e imprópria da bioenergia. De acordo com Reich, há um fluxo natural das energias corporais e o bloqueio deste fluxo, denominado de “couraça neuromuscular”, seria a causa da neurose, que é deste modo uma manifestação corporal e não apenas mental como propunha Freud. Segundo o psiquiatra e psicanalista Roberto Freire (1988: 61), “a couraça, produzida pela imobilização de grande quantidade de energia, realiza um bloqueio afetivo que se exprime por uma falta de contato autêntico e sua substituição por contatos sociais estereotipados, criando o que se pode chamar de falso Ego”.

Assim, quando Burnier fala da necessidade de quebrar as “couraças” entendo que é preciso buscar outros modos de se relacionar consigo mesmo e com o ambiente que não sejam aqueles ditados pelas normas sociais. Através do desenvolvimento desta pesquisa fui compreendendo ainda que o *clown* não é a eliminação destas couraças, no sentido de ser um indivíduo totalmente livre de

¹² A dissertação *O ator vivo: uma abordagem reichiana para a arte do ator*, de José Gustavo Sampaio (SP: ECA/USP, 2004) aprofunda este diálogo entre a teoria reichiana e o trabalho do ator. Sobre o conceito de couraça, ver pág. 61 a 70.

neuroses, mas uma figura que aprendeu a brincar com seus próprios mecanismos de defesa, que reconhece onde está a sua “dureza”, a parte de si mesmo que não flui, que “travou”. O *clown* então exacerba essa “deformidade” e ri dela.

Entretanto, é um trabalho extremamente complexo, pois reconhecer a “courage” significa tornar a neurose de cada um visível. Buscar um outro modo de se relacionar que não seja o ditado pelas neuroses pessoais significa, de uma certa maneira, libertar-se delas. Se por um lado isto pode possibilitar a entrada em um outro nível de consciência, por outro, através do desenvolvimento de nossa prática, vejo que esta nova percepção não acontece em um passe de mágica: não basta colocar o nariz vermelho para que o ator escancare seus mecanismos de defesa, suas manias, suas fobias e ainda saia rindo delas.

É neste momento que o “outro” – o orientador do trabalho e os colegas de cena, que também se comportam como platéia - torna-se essencial: ele serve como um espelho para que o ator possa enxergar aquela parte considerada como “deslocada” de si mesmo, aquilo que Roberto Freire denomina de “falso Ego”. Entendo ainda que esta característica pode ser traduzida pelo que Jung chama de “sombra”.

A sombra é aquela personalidade oculta, recalcada, frequentemente inferior e carregada de culpabilidade. [...] Se, antes, era admitido que a sombra representasse a fonte de todo o mal, agora é possível, olhando mais acuradamente, descobrir que o homem inconsciente, precisamente a sombra, não é composto apenas de tendências moralmente repreensíveis, mas também de um certo número de boas qualidades, instintos normais, reações apropriadas, percepções realistas, impulsos criadores, etc. (2006: 496)

Se a sombra é, de acordo com Jung, o homem inconsciente, lançar luz sobre ela pode ser uma possibilidade de consciência. Como a abertura para outros modos do ator olhar para si mesmo e para o mundo se configura como uma das intenções desta pesquisa, pensei que escancorar a sombra pessoal poderia ser uma estratégia para estimular a entrada do ator num outro nível de percepção. Entretanto, essas reflexões eram, no início do trabalho prático, meras suposições e hipóteses pertencentes ao mundo das idéias. No mundo “real”, o dos ensaios, eu não só tateava as estratégias para expor as sombras de cada um, como ainda não sabia *de que maneira* elas poderiam

apresentar “reações apropriadas”. Só o que eu intuía era que a técnica do *clown* poderia ser um recurso eficaz para que as sombras pessoais viessem à luz.

Apesar do grupo ter passado por oficinas de iniciação à linguagem *clownesca*, nenhum dos atores tinha um *clown* codificado, ou seja, a construção de uma figura com nome e figurino que representasse a exposição de suas fraquezas e fragilidades pessoais. Assim, decidi que o primeiro contato com esta técnica seria um exercício de exposição pessoal, que poderia trazer algumas pistas sobre o *clown*, ou sobre a “sombra”, de cada um. Influenciada pelas leituras sobre psicologia e vivências terapêuticas, juntei um exercício criado pelo psicanalista Roberto Freire¹³ com outro aprendido em uma oficina de *clown* ministrada pelo ator Mauro Zanatta¹⁴. O objetivo do exercício, em ambos os casos, é “apresentar-se” diante de um público.

Em linhas gerais, a atividade de Zanatta propõe que o aluno, após um longo aquecimento, se maquie diante de um espelho procurando ressaltar os traços marcantes de seu rosto, coloque um figurino e se apresente para o público, formado pelos demais participantes da oficina. Na proposta de Freire, formam-se duplas, que se olham por um tempo procurando reconhecer os traços do parceiro e então um faz a maquiagem no outro, conforme o vê. Em seguida, cada um escolhe um figurino de acordo com o que sua maquiagem lhe sugere, para então, igualmente, fazer sua apresentação ao público, este formado pelos demais integrantes do grupo terapêutico.

Nas oficinas de *clown* (foram várias as oficinas com Zanatta, e por diversas vezes realizei este exercício) percebia que os integrantes, em sua maioria, apresentavam-se com seus nomes reais, um ou outro criava um personagem, ou seja, apresentava-se com um nome e um talento fictício – como ser um super-herói, por exemplo – o que não era repreendido por Zanatta. Por observação

¹³ Roberto Freire é psiquiatra, psicanalista e autor de diversos romances e ensaios, como *Ame e dê vexame*, *Cleo e Daniel*, entre outros. Criou, na década de 70, a Somaterapia, processo terapêutico realizado em grupo, embasado na antipsiquiatria, na gestalt terapia e no trabalho desenvolvido por Wilhelm Reich. Com conteúdo político explícito, o anarquismo, Freire entende a neurose como uma manifestação corporal oriunda das relações de poder existentes no sistema capitalista. A base teórica da Somaterapia pode ser verificada nos livros *Soma: uma terapia anarquista. A alma é o corpo* e *Soma: uma terapia anarquista. A arma é o corpo*. O exercício referenciado, denominado *Exercício da Fantasia*, compõe uma das vivências propostas pela Somaterapia, da qual fui cliente em 1993/94 e em 1998/99.

¹⁴ Mauro Zanatta é ator e diretor teatral. Iniciou sua carreira de ator em 1982. Entre 1987 e 1992 residiu em Londres, onde estudou e ensinou teatro. No ano de 94 fundou a Escola do Ator Cômico em Curitiba, na qual prepara o ator através de técnicas de comédia. Particpei de oficinas ministradas por Zanatta em março, julho e agosto de 2001.

compreendi que o quê cada um dizia de si mesmo não importava tanto, mas sim a maneira como cada um se comportava em cena. Já na vivência terapêutica, a instrução era para que cada participante se apresentasse como um personagem, formado a partir da composição da maquiagem e do figurino. Este personagem deveria revelar, em última análise, aquilo que estava reprimido em cada um¹⁵.

Apresentar-se com meu nome ou com outro – será que faz diferença? “Marianne” também não é a personagem de mim mesma? Vejo que quando se cria um personagem, como um super-herói, inventa-se uma fantasia de si mesmo, talvez aquilo que se gostaria de ser. Porém, na vida que se considera “real” não se pode, ou pensa-se que não se pode, ser exatamente aquilo que se sonha ser. Psicologicamente, este exercício funciona como uma revelação de que há quase sempre um abismo entre o que se “é” cotidianamente e aquilo que se gostaria de ser.

Entretanto, quando a apresentação é feita de forma “verídica”, o que percebo é também uma lacuna: a pessoa se apresenta com seu nome, sua profissão, diz o que gosta, o que não gosta, etc., ela pode estar dizendo a mais pura “verdade”, mas quase sempre, respaldada nas observações das práticas de que participei, não conseguimos acreditar no que ela diz. A platéia olha para a pessoa, que comumente, pensa estar sendo “verdadeira” e “autêntica”, com uma condescendência quase constrangida: “quem ela pensa enganar?”, é a sensação que paira no ar. Entre o que a pessoa pensa que “é” e aquilo que ela revela em cena há, salvo raras exceções, o mesmo abismo.

Em nosso processo não foi diferente. Por considerar relevante o olhar do outro, pedi para que eles formassem duplas e que um maquiasse o outro. Em seguida eles foram até o espelho, viram-se a partir deste olhar do outro, vestiram um figurino que consideraram correspondente à sua imagem e se apresentaram, também sem muitas explicações de minha parte. Todos revelaram seus nomes “reais”, mas era explícito o descompasso entre a imagem da pessoa e o que ela dizia.

Percebo que estar em cena sozinho tendo que dizer “quem eu sou”, mesmo que para um grupo restrito no qual há uma relação de confiança, é quase sempre um momento de enfrentamento.

¹⁵ De acordo com Freire, o processo da Somaterapia visa à liberação do indivíduo dos efeitos nocivos causados pela educação repressora.

E cada procura “se salvar” como pode: um conta uma piada, outro ri histericamente, outro fica paralisado de medo... Em nossa prática, todos, sem exceção, apresentaram um estereótipo de si mesmo.

Então foi a vez de eu representar o meu papel: a dona do circo, a mãe, a chefe, a professora, a diretora – qual personagem cairia melhor para desempenhar a função de espelho? E quais as características desta persona? Doce? Autoritária? Condescendente? Cruel? Sarcástica? Elisabete Dorgam, que fez sua iniciação com Cristiane Paoli-Quito, diz que a Mestra exigia ser chamada por *Madame* pelos *clowns* (Martins, 2004: 4). Mauro Zanatta empunhava uma espécie de cajado com o qual ameaçava bater nos *clowns* caso eles continuassem agindo de maneira estereotipada. Pelas experiências práticas e leituras sobre a função e atitude do orientador, decidi apostar na “tirania”.

De meu diário de trabalho transcrevo minha ação: “peguei uma vassoura e disse que ia considerar aquelas apresentações como um aquecimento e que se alguém fizesse gracinha dessa segunda vez, eu ia dar com a vassoura na cabeça. Falei séria: ‘é simples, é só dizer quem você é’. E aí foi lindo” (anotações registradas em 17/02/2006).

A beleza dessa segunda apresentação proveio da exposição, mesmo que tímida e naquele momento ainda nebulosa, dos medos individuais. Esta exposição legítima nos emocionou – tanto em quem assistia como em quem realizava a apresentação. Creio que esse exercício lançou luz sobre aquilo que Wylie chama de “fraqueza essencial”, ou, em linguagem terapêutica, sobre o núcleo da neurose pessoal. Foi um exercício tão significativo, que quando montamos a peça *As três irmãs*, o conteúdo dessas fragilidades transformou-se em dramaturgia para a *Cena da Vela*, da qual tratarei adiante.

Dessa experiência ficou-me a pergunta: por que a “tirania” funciona? E ainda: será este o único caminho? Na vida sempre há muitos percursos possíveis e creio que assim também acontece na arte. Todavia, nossa trajetória enveredou por esta estrada e é na literatura, no romance *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, que busco uma tentativa de compreensão sobre a possível eficácia dessa estratégia: “Talvez ele sonhe com uma vida em tempo de guerra, quando há uma desestruturação

total de todas as coisas e as pessoas todas estão de fato muito próximas do limite para pensarem em limites – então, sim, nos damos as mãos.” (2007: 157).

Creio que quando o orientador assume uma postura séria, ameaçadora, está, de uma certa maneira, instaurando este clima de “guerra”: ou o ator rompe seus limites ou será “morto”. Quando o orientador constrange o ator, está na verdade atingindo-o em sua vaidade. E tocar na vaidade é para a maioria das pessoas, mesmo que de forma inconsciente, terrivelmente ameaçador. O orientador continua com este jogo de intimidação até verificar que algo na atitude do ator se modifica, ou seja, quando surge uma alteração de algum limite interno, revelado em uma postura corporal e facial diferente da que apresentou em um primeiro momento.

Transpor um limite não significa, realmente, uma morte – não se trata do assassinato de alguma característica do “falso Ego”? Ou pelo menos da auto-identificação com ele? Quando surge o questionamento: “será que eu sou mesmo isso?”, algo não morre dentro de cada um? Penso que, pelo menos, alguma certeza interna é assassinada e creio que este é o grande valor do exercício.

Porém, uma morte é sempre uma morte e o senso comum nos diz que devemos chorá-la. Nosso grupo não agiu de forma diferente: todos lamentaram seus cadáveres. As anotações dos diários de trabalho dos atores sobre este exercício, realizado no dia 17 de fevereiro de 2006, revelam isto: Débora de Matos: “Quando penso no que sou fico triste. Por quê?”; Greice Miotello: “Por que é tão difícil ser?”; Paula Bittencourt: “Quando entramos no medo é muito difícil de sair. O medo engole a gente. Como é difícil apenas ser”; Marcos Oliveira: “Quero ser eu mesmo... Não precisar me esconder em personagens...”.

Percebo que não só os atores lamentaram suas sombras, como, neste momento, ainda estavam totalmente identificados com ela. O abismo entre o que cada um gostaria de ser e o que cada um “é”, ou “foi” no momento da apresentação, tornou-se claro e ninguém gostou do que viu. O seguinte depoimento de Débora de Matos, contido em seu diário de trabalho, explicita isto: “Nós

somos como a água¹⁶. E porque não consegui ser?”. Pelo menos estava instaurada a dúvida, o que considero um momento de *graça*.

Entretanto, o percurso do choro ao riso também foi uma longa aprendizagem. Tanto os atores como eu estávamos perdidos na escuridão, as sombras disformes nos assustavam. Sobre este tema, há um belo conto de Andersen, intitulado precisamente “A Sombra”, que fala da necessidade do contato desta com a poesia. No enredo, a sombra de um homem sábio se desgruda dele e entra furtivamente na antecâmara da poesia, localizada na janela em frente à sua casa. Após uma longa ausência, a sombra retorna ao sábio para lhe falar sobre sua experiência:

Vou contar-lhe e você vai compreender o que eu vi e o que havia para ver. Passando pelo outro lado, passaria pelos limites da humanidade. Eduquei-me, aprendi a conhecer a minha própria natureza e minhas relações com a poesia. Outrora, quando estava ao seu lado, eu não raciocinava. Desde que o sol nascia e se punha, eu me tornava bastante grande. Ao luar eu ficava do seu tamanho. Naquele tempo eu não conhecia a minha própria natureza; só percebi a sua essência na antecâmara da poesia: tornei-me um homem. (2002: 64)

O exercício do *Apresentar-se* foi uma porta de entrada para o “outro lado”, porém ainda faltava o tempo da nova educação, do reconhecimento de si mesmo e, finalmente, da aprendizagem do brincar, a sombra de mãos dadas com a poesia. Por hora queríamos nos libertar das sombras, pois estávamos perplexos e medrosos.

E o medo, como atestou Paula Bittencourt em suas anotações, engole a gente. No dia seguinte ao exercício todos do grupo surgiram com compromissos “inadiáveis”, como buscar o namorado na rodoviária, comprar ingressos para um show e assistir a uma partida de futebol. Novamente, a grande expectativa, camuflada de frustração, tomou conta de mim. E a “tirana” voltou à cena.

¹⁶ Referência a um trecho do livro “A arte cavalheiresca do Arqueiro Zen”, citado na epígrafe. Esta obra me foi recomendada em duas ocasiões como “bibliografia fundamental”: no “Curso de Introdução ao Método de Ator”, coordenado por Antunes Filho (CPT/SESC/SP), do qual participei em 2004/05 e no “Laboratório Dramático do Ator”, coordenado por Antonio Januzelli (ECA/USP), do qual fui aluna em 2005. Apesar da obra não fazer referência ao trabalho do ator - trata-se da experiência de um filósofo alemão na aprendizagem da arte de atirar com o arco a partir do contato com um Mestre Zen -, considero um livro pertinente para a formação de qualquer pessoa interessada em conhecer um pouco mais da cultura oriental, como, sobretudo, em refletir sobre a aprendizagem da arte como processo de autoconhecimento. A idéia de que a técnica do *clown* pode estimular o ator a se defrontar com outras possibilidades de si mesmo, assim como com outras visões a respeito da arte, levou-me a incluir a leitura deste livro em nossa prática.

Depois de longa espera pelos cumprimentos das atividades pessoais para que pudéssemos retomar o trabalho, explodi: “você pensam que esta é uma colônia de férias de palhaço?”. Eu estava furiosa, reclamava da falta de comprometimento, de disciplina, de brincar de fazer teatro. O problema é que a “tirana” já não era personagem, era eu totalmente identificada com minha própria sombra. Minha fúria “real” assustou de verdade: a corda tencionou sobremaneira e o ator Marcos Oliveira deixou o trabalho.

Olhando para trás, com o distanciamento que o tempo tão bem propicia, vejo que a identificação com a sombra nunca é produtiva. De maneira alguma abro mão de disciplina e comprometimento, creio que são essenciais para o trabalho do ator, mas neste caso penso que os compromissos de cada um poderiam ser nada mais que mecanismos de resistência, pois, diz a física, para cada ação há uma reação. Um holofote foi aceso nas apresentações, a sombra reivindicaria seus direitos de permanecer sombra na mesma medida. Inclusive a minha.

Verifico, assim, que a linha que separa o *clown* da neurose é extremamente tênue: quando há o distanciamento entre o ator e a sombra de si mesmo, o que entendo que é lançar a neurose à luz para então *brincar* com ela, o *clown* aparece; porém quando a sombra toma conta do ator, só o que temos é um estado de neurose pessoal, força contrária ao processo de autoconhecimento, assim como totalmente inconveniente ao fazer artístico e ao trabalho de grupo.

Entretanto, essas conclusões só vieram à tona com a maturidade que a pesquisa, muito lentamente, foi adquirindo. No instante das primeiras vivências só o que enxergávamos eram os monstros de nós mesmos e, por pouco, não fomos engolidos por eles. Ao invés de nos submetermos à sombra, reconhecendo-a como parte de nós mesmos - o que significaria agir como a água, “que a tudo se adapta” -, nós inicialmente nos digladiamos com nossa face obscura.

O processo de educação de nossas sombras, para que elas apresentassem “reações apropriadas e percepções realistas”, como Jung afirma ser possível, foi igualmente um longo processo. Para que o lado obscuro de cada um servisse, finalmente, à criação artística, era preciso que a sombra se tornasse “homem”.

1.3 O jogo: penso logo hesito

*Esta coroa do ridente, esta coroa grinalda-de-rosas: a vós, meus irmãos, eu vos atiro esta coroa! O riso eu declarei santo: vós, homens superiores, aprendei – a rir!*¹⁷

Nietzsche

O “drama psicológico” que caracterizou o início de nossa prática - a identificação com as sombras pessoais, a tristeza, o choro, a decepção consigo mesmo desencadeados pelo exercício do *Apresentar-se* -, nos distanciaram sobremaneira do espírito do *clown*, que é marcado justamente pela brincadeira, pela leveza, pelo não se levar à sério, pelo riso. Para que nossa pesquisa não se transformasse em masoquismo, tornou-se urgentemente necessário trazer exercícios lúdicos à prática: era hora de desprender-se de si mesmo e jogar!

O jogo é uma das principais características da linguagem *clownesca*. Segundo Alberto Vitali (1982: 50), o *clown* se utiliza da técnica da *Commedia dell'Arte*, na qual o ator apresenta uma prontidão para “jogar com a situação, com os objetos, com a fantasia, com o público, sobretudo”. Porém, falar sobre o jogo, no teatro, é adentrar em terreno fértil. O jogo não é propriamente a arte do ator? Ou ainda: o jogo não é intrínseco à natureza humana? Para Abirached (1980: 154), sim: “sejam quais forem as origens da representação teatral, o jogo é uma atividade natural ao homem, que podemos perceber em todas as sociedades desde os alvares da nossa história”.

Huizinga (1990: 10) reafirma este pensamento declarando que o jogo é uma função da vida, porém não é passível de definição exata em termos lógicos, biológicos ou estéticos. Todavia, é possível apontar suas principais características:

O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida cotidiana”. (idem: 33)

O sentimento de alegria também é reconhecido por Viola Spolin como intrínseco ao jogo, que é definido pela autora como “uma atividade aceita pelo grupo, limitada por regras e acordo

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Assim falou Zaratustra*, quarta parte, in *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 23.

grupal; divertimento, espontaneidade, entusiasmo e alegria acompanham o jogo” (2000: 34). As qualidades estabelecidas por Spolin como inerentes ao jogo são semelhantes as que Ricardo Puccetti (in Ferracini, 2006b: 138) reconhece no “estado de *clown*”, no qual há a “redescoberta do prazer de fazer as coisas, do prazer de brincar, do prazer de se permitir, do prazer de simplesmente ser”. Deste modo as palavras-chaves para definir tanto o estado do *clown* como o jogo são prazer, alegria, brincadeira, espontaneidade.

Assim, deixamos as sombras um pouco de lado e partimos para o jogo, na intenção de que ele nos trouxesse a alegria e o prazer que são – ou deveriam ser - intrínsecos à linguagem *clownesca*. Os jogos utilizados na aprendizagem do *clown* são muitos, desde brincadeiras infantis, como pega-pega, cabra cega, entre outros, até jogos de improvisação, que podem ser feitos individualmente, em duplas, o grupo todo, com ou sem objetos.

Para introduzir o jogo em nossa pesquisa inspirei-me em um espetáculo de palhaços¹⁸ a que assisti por diversas vezes em São Paulo: o *Jogando no Quintal*. Trata-se de um espetáculo teatral, criado em 2001 por César Gouvêa e Márcio Ballas, que se estrutura nos moldes de um jogo de futebol: dois times de palhaços improvisam a partir de temas sugeridos pelo público, após cada jogo/improvisação, a platéia levanta um cartão com a cor do time que considera que teve o melhor desempenho, aquele que recebe mais “votos” marca um “gol”.

O que mais me chamou a atenção neste espetáculo foi a cronometragem do tempo, executada pelo “juiz” da partida. Na maioria dos jogos o tempo de cada improvisação é muito curto – um dos jogos, por exemplo, consiste em improvisar em 10 segundos um tema dado pela platéia. Creio que esta limitação do tempo faz com que as improvisações saiam obrigatoriamente “impensadas”, pelo menos era esta a sensação que eu tinha como espectadora. A meu ver, a agilidade das improvisações, estimulada pelo cronômetro do “juiz”, contribuía para a vivacidade do espetáculo, no qual o clima de descontração e alegria estava claramente presente em cada apresentação a que assisti.

¹⁸ Assim como Ferracini (2006a: 193), “não entrarei aqui na tentativa, ao meu ver, hoje, infrutífera, de diferenciação conceitual entre palhaço e *clown*. Palhaço é *clown* e *clown* é palhaço: e fim”.

Esta atmosfera lúdica me fez acreditar que se eu propusesse as improvisações realizadas pelos palhaços do *Jogando no Quintal*, a sensação de prazer também poderia surgir em nosso grupo. Também pensei que a limitação do tempo poderia contribuir para que o pensamento racional – tão presente no exercício do *Apresentar-se* -, não interviesse tanto, abrindo espaço para a espontaneidade e a leveza.

Em um primeiro momento isto realmente se realizou. Como nenhum dos atores havia assistido ao *Jogando no Quintal*, as improvisações propostas configuraram-se como uma prazerosa novidade. Eu desempenhei o papel de juiz e os quatro (o ator Marcos Oliveira ainda participou desta atividade) dividiram-se em duas duplas. Como eu havia imaginado, a limitação do tempo contribuiu para que eles não pensassem muito no que fazer: iam para a cena e faziam a primeira coisa que lhes vinha à cabeça. E esta “liberdade” de ação, ou seja, a autonomia que o corpo ganhou em relação à mente, trouxe um estado de alegria e descontração no grupo. Estávamos reaprendendo a brincar!

Esta foi sem dúvida uma grande e importante aprendizagem, pois a brincadeira é um dos pilares da técnica do *clown*. De acordo com Burnier (2001: 217), “o *clown* é como uma criança que, quando brinca, acredita integralmente em sua brincadeira: a criança não *faz de conta* que é o Super-Homem, ela *é* o Super-Homem *durante a brincadeira*. Depois da brincadeira, ela sabe que aquilo tudo foi um jogo” (grifo do autor).

Foi através do jogo que o espírito lúdico do *clown* realmente se tornou presente em nossa prática: entramos no estado de *graça*. Nosso entusiasmo foi tanto que decidimos brincar com presença de público. Assim como no espetáculo dos palhaços paulistas, organizamos um jogo no quintal de casa e convidamos amigos para assistirem à partida. Para este exercício chamamos Mariella Murgia, uma amiga que havia iniciado sua aprendizagem no *clown* juntamente comigo e com Débora de Matos e que no momento estava distante das artes cênicas, para desempenhar o papel de juíza. Eu preferi observar o exercício “de fora”, pois, como já dissera anteriormente, a atuação me dificulta muito a percepção do todo, enredada que fico em mim mesma.

Ao observar o exercício, vários questionamentos, percepções e inquietações vieram à tona.

Transcrevo algumas reflexões de meu diário de trabalho:

O *Jogando no Quintal* foi um belo exercício. Percebo que é necessário o espírito da brincadeira, a autocrítica é realmente prejudicial ao *clown*. Também é preciso muita humildade e generosidade com o parceiro de jogo. [...] Os melhores jogos foram os últimos, acho que eles já estavam aquecidos. Qual o aquecimento para esse exercício? Existe um problema de finalização das improvisações, acabam de qualquer jeito, como quem quer sair correndo da cena. Como aprender o prazer de estar em cena? Como ser mais forte que o medo? Penso que houve um excesso de exibicionismo, das atrizes, não das palhaças. As palhaças estavam tímidas, as atrizes queriam agradar. Como diminuir o ego do ator? Será que é pela “bronca”, pelo “castigo”? [...] Hoje elas estendiam o jogo sem modificá-lo e aí virava exibição da atriz, porque o jogo não ganhava nada. Como o ator toma *consciência* do jogo? Para o jogo ganhar o ator tem que “perder”? O ego tem que desaparecer? (Anotações registradas em 20/02/2006)

Esta questão ator/palhaço é bastante complexa. Quando é o ator e quando é o palhaço? Quais as diferenças? Quais os limites? Tenho como premissa que o *clown* é a dilatação dos aspectos frágeis do ator, porém esta vulnerabilidade é uma manifestação física ou psicológica? Ou as duas coisas juntas? O ator tem que desprender-se de si para seu *clown* aparecer? Aprofundar o seu “eu”, ou seja, zombar ao máximo de si mesmo, até que o “eu” se dilua, não importe mais? Como o ator se “dilui”? “Diluir-se” significa abandonar o ego? Como esse ser “diluído” se manifesta fisicamente?

Perguntas não faltavam, mas respostas sim. Neste momento do trabalho, ao olhar para a cena, eu percebia quando era a atriz e quando era a *clown*, mas era uma percepção sutil e ainda inexplicável. Desconfiava que a atriz aparecia quando não entrava verdadeiramente no jogo. Tomando o exemplo de Burnier, a atriz surgia quando não estava *sendo* o Super-Homem, mas *tentando* ser. Obviamente nenhuma delas fazia isso propositadamente, a questão era: como acreditar em si mesma? Como entrar *verdadeiramente* na brincadeira?

É curioso como nosso trabalho acabava sempre tomando o rumo da dor. Tudo parecia difícil, intransponível. Parece que fazíamos qualquer movimento e logo esbarrávamos num muro. O seguinte depoimento de Débora de Matos, contido em seu diário de trabalho, revela, uma vez mais, a sensação de fracasso que experimentávamos:

Do jogo no quintal: Eu tenho que aprender a tirar o peso das coisas pra minha vida. Pressa. Falta degustar o passo a passo do jogo, deliciando-me com o que se faz e compartilhando disso com o público. Aprender a renunciar em função do jogo. É para o jogo que estamos ali e não para nós. Aprender a engolir o fracasso. Aprender a ouvir sem se justificar. Cuidar para não mandar no jogo. Como acreditar na idéia

Através destas reflexões constato que a presença de público causou uma intimidação no grupo. Quando jogamos no espaço de trabalho, a descontração e a alegria estavam presentes. Porém, quando abrimos o trabalho para outras pessoas, mesmo se tratando de poucos amigos convidados, apareceu um novo componente no processo: a necessidade de acertar. A falta de autoconfiança, somada à sensação de incapacidade de brincar despreocupadamente como as crianças fazem, fez com que a espontaneidade cedesse lugar, uma vez mais, à tristeza e ao lamento.

Entretanto, o público é essencial no processo de aprendizagem do *clown*. Não basta o olhar do orientador, os olhos da platéia são fundamentais, são eles o espelho mais nítido através do qual o ator pode tomar consciência de si mesmo, ou ainda: consciência de seu próprio *clown*. Quando a platéia ri ou apenas está atenta ao *clown*, dá pistas ao ator do que funciona ou não funciona em cena. Através da reação do público o ator pode descobrir a sua graça pessoal, o tempo da comédia, a sua capacidade de improvisação. De acordo com Renato Ferracini (2003: 218), “o *clown* precisa do público para sobreviver e também para aprender. É, principalmente, a partir do contato com ele que o *clown* treina e desenvolve essa sua capacidade de jogo e relação”.

Além do jogo, Ferracini aponta outra característica essencial na linguagem *clownesca*: a *relação*. Para Ricardo Puccetti (in Ferracini, 2006b: 138), “o estado de *clown* é levar ao extremo a importância da relação, a relação consigo mesmo, o saber ouvir-se, e a relação com o ‘fora’, o elemento externo, o parceiro, os objetos de cena, as pessoas do público”.

Puccetti enumera diversas formas de relação, porém, no momento em que saímos da sala de ensaio, passamos a entender *relação* como capacidade de se comunicar com o *público*. Hoje percebo que é uma compreensão limitada, como tantas outras que tivemos ao longo do processo. Nossa avidez em apreender a técnica do *clown*, colocar em prática aquilo que conhecíamos em teoria, nos levou a uma tentativa de aprofundamento daquilo que entendíamos como a base da linguagem *clownesca*, ou seja, a relação com o público. Assim, decidimos ir para a rua: do quintal de casa passamos ao centro da cidade.

Ainda inspirados no espetáculo *Jogando no Quintal*, criamos um exercício que denominamos *Jogo da Vida*, em referência a um jogo de tabuleiro que brincávamos em nossa infância. Neste exercício montamos um grande “tabuleiro” com sete casas no chão, cada casa correspondendo a uma prova que consistia em algumas das improvisações propostas no espetáculo *Jogando no Quintal* e outras aprendidas em oficinas de *clown*. Os jogadores deveriam executar a improvisação e caso o público aprovasse (levantando um cartão com a cor azul), eles poderiam passar para outra casa; caso o público considerasse a improvisação não convincente (levantando um cartão com a cor amarela), os jogadores teriam que repeti-la até ganhar o direito de passar à casa seguinte. O objetivo era chegar no “Céu”, que, como nos jogos de amarelinha, representava o fim da jornada. Por acordo grupal, decidimos que as jogadoras seriam Débora de Matos e Greice Miotello, que atuariam em dupla, Paula Bittencourt faria o papel de juíza e Marcos Oliveira já havia deixado o trabalho.

Sobre este exercício, transcrevo as anotações do diário de trabalho de Greice Miotello:

A sensação era diferente, parecia que era fácil. Mas quando chegamos na rua senti que a estrutura era pequena demais e notei que devíamos ampliar tudo, em todos os sentidos. O jogo começou, poucas pessoas paravam, foi difícil manter o público por um período maior de tempo. Parece que eles não estavam entendendo. Foi aí que vimos o que funcionava, o que chegava ao público. Jogos que antes eram fáceis, legais, foram totalmente difíceis na hora. Como a linguagem muda, as formas, os gestos tem que ser outros. Temos que estar mais conectados com o público, com o que eles vivem, sentem, sua cultura, para então podermos conquistá-los, modificá-los. Os jogos que tinham conotação sexual eram os mais bem aceitos; eles se identificavam. Quando mexíamos com eles, olhávamos para eles e conversávamos, trocávamos. Minha vontade era “atacar o público”, foram poucos os momentos que éramos nós simplesmente, brincando. Por que somos rígidos demais, preocupados, por que precisamos tanto dessa aceitação do outro? Somos críticos demais e isso bloqueia tudo. (Anotações registradas em 03/02/2006)

Este depoimento levanta a questão que considero mais relevante do exercício: a *atitude* das atrizes - tanto a externa ou formal, que trata dos gestos que a rua exige, como a interna, que é a maneira como elas se sentem no jogo.

Em relação à forma, este jogo serviu para esclarecer a estética do trabalho. Vimos que a rua possui uma linguagem própria, não há como simplesmente passar um exercício de sala para um espaço aberto, é preciso ampliar os gestos, a voz, alterar a dinâmica, o ritmo. Na rua, se o ator não ocupa o lugar, outro ocupa. Para que pudéssemos estar na rua com propriedade seria preciso estudar

esta linguagem, trabalhar nas atrizes técnicas corporais e vocais específicas, o que não era o objetivo desta pesquisa. Percebo que fomos para o centro da cidade totalmente despreparadas e as aprendizes de *clown* acabaram engolidas pelo espaço.

Sobre a atitude interna das atrizes, vejo que a falta de preparo técnico contribuiu para agravar questões que estavam latentes: a sensação de ser incompetente para a brincadeira e a necessidade de ser aceita. Ao observar o jogo percebi claramente o “desespero” delas para entreter a platéia, lançando mão de truques e de humor fácil, como as piadas de conotação sexual.

Mais grave que o conteúdo das improvisações, porém, foi a falta de conexão entre cada uma consigo mesma, com a outra e, finalmente, com o espaço. Elas evidentemente não se percebiam, não ouviam o que elas mesmas diziam, não estavam “presentes”. Ao invés de colaborar para a revelação da atriz e aumento da percepção de si mesma e do ambiente, este exercício fez com que elas se escondessem em truques, obstruíssem seus olhos e ouvidos, embotassem os sentidos e a alegria. Tivemos que engolir mais um fracasso.

Todavia, o erro, conforme escreveu Clarice Lispector em seu romance *A paixão segundo G.H.*, pode ser o caminho de uma grande aprendizagem:

E não me esquecer, ao começar o trabalho, de me preparar para errar. Não esquecer que o erro muitas vezes se havia tornado o meu caminho. Todas as vezes em que não dava certo o que eu pensava ou sentia – é que se fazia enfim uma brecha, e, se antes eu tivesse tido coragem, já teria entrado por ela. Mas eu sempre tivera medo de delírio e erro. Meu erro, no entanto, devia ser o caminho de uma verdade: pois só quando erro é que saio do que conheço e entendo. Se a “verdade” fosse aquilo que posso entender – terminaria sendo uma verdade pequena, do meu tamanho. (1994: 113)

No decorrer da pesquisa nós, como a personagem G.H., tivemos muito medo do delírio e do erro. E parece que quanto mais temíamos, mais íamos de encontro ao desastre. Se hoje vejo nossos equívocos como grandes momentos de aprendizagem, no instante em que eles aconteciam só o que eu e as atrizes percebíamos era a frustração do fracasso.

Seja por excesso de medo e frustração ou por obra do acaso, esta etapa da pesquisa deixou uma das atrizes doente: Paula Bittencourt sentiu muitas dores após o *Jogo da Vida* e em consulta médica descobriu que estava com o cóccix quebrado. A corda novamente tencionada ao máximo.

Perdemos a Paula por um mês, no qual ficou em repouso absoluto. Felizmente esta não foi uma perda definitiva, após o período de convalescença ela retornou à pesquisa.

Entre mortos e feridos, percebo, enfim, que os saldos de aprendizagem do *Jogo da Vida* foram muitos: a clareza da opção de não trabalhar na rua, o retorno à sala de ensaio para exercitar o jogo com atenção ao pequeno e ao simples, a percepção de que “relação” abrange muito mais que “público”. Soubemos de uma forma nada sutil que para que pudéssemos nos relacionar com o espectador era preciso que aprendêssemos a nos relacionar com nós mesmas: cada uma com seus limites e necessidades e uma em relação a outra.

1.4 A graça: impalpável verdade do mundo

*A busca do ator, assim como a de qualquer artista que quer algo mais do que um simples reconhecimento social e econômico, é a incontestável tentativa de reavivar a memória.*¹⁹

Luís Otávio Burnier

Quando estive na platéia de espetáculos *clownescos* muitas vezes me senti inquieta com a dramaturgia. Vi em cena alguns *clowns* que considereei tecnicamente impecáveis, com tempo de jogo, capacidade de improvisação e que me fizeram rir, porém, quando a peça acabava a sensação era de que nada havia ficado em mim. Se me perguntassem se essas montagens eram boas, eu responderia que sim, mas que não haviam “mudado a minha vida”.

Entendo que há vários caminhos que um *clown* pode trilhar na construção de um espetáculo e a experiência do público depende diretamente desta escolha. Para o palhaço mexicano Aziz Gual, fazer rir é fácil, o importante é buscar “uma risada ambiciosa”:

Buscar uma risada boa, uma risada que eleve o espírito, não uma risada grotesca. Uma risada que te leve para perto de Deus e não... (*aponta o chão*). Uma risada *há-há-há* é diferente de uma risada *hé-hé-hé*, que é diferente de *hi-hi-hi*, *hó-hó-hó*, *hu-hu-hu*. Cada risada é uma energia distinta. [...] Que risada você quer provocar? É preciso refletir que risada se quer. Porque todos podem fazer rir. Sim? (*Imita o gesto de tirar caca do nariz, finge que a coloca na palma da mão, come e depois cospe*):

¹⁹ Luís Otávio Burnier, *A arte do ator*, in Renato Ferracini, *Corpos em fuga, corpos em arte* (org.), São Paulo, Aderaldo & Rothschild Editores Ed.: Fapesp, 2006b, p. 27.

há-há-há. Que queres? Elevar o espírito, elevar o ser ou um há-há-há barato? Deve-se buscar uma risada ambiciosa, amorosa, buscar tocar.
(Entrevista contida na revista *A Chuteira*, ano I, n. 3, p. 18)

O cuidado com “o que o *clown* diz”, ou nas palavras de Gual, qual riso se busca provocar, foi uma das preocupações de nossa pesquisa. Afinal este trabalho vê a técnica *clownesca*, sobretudo, como ferramenta para expor o universo interno do ator. Pois, assim como afirma Ricardo Puccetti, acredita-se aqui que a arte do *clown* é “um instrumento pelo qual seu trabalho pode ser a expressão de sua compreensão da vida, dos homens e de suas relações” (in Ferracini, 2006b: 143).

Em nosso grupo todas nós almejávamos uma “risada ambiciosa” e para que pudéssemos chegar a ela iniciamos um processo de busca das inquietações de cada atriz e de sua compreensão do mundo. A intenção era que este conhecimento pudesse nos ensinar sobre o que mobiliza cada uma individualmente e, conseqüentemente, tornar consciente o que poderíamos provocar no espectador.

Para tanto, inspirei-me no *Laboratório Dramático do Ator*, criado e ministrado por Antonio Januzelli, do qual fui aluna no Curso de Pós-Graduação em Artes da ECA/USP, durante o segundo semestre de 2005. O *Laboratório*, que pesquisa a natureza e o sentido da teatralidade, tem como base metodológica a improvisação, na qual se busca a liberação orgânica, emocional e afetiva do ator. De acordo com Januzelli (1992: 142), “é fundamental trabalharmos a partir do universo próprio do ator e do grupo. É uma auto-investigação dos nossos temas e desejos, de nossas sensações e visões de mundo. O que nos move e nos inquieta?”.

Ao propor o universo pessoal do aluno como campo de investigação, a metodologia criada por Januzelli vai ao encontro da proposta educacional de Paulo Freire, com o diferencial de ser um método voltado para a arte do ator. Portanto, vi no *Laboratório Dramático* um instrumento metodológico que poderia contribuir, juntamente com a técnica do *clown*, para o desenvolvimento desta pesquisa, visto que nossa meta era a “revelação” do universo subjetivo do ator.

Meu objetivo era que os exercícios propostos por Januzelli pudessem auxiliar, enfim, na construção de uma dramaturgia que sustentasse as cenas criadas no decorrer do trabalho.

Inicialmente minha expectativa era que chegássemos a um espetáculo cuja dramaturgia fosse criada pelas próprias atrizes através de exercícios de improvisação e cuja linguagem cênica fosse a *clownesca*. Eu partia da hipótese de que o conteúdo subjetivo de cada atriz daria subsídio para que não ficássemos, citando Gual, no “há-há-há barato”.

Assim, propus alguns exercícios extraídos do *Laboratório Dramático*, como contar um fato pessoal, elaborar o mapa-múndi do ator e fazer a resenha de um livro marcante. De todas as atividades que trouxe do *Laboratório*, o mais significativo em nosso processo foi o *Monólogo da Graça*. Trata-se de um “momento cênico” de no máximo cinco minutos, no qual cada um expõe aquilo que considera que faz “melhor”. Esta cena pode ser um fragmento de algo que o ator já fez ou uma criação inédita.

Creio que não foi por acaso a relevância deste exercício em nosso processo, pois, segundo Januzelli (1992: 60), “a primeira pista” para a investigação da teatralidade “aponta para a graça, o encanto, a sedução natural”:

Um dos recursos para expandir o grau de “encanto” daqueles que querem ocupar a cena é detectar aquilo que é sua graça pessoal, e trabalhar a partir daí a ativação dos outros territórios. Todos os territórios, ou a maioria deles, têm que ser trabalhados simultaneamente. Se eles permanecerem conectados com o canal da graça pessoal, essa abertura do “encanto” será um treino somatório e progressivo. Esse procedimento evita distorcer a natureza do indivíduo. Partindo daquilo que dele flui naturalmente, mesmo que em pequena dose, criem-se condições para ir incandescendo e alastrando esse princípio de graça a outras regiões necessárias. (ibidem: 81-82)

Em nossa pesquisa, esta atividade representou a possibilidade de atingir a “risada amorosa”, já que eu acreditava que a expansão do encanto pessoal da atriz poderia “tocar” o espectador em seu lado “iluminado”. Mesmo sem a condição do ineditismo, cada atriz criou um monólogo especialmente para a pesquisa. Descreverei resumidamente o conteúdo destas cenas, dada a relevância que elas tiveram na construção do espetáculo *As três irmãs*.

A atriz Débora de Matos iniciou sua “graça” cantando uma canção enquanto estendia um tapete; neste misturou água e farinha até formar uma pasta na qual moldou pequenas estrelas, dadas de presente para o público, composto pelas demais atrizes e por mim. Creio que o mais significativo desta cena foi a construção de um espaço “sagrado”, representado pelo tapete (cada vez que

ocupava este espaço Débora repetia o gesto de colocar as mãos sobre o coração e flexionar os joelhos).

Na cena da atriz Paula Bittencourt o que mais me chamou a atenção foi o figurino todo branco e delicado, especialmente a saia de fazenda leve com babados e o tecido rendado preso na cabeça por um laço de fita formando uma espécie de véu. Paula dançou, recitou uma poesia de sua autoria e espalhou pequenas flores lilases pelo espaço. Seu monólogo foi dotado de uma suavidade lírica.

A atriz Greice Miotello “fotografou” o público: olhava para a platéia através de um orifício construído em uma caixa de papelão branco e em seguida desenhava a imagem com lápis de cor. Ela ainda cantou um samba e dançou, revelando o que considere ser seu “encanto” natural: a sensualidade, manifestada através da alegria do canto e da dança.

Em seguida, as atrizes pediram para eu mostrar o *Monólogo da Graça* que apresentei ao cursar a disciplina *Laboratório Dramático do Ator*. Nesta cena eu também vesti um figurino branco, usei o nariz vermelho de palhaço e fiz uma prece inspirada na personagem Lóri, do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*²⁰, de Clarice Lispector.

Assim como eu, todas optaram por utilizar o nariz vermelho em seus monólogos, o que não havia sido orientado por mim. Creio que esta escolha reforçou o significado que a linguagem do palhaço tinha para todas nós: o poder de nos levar ao “estado de graça”. Nas palavras de Januzelli, víamos na máscara um instrumento de “ativação dos outros territórios”. Como se ao usar o nariz vermelho o encanto natural se alastrasse pelo corpo, transportando-nos para um universo de leveza, beleza e alegria – que entendo ser o universo do *clown*.

Seguimos, então, trabalhando com os monólogos e com um uso da máscara. O passo seguinte foi pedir para cada uma reelaborar sua cena acrescentando elementos daquilo que lhe foi

²⁰ Neste romance, Lóri elabora sua prece a partir da seguinte pergunta de Ulisses: “Você sabe rezar? [...] Não rezar o Padre-Nosso, mas pedir a si mesma, pedir o máximo a si mesma?”. Lóri reage então da seguinte forma: “[...] Ajoelhou-se trêmula junto da cama pois era assim que se rezava e disse baixo, severo, triste, gaguejando sua prece com um pouco de pudor: alivia minha alma, [...] faze com que eu sinta que amar é não morrer, que a entrega de si mesmo não significa a morte, [...] faze com que eu perca o pudor de desejar que na hora de minha morte haja uma mão humana amada para apertar a minha, amém.” Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 53 e 56.

marcante das apresentações das outras. Finalmente unimos os três monólogos formando uma só cena, a qual denominamos *Cena da Graça*, que se desenrolava sobre o tapete, as três vestindo figurino branco, cujas ações principais de cada atriz eram: Débora de Matos: estender o tapete cantando, misturar água e farinha e construir um boneco com a massa; Paula Bittencourt: “rezar”, recitar poesia e espalhar flores; Greice Miotello: fotografar, cantar e “regar” as flores com farinha.

Pequenos jogos transitavam entre as ações, nos quais se estabeleceram relações de poder entre elas. Espontaneamente criou-se uma hierarquia: Débora de Matos “mandava” e tinha Greice Miotello como assistente; já Paula Bittencourt era escoraçada pelas duas. Assim, na linguagem *clownesca*, pode-se dizer que a Débora configurou-se como o *clown Branco*, a Greice como o *Anão* ou *Contre-Pitre* e a Paula como o *Augusto*²¹.

Apresentamos publicamente a *Cena da Graça* em três ocasiões²², realizando em seguida uma conversa sobre o trabalho com a platéia presente. O retorno que tivemos foi extremamente rico, embora desolador. Algumas colocações reafirmaram questões que já tinham sido desveladas, como a preocupação das atrizes em “acertar”, a negação do jogo e a falta de maior alegria e prazer em cena. Porém o que foi mais marcante, e também mais preocupante, foi o questionamento sobre nosso propósito: através da reação do espectador soubemos que nem as palhaças, nem a dramaturgia e nem a pesquisa estavam claras. Para nós ficaram as perguntas: quem são essas figuras? O que elas vieram fazer? E ainda: o que se quer com este trabalho?

Apesar do ambiente “lírico” da cena, proporcionado pelos figurinos, tapete, flores, lápis de cor e boneco de farinha, foi-nos dito que faltava poesia nas *relações*. Percebemos, na prática, que não bastou usar o nariz vermelho para que a “graça” se alastrasse pelo corpo da atriz, atingisse sua

²¹ De acordo com Burnier (2001: 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* (no Brasil *tony* ou *tony exêntrico*) é o bobo, o eterno perdedor, o ingênuo de boa fé, o emocional”. Na “trinca branco-contre-pitre-augusto”, tem-se “o chefe, o *puxa-saco* e o idiota, ou ainda o branco, o *augusto* e o *anão*” (idem: 216).

²² Apresentamos a *Cena da Graça* na UDESC para professores e colegas, no dia 13 de abril de 2006, em Florianópolis. Levei a filmagem da cena à USP, apresentando-a na disciplina “Exercícios Específicos para o Treinamento do Ator - I”, ministrada por meu orientador Armando Sérgio da Silva, no dia 18 de abril de 2006, em São Paulo. A cena ainda foi apresentada na oficina “Iniciação à Arte do *Clown*/Palhaço”, ministrada pelo palhaço espanhol Pepe Nuñez, da qual participaram as três atrizes, entre os dias 24 a 28 de abril de 2006, em Florianópolis.

parceira de cena e a platéia, descortinando um universo de beleza e alegria. A imagem externa estava descompassada da ação interna. Novamente, o abismo.

A *Cena da Graça* que, assim como o exercício do *Apresentar-se* e o *Jogo da Vida*, tinha como objetivo “revelar” o ator, só fez tirar uma vez mais o véu das dúvidas: como se une o universo interno com o externo? Como juntar o “subjetivo” (entendido neste momento da pesquisa como aquilo que é frágil, vulnerável, “humano” em cada um) com a estética do palhaço? Como brincar com temas como saudade, amor, medo, solidão, ou seja, com aquilo que todo mundo sente e vive? Como ser engraçado com poesia? Eu não conseguia enxergar pontes entre uma coisa e outra, só via precipícios, distâncias, oposições. Faltava-me a conjunção “e”.

Hoje percebo que isto ocorreu porque eu ainda não havia aceitado a “sombra” como apropriada e imprescindível ao *clown*, na prática eu permanecia lutando *contra* ela. Minha maneira de pensar, e de compreender o *clown*, estava pautada no dualismo: *ou* a técnica vazia *ou* a “graça”; *ou* o “subjetivo” *ou* o riso barato; *ou* o corpo *ou* a alma; *ou* o estado neurótico do homem no dia-a-dia *ou* o estado sublime do palhaço; *ou* a treva *ou* a luz; *ou* o início do caminho *ou* o fim; *ou* dentro *ou* fora; *ou* céu *ou* inferno; *ou* prisão *ou* liberdade. Eu via o *estado* de *clown* como semelhante ao *estado* de *graça*, o que significava luz, céu, liberdade, subjetividade, sublime. Porém esse *estado*, no meu entender, estava em um lugar distante de nós, era um futuro, um fim, lugar para se chegar, no qual as neuroses, as trevas, as prisões simplesmente não existiam.

A primeira pista de que eu estava conduzindo a prática por um caminho equivocado me foi dada através do estudo teórico de uma autora que aborda o tema da subjetividade na sociedade contemporânea: Suely Rolnik²³. Ao compor uma concepção sobre desejo, Rolnik apresenta em sua tese²⁴ diversas “personagens” femininas, entre elas uma que me foi reveladora: a “aspirante-a-noivinha”:

²³ Suely Rolnik é psicanalista e Professora Titular da PUC/SP, aonde coordena o Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Curso de Pós-Graduação em Psicologia Clínica. É autora de *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*, co-autora com Félix Guattari de *Micropolítica. Cartografias do desejo* e tradutora de *Mille Plateaux* (vol. III e IV), de Deleuze e Guattari, entre outros trabalhos.

²⁴ Rolnik, PUC/SP, 1987.

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 revigoração do corpo dela em seu poder de afetar e ser afetado, ela parece reagir a tudo que encontra. Há também um revigoração 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. (1987: 26)

Através da leitura de Rolnik pude perceber que o “estado de graça” está relacionado à capacidade do corpo em “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 (ibidem: 27), o brilho que emana da “noivinha” não atinge somente a retina do observador, mas também seu “corpo vibrátil”, que percebe a propagação das intensidades da personagem se expandindo. Para Rolnik, este acontecimento é capaz de envolver e fascinar o espectador da cena.

Embora Rolnik 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, soou-me como o propósito do ator. Refletindo sobre nossa prática, compreendi que a falta de poesia nas *relações* entre as atrizes significava que seus corpos não estavam funcionando como condutores de intensidades. E por que isto aconteceu? Creio que pela terrível confusão de conceitos que se instalou sobre esta pesquisa.

Ao entender a “subjetividade” como interioridade, como um “dentro”, um “lugar para se chegar”, um “fim”, uma “verdade humana”, um “estado de liberdade”, restringi a subjetividade, novamente, ao ego. Nós não sabíamos o que era o palhaço, o que significava “ser o que se é”, então cada atriz se esforçava, e minha orientação contribuía para isso, em ser “sincera”, “autêntica”, “pura”, “ingênua”, “livre” como uma criança. Todavia, o que não percebíamos é que era justamente este “esforço em ser” de determinada forma que impedia que os afetos circulassem livremente.

Enquanto o dualismo reinou nesta pesquisa, fazendo com que as opções circulassem entre o *ou* isso *ou* aquilo, o “estado de graça” nos foi negado. A necessidade de acertar, as regras

construídas em nossas mentes sobre o que é “certo” ou “errado”, “bom” e “mal”, o medo de largar os velhos padrões (aquilo que eu “sou” ou penso que “sou”) e caminhar pelo desconhecido (por mais que soubéssemos *intelectualmente* que o caminho do palhaço é sobre a corda bamba) só fez aumentar a crise em relação ao nosso trabalho. A sensação de pânico foi ficando cada vez maior.

Retornando à personagem de Rolnik, encontro uma possível explicação para nosso processo. Após experimentar a sensação do “estado de graça”, a “noivinha” cola-se em sua auto-imagem: o medo do desconhecido, do que poderia acontecer após o primeiro encanto espontâneo, faz com que a “noivinha” congele seu corpo:

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. [...] A existência dela, como um todo, nesse momento vai empalidecendo: o estado de graça, ainda insipiente, míngua. E você sente: é como se ela não habitasse o espaço. Teu olho confirma: o contorno dele está ficando cada vez menos nítido e cada vez mais pálida a sua luz. Você fica abismado. (ibidem: 28)

Em nossa pesquisa nem tínhamos chegado a sentir o “estado de graça”, porém os contínuos “fracassos” que experimentávamos desencadearam um medo cada vez maior do desconhecido. A conclusão a que Rolnik chega também serve para nós: “o que aconteceu é que para evitar a terrível sensação de desorientação, essa personagem não conseguiu achar nada melhor do que anestesiar em seu corpo sua capacidade de afetar e ser afetado” (ibidem).

Vejo que nossa falta de rumo foi causada, sobretudo, por duas questões essenciais: a confusão de conceitos sobre “subjetividade” e a tentativa de “resolver” os problemas práticos racionalmente. Quando percebíamos que a cena não “funcionava”, o que se tornava evidente a cada exposição pública, entrávamos em uma discussão teórica sobre o que é o palhaço, o que é a cena, quem são essas figuras, quem somos nós (é, chegamos a isso!), o que temos a dizer, qual é a dramaturgia. Ao invés de tentarmos resolver a prática com a prática, ou seja, através do corpo, submetíamos os corpos às confusões da mente.

O que eu não entendia naquele momento é que a “graça” é física. Hoje releio a crônica *Estado de Graça*, de Clarice Lispector, e vejo como o “óbvio” esteve sempre ao alcance dos meus

olhos: “[*No estado de graça*] há uma bem-aventurança física que a nada se compara. O corpo se transforma num dom. E se sente que é um dom porque se está experimentando, numa fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente” (2004: 116).

Lembro-me do período em que cursei o “CPTzinho”²⁵, aonde recorrentemente ouvia a seguinte frase: “a metafísica parte da física”. Ou seja, é no físico, na respiração, no gesto, que está a sutileza, o impalpável. Ao prosseguir na crônica de Lispector, chego também a esta conclusão:

No estado de graça vê-se às vezes a profunda beleza, antes inatingível, de outra pessoa. Tudo, aliás, ganha uma espécie de nimbo que não é imaginário: vem do esplendor da irradiação quase matemática das coisas e das pessoas. Passa-se a sentir que tudo o que existe – pessoa ou coisa – respira e exala uma espécie de finíssimo resplendor de energia. A verdade do mundo é impalpável. (ibidem)

Vejo que um de meus principais equívocos foi querer a sutileza, o imaterial, sem dar a devida atenção ao material, ao concreto, ao físico, ao objetivo. Como um poeta que sonha versos sem papel, admirei a poesia vagueando pelo mundo das idéias, vislumbrei um *há-há-há* divino. Entretanto, esta beleza pode encantar anjos, mas aos homens nada comunica, pois aprendi, objetivamente, na prática e “na marra”, que aqui os afetos se manifestam materialmente. Recorrendo à filosofia, posso dizer que aprendi a seguinte lição “dita” por Zaratustra: “uma nova altivez ensinou-me o meu eu, e eu a ensino aos homens: não mais enfiar a cabeça na areia das coisas celestes, mas, sim, trazê-la erguida e livre, uma cabeça terrena, que cria o sentido da terra!” (Nietzsche, 2006: 58).

Nosso derradeiro “fracasso” com a *Cena da Graça* desbancou-me definitivamente das nuvens. Porém, para que esta pesquisa renascesse no mundo dos homens era preciso agir objetivamente. Mas como se faz arte objetivamente? Eu tinha uma pista: corpo. Todavia, apesar da materialidade física, naquele momento me dizer “corpo” me era o mesmo que ouvir “vento”. O que eu faço com o “corpo” das atrizes? Eu já sabia que “a metafísica vinha da física” há anos, mas “saber” não impediu que eu colecionasse “fracassos”. O que me faltava era *saber fazer*.

²⁵ Curso de Introdução ao Método de Ator, coordenado por Antunes Filho, no Centro de Pesquisa Teatral – SESC/SP, do qual participei no período de novembro de 2004 a março de 2005.

A segunda pista a encaminhar-me na direção correta me foi então dada por meu orientador, Armando Sérgio da Silva. Disse-me ele: “você precisa dar uma ‘prisão’ para as atrizes, não tem personagem, não tem texto, tudo solto demais. Elas são três, porque você não pega o texto *As três irmãs*?”. Simples assim. Os mestres que guiaram e guiam meus passos sempre foram grandes professores de objetividade, encontros que minimizam a parte que me falta. Porém, como a simplicidade é consequência de muita vivência e sabedoria, minha primeira reação foi de perplexidade: “Tchékhov com *clown*? Que loucura!”. Todavia, era esta uma “sandice” palpável e eu confiei, agradei, aceitei e arrisquei. Foi assim que esta pesquisa renasceu como uma montagem *clownesca* de *As três irmãs*.

Entreato

Uma reorganização do olhar

*O que conta em um caminho, o que conta em uma linha é sempre o meio e não o início nem o fim. Sempre se está no meio do caminho, no meio de alguma coisa.*²⁶
Claire Parnet

Intervalo: espaço entre dois pontos. O ponto de partida, a busca da revelação da subjetividade do ator através de exercícios de improvisação provenientes, sobretudo, da técnica do *clown*; no extremo oposto, a montagem de uma peça clássica - *As três irmãs*, de Anton Tchekhov. No espaço *entre*, o processo de readaptação e reorganização do pensamento. Este entreato, espaço de transição, visa à reflexão da reorientação da práxis: a opção de incluir um texto dramático no desenvolvimento desta pesquisa, possíveis justificativas para a escolha do texto *As três irmãs* e os benefícios e consequências do diálogo entre atriz e personagem na revelação da subjetividade.

²⁶ Claire Parnet & Gilles Deleuze, *Diálogos*, São Paulo, Escuta, 1998, p. 38.

E1. Exercício de afastamento de si a fim de obter uma dimensão mais diversificada de si

*“Todos aqueles que fizeram grandes coisas fizeram-nas para sair de uma dificuldade, de um beco sem saída.” Traduzo isso do francês, frase encontrada num caderno de notas antigo. Mas, quem escreveu isso? Quando? Não importa, é uma verdade de vida, e muitos poderiam tê-la escrita.*²⁷

Clarice Lispector

O “caos” que se abateu sobre esta pesquisa obrigou-me a mudar a rota. E não foi somente uma alteração de procedimentos metodológicos, os recorrentes “fracassos” nos exercícios práticos da primeira fase da pesquisa forçaram-me a rever pensamentos e conceitos. Se em um primeiro momento eu estava preocupada em *como* desvelar a “alma” do ator, como livrá-lo de seus condicionamentos físicos e psicológicos provenientes de sua formação social, familiar e escolar, em outro passei a questionar minha própria intenção. É possível revelar a alma? E o que é alma? Onde estou querendo chegar? Existe um lugar para se chegar?

Não ter respostas, questionar as próprias perguntas e ainda assim continuar fazendo, ou seja, persistindo na prática, fez com que a “máscara da noivinha” de Rolnik²⁸ abrisse brechas em meu rosto. O exercício do teatro impeliu-me para o desconhecido: não foi escolha, foi consequência. Peço licença poética para “explicar” com a literatura o que a desorientação da prática de pesquisa me causou: eu mais uma vez “rezei”, e agora na vida “real”, a prece de Clarice Lispector:

Ela sabia que ia tentar rezar e assustava-se. Como se o que fosse pedir a si mesma e ao Deus precisasse de muito cuidado: porque o que pedisse, nisso seria atendida. [...] Pedir? Como é que se pede? E o que se pede?
Pede-se vida?
Pede-se vida.
Mas já não se está tendo vida?
Existe uma mais real.
O que é real?
E ela não sabia como responder. Às cegas teria que pedir. Mas ela queria que, se fosse às cegas, pelo menos entendesse o que pedisse. Ela sabia que não devia pedir o impossível: a resposta não se pede. (1998: 55)

²⁷ Clarice Lispector, *Aprendendo a viver*, Rio de Janeiro, Rocco, 2004, p. 104.

²⁸ Ver página 35-36.

O pedido eu intuía: via na arte a possibilidade de gerar vida, no ofício do ator uma possibilidade de prática de liberdade. Assim como Paulo Freire, acreditava na vocação de *ser mais*²⁹ do homem; como Deleuze, que a arte consistia “em liberar a vida que o homem aprisionou”³⁰ e do mesmo modo como Januzelli (1992: 47), via “o exercício da arte dramática como um exercício de afirmação da vida”. Porém, a maneira como pedi esta vida foi “às cegas”. Faltava-me clareza no pensamento e na ação. Creio que meu grande equívoco teórico durante o processo foi confundir *ser mais* com a manifestação de um suposto “eu” do ator, este “eu” compreendido como sujeito. Ao convergir a atenção e a busca para o sujeito, o que eu acabava provocando era a exacerbação do ego do ator.

A premissa de que o *clown* não é um personagem fez com que eu estimulasse a exposição pessoal do ator, porém sem saber exatamente o que fazer com esta individualidade. Eu entendia o *clown* como a brincadeira sobre a persona³¹, entretanto, na prática acabei restringindo o *clown* à própria persona do ator, impedindo sua capacidade de criar e recriar, fazer e refazer, limitando a multiplicidade a uma suposta unidade. Embora eu vislumbrasse o *clown* como aquilo que “é verdadeiramente”, ou seja, o *ser mais*, uma manifestação de liberação e afirmação da vida, na prática eu ia pelo caminho oposto: centrei a metodologia na exposição da individualidade sem perceber que este estímulo poderia ser o que estaria impedindo que o *clown* se manifestasse.

Hoje verifico que este procedimento pode ser bastante nocivo à aprendizagem do ator, independentemente da linguagem cênica. Segundo Ferracini, o ator habita um espaço de criação, de resistência. Porém, para ocupar este lugar, ele não pode estar centrado em si mesmo, mas deve colocar-se como um *si-outro*: “penso que o ator gera esse espaço para poder puxar esse Si-Outro pela mão, mas ele puxa não o Homem sujeito e centrado em uma individualidade e uma identidade,

²⁹ “Não há também diálogo, se não há intensa fé nos homens. Fé no seu poder de fazer e de refazer. De criar e recriar. Fé na sua vocação de *ser mais*, que não é privilégio de alguns eleitos, mas direito dos homens.” (Freire, 2005: 93. Grifo do autor.)

³⁰ Declaração do filósofo Gilles Deleuze (1925-1995) publicada no *Caderno Mais*, Jornal *Folha de São Paulo*, 30 de maio de 2004, p. 6.

³¹ Segundo Jung (2006: 492), “a persona é o sistema de adaptação ou a maneira por que se dá a comunicação com o mundo. Cada estado ou cada profissão, por exemplo, possui sua persona característica... O perigo está, no entanto, na identificação com a persona; o professor com seu manual, o tenor com sua voz... Pode-se dizer, sem exagero, que a persona é aquilo que não é verdadeiramente, mas o que nós mesmos e os outros pensam que somos”.

mas cria uma fenda e diz ao outro: venha, aqui é possível criar, é possível jogar e brincar, é possível se relacionar” (2006a: 41).

Compreendo que se o ator não se desprende de sua individualidade (a máscara da noivinha) não há como existir resistência, pois a identidade representa a adequação às relações preestabelecidas. Entretanto, no momento em que esta pesquisa se desenvolvia isto era terrivelmente confuso para mim, porque eu via o *clown* como uma “supermanifestação” da individualidade do ator. Eu não compreendia como seria possível a *despersonalização* do ator, ou seja, a diluição do “eu”, através de uma técnica que conduz justamente para a revelação da persona.

Ao mesmo tempo eu sabia que o *clown* era um ser de sensação, que só existe na medida em que se permite afetar e ser afetado. Aos poucos fui descobrindo que esta qualidade pode ser traduzida como a capacidade do corpo em agir como um condutor de intensidades. Aprendi que para que isso ocorra é necessária a liberação do “eu”: “para que o ser de sensação possa existir, o ator busca diluir-se, tornar-se invisível, abrir mão de sua identidade, de seu ‘eu’ enquanto sujeito” (Ferracini: 2006a: 96). De acordo com Deleuze, “um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, às intensidades que o percorrem” (in Ferracini, 2006a: 54). Portanto, para alcançar o tão almejado estado de *ser mais* era preciso livrar-se do “eu”.

Minhas próprias referências teóricas encaminhavam-me a este pensamento. Em *A arte cavalheiresca do Arqueiro Zen*, obra que tanto acompanhou este processo de pesquisa quanto minha aprendizagem artística em geral, eu havia lido que “a criação autêntica só é possível num estado de desprendimento de si mesmo, durante o qual o criador não está presente como *ele mesmo*” (2004: 55. Grifo do autor). Antonio Januzelli, que esteve presente nesta pesquisa através dos exercícios que trouxe de seu *Laboratório Dramático*, afirma ser necessário que “superemos a instância de um ‘eu’ limitado e nos integremos a um estado em que as possibilidades se multiplicam” (1992: 133).

Todavia, no desenvolvimento do trabalho prático com a técnica do *clown* estes conceitos me pareciam contraditórios à linguagem. Em meu pensamento a manifestação daquilo que Ferracini

denomina como *si-outro* se chocava com o processo de individuação proposto por Jung, que se traduz pela “realização do *si-mesmo* no que tem de **mais pessoal** e de **mais rebelde a toda comparação**” (2006: 489-490. Grifo meu). Ao compreender o *clown* como a manifestação do *si-mesmo*, sendo que este era confundido por mim como o “eu” do ator, a jornada de individuação me parecia andar na contramão da *despersonalização*. Para mim o *si-outro* era uma oposição ao *si-mesmo*.

Hoje percebo que meu pensamento era bastante simplista e maniqueísta, pois, como afirmei anteriormente, estava pautado na dualidade do *OU* e não na amplitude do *E*. Foi o “fracasso” da prática que me forçou a perceber que um conceito não exclui o outro, ao contrário, são conceitos que podem e devem caminhar juntos. Hoje penso que o *si-outro* é o que permite que o *si-mesmo* se manifeste, afinal, como Jung mesmo afirma, este é “**infinitamente mais que um simples eu**” (ibidem: 490. Grifo meu).

Neste momento vejo que o processo de treinamento do *clown* pode funcionar como instrumento de busca do *si-mesmo* do ator na medida em que há uma “transcendência” do sujeito. Entendo que esta técnica propõe a exacerbação do sujeito, porém deve-se expor a persona na intenção de que o ator possa enfim se desprender dela, brincar com este sujeito, deixar de se identificar com seu próprio padrão de comportamento, ou seja, provocar o sujeito até o ponto em que se abre uma fenda para que o *si-outro* se manifeste. Percebo que, na técnica do *clown*, é através do aprofundamento da persona que se chega a um estado de *despersonalização*.

Porém, se vislumbro agora a técnica do *clown* sob outro ângulo, é em consequência do percurso da prática de pesquisa: *fazer* ensinou-me outra maneira de *pensar*. Isto foi possível através do afastamento do sujeito que a inclusão de um texto dramático com personagens predeterminadas proporcionou. Como nós nos enredamos nas personas das atrizes, ou seja, não alcançamos o estado de desprendimento do sujeito, obstruindo assim as fendas para que o *si-outro* pudesse se manifestar, tornou-se necessário a inclusão de um artifício que nos possibilitasse a saída do “egocentrismo”.

Suzi Sperber, ao refletir sobre o conceito de imaginário, diz que este “fabrica um constructo que existirá entre o sujeito e o mundo: [...] é um exercício de afastamento de si a fim de obter uma dimensão mais aprofundada de si” (in Ferracini: 2006b: 38). Nossa prática de pesquisa mais uma vez fez-me perceber que na construção artística “o movimento é dialético entre o dentro e o fora, a interioridade e a exterioridade, a subjetividade e a objetivação” (ibidem).

Deste modo a opção de utilizar um texto dramático com personagens predeterminadas representou a possibilidade de trazer este movimento dialético para a prática. A intenção era que o diálogo entre a atriz e a personagem, ou seja, a delimitação clara de um “dentro” e um “fora”, pudesse auxiliar na revelação da subjetividade. Assim como afirma Armando Sérgio da Silva (1999: 79), tomei como nova premissa que “se na natureza é conhecendo que o homem se conhece, no palco o ator também se conhece melhor a partir do encontro com a personagem”.

Graças à prática, o dualismo reinante em meu pensamento e ação viu-se compelido a aceitar a conjunção *E*. Ressalto ainda que se não fossem os caminhos “errados” que tomou esta pesquisa, esta alteração de percepção não existiria. Isto também me é uma grande aprendizagem, pois o medo de errar caminhou de mãos dadas com esta pesquisa, pelas mãos das atrizes e pela minha.

Recorro uma vez mais à literatura, desta vez tomando emprestadas as palavras de Riobaldo, personagem criado por Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas*, para explicitar o estado de espírito que me acompanhou pelo processo: “Acho que eu não tinha conciso medo dos perigos: o que eu descosturava era medo de errar – de ir cair na boca dos perigos por minha culpa. Hoje, sei: medo meditado – foi isto. Medo de errar. Sempre tive. Medo de errar é que é a minha paciência. Mal. O senhor fia? Pudessem tirar de si esse medo-de-errar, a gente estava salva” (2001: 201).

Ao verificar que foi através do erro que a entrada em outro nível de percepção se tornou possível, tiro uma lição para a aprendizagem do ofício de direção: aceitar o erro como um presente. Vejo que se a gente tira de si esse “medo-de-errar”, a responsabilidade pela condução do trabalho livra-se do peso da culpa.

E2. O *clown* em Tchékhov

*Sejam quais forem as formas que tomarem no desenrolar dos séculos a inspiração dramática e o jogo teatral, não esqueçamos jamais que eles possuem uma origem sagrada no mais profundo da natureza humana.*³²

Jacques Copeau

Se por um lado estava clara a necessidade de utilizar um texto dramático como estímulo para o prosseguimento da pesquisa, por outro faltava esclarecer o porquê deste artifício ser a obra *As três irmãs*, de Anton Tchékhov. Apesar da indicação de meu orientador para a escolha deste texto, minha primeira reação foi de inquietação: qual a ligação que poderia se estabelecer entre o teatro de Tchékhov e a linguagem do *clown*?

Eu comprei a edição de *As três irmãs* lançada pela Peixoto Neto³³, com tradução de Klara Gouriánova, em janeiro de 2005, pouco antes de se iniciarem as aulas do Curso de Pós-Graduação em Artes na USP. Nesse período eu cursava o “CPTzinho” e foi uma de minhas professoras, a atriz Juliana Galdino, que, ao ver uma cena criada por mim e por meu colega Ailton Rosa, havia me sugerido pesquisar Tchékhov, pois via uma relação entre mim e os personagens tchékhovianos. Por coincidência, se é que isto existe, a única obra que havia de Tchékhov na livraria em que fui procurá-lo era *As três irmãs*.

A fábula externa desta peça discorre sobre o desejo das irmãs *Olga*, *Maria* e *Irina* de retornarem à cidade natal, Moscou, aonde sua mãe havia sido enterrada e de onde saíram com o pai, um general militar, há onze anos. Toda a ação se passa na casa das irmãs, localizada em uma cidade provinciana. O primeiro ato tem início na primavera, após um ano de luto pela morte do pai e representa o renascimento da esperança e da alegria das irmãs. Nos três atos seguintes os sonhos de mudança vão gradativamente sendo minados pela rotina, que estabelece um modo de vida vulgar e trivial.

³² Jacques Copeau, *Vocation*, Paris, Gallimard, 1974, p. 43.

³³ *As três irmãs*, de Anton Tchékhov. Tradução de Klara Gouriánova. Coleção *Os grandes dramaturgos*, volume 9, 1ª edição, São Paulo, Peixoto Neto, 2004.

Minha primeira leitura de *As três irmãs* não foi nada impactante, tampouco reveladora. Posteriormente as palavras de Stanislavski (1989: 301) esclareceram-me que tal reação era comum: “as peças de Tchékhov não revelam logo o seu valor poético. Depois da leitura, você diz para si mesmo: ‘é boa, mas... não tem nada de especial, nada de surpreendente. Tudo como deve ser. Tudo conhecido... verídico... não novo’. Não raro o primeiro contato com as suas obras chega a ser frustrante”.

Assim, este texto havia permanecido esquecido na estante até meu orientador recolocá-lo em meu caminho. O primeiro passo foi reler a obra, o que fiz repetidas vezes, e a cada leitura a poesia das *Irmãs* abria novas brechas em mim. De acordo com Stanislavski (ibidem), todas as peças de Tchékhov desenvolvem-se pela “linha da intuição e do sentimento”: “para revelar a essência interior das suas obras, é necessário fazer uma espécie de escavação das suas profundezas espirituais. Evidentemente, isto é exigido por qualquer obra de arte com conteúdo espiritual profundo. A Tchékhov isto se refere em medida maior, pois não há outros caminhos para chegar a ele”.

Conforme me aprofundava no universo de Tchékhov e me deixava absorver por seu conteúdo espiritual, as relações com a linguagem do *clown* tornavam-se cada vez mais palpáveis. Isto foi intensificado pela análise que Elena Vássina faz da obra, contida no prefácio de minha edição de *As três irmãs*:

[*As três irmãs*] era um espetáculo sobre o estoicismo espiritual de Irina, Olga e Macha³⁴, sobre a possibilidade de preservar a beleza e a bondade do coração apesar das circunstâncias, apesar da rotina cotidiana. Duas linhas de ação interna cruzavam-se: quanto mais desilusões, dores e caídas aconteciam na vida das irmãs, tanto mais fortes e corajosas espiritualmente elas se tornaram. Desiludidas na busca da felicidade pessoal, elas perceberam suas responsabilidades perante o mundo e o próximo. (in Tchékhov, 2004: 22)

³⁴ De acordo com a tradutora Klara Gouriánova (Tchékhov, 2004: 26), Macha é a “forma diminuta e familiar de Maria”; em sua tradução de *As três irmãs* as duas formas são utilizadas. Em nossa encenação optamos por utilizar apenas o nome Maria.

Os caminhos internos que essas personagens percorrem ao longo da peça me remeteram, enfim, ao universo de Carlitos, o *clown* de Charles Chaplin³⁵. Passei a enxergar um conteúdo lírico, trágico e profundamente humano na maneira como as irmãs lidam com suas frustrações e seus desejos. Elas permanecem positivas no modo como se relacionam com o mundo e as pessoas, acreditam que, apesar da dor pessoal, é preciso viver, trabalhar, dar suas vidas “àqueles que, porventura, precisem dela”³⁶.

Esta maneira de olhar para o mundo me fez retornar ainda ao universo literário de Clarice Lispector, novamente ao romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e às seguintes palavras do personagem Ulisses (1998: 26): “[...] uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para a frente. Foi o apesar de que me deu uma angústia que insatisfeita foi a criadora de minha própria vida”. A angústia de Ulisses pode ser verificada no seguinte trecho do romance:

Mas olhe para todos ao seu redor e veja o que temos feito de nós e a isso chamamos vitória nossa de cada dia. Não temos amado, acima de todas as coisas. Não temos aceito o que não se entende porque não queremos passar por tolos. Temos amontoadado coisas e seguranças por não nos termos um ao outro. Não temos nenhuma alegria que não tenha sido catalogada. Temos construído catedrais, e ficado do lado de fora pois as catedrais que nós mesmo construímos, temos que sejam armadilhas. Não nos temos entregue a nós mesmos, pois isso seria o começo de uma vida larga e nós a tememos. Temos evitado cair de joelhos diante do primeiro de nós que por amor diga: tens medo. Temos organizado associações e clubes sorridentes onde se serve com ou sem soda. Temos procurado nos salvar mas sem usar a palavra salvação para não nos envergonharmos de ser inocentes. Não temos usado a palavra amor para não termos de reconhecer sua textura de ódio, de amor, de ciúme e de tantos outros contraditórios. Temos mantido em segredo a nossa morte para tornar nossa vida possível. Muitos de nós fazem arte por não saber como é a outra coisa. Temos disfarçado com falso amor a nossa indiferença, sabendo que nossa indiferença é angústia disfarçada. Temos disfarçado com o pequeno medo o grande medo maior e por isso nunca falamos no que realmente importa. Falar no que realmente importa é considerado uma gafe. Não temos adorado por termos a sensata mesquinhez de nos lembrarmos a tempo dos falsos deuses. Não temos sido puros e ingênuos para não rirmos de nós mesmos e para que no fim do dia possamos dizer “pelo menos não fui tolo” e assim não ficarmos perplexos antes de apagar a luz. Temos sorrido em público do que não sorriríamos quando ficássemos sozinhos. Temos chamado de fraqueza a nossa candura. Temo-nos temido um ao outro, acima

³⁵ Segundo Burnier (2001: 209), “*Carlitos* é o *clown* de Chaplin, pessoal e único, não importando se desempenha o papel de *O grande ditador*, do vagabundo de *O garoto* ou do operário em *Tempos Modernos*.”

³⁶ Texto final da personagem *Irina* (Tchékhov, 2004: 153): “Chegará o tempo e todos saberão o porquê de tudo isso, o porquê desse sofrimento todo, não haverá mais mistérios, mas, por enquanto, é preciso viver... É preciso trabalhar, apenas trabalhar! Amanhã irei sozinha, vou ensinar na escola e darei toda a minha vida àqueles que, porventura, precisem dela”.

de tudo. E a tudo isso consideramos a vitória nossa de cada dia. Mas eu escapei disso, Lóri, escapei com a ferocidade com que se escapa da peste. (ibidem: 47-49)

Vejo que a determinação de Ulisses em escapar de um modo de vida ordinário é a mesma que impele as três irmãs a encaminharem suas próprias vidas de forma positiva e lúcida, preservando seu espírito. Novamente recorro ao prefácio de Vássina para respaldar o encontro entre a atitude de Ulisses e a das *irmãs* perante o mundo:

[Em “*As três irmãs*”] o conflito dramático não se desenrola entre os personagens, mas no subtexto, entre dois tipos diferentes de vida. *As três irmãs* representam o primeiro, no qual o mais importante é a busca do sentido da existência humana e da sua verdade. E o outro grupo³⁷, o de Natacha, Kulíguin [...], representam simplesmente outro tipo de viver vulgar e trivial, em que rege somente o bom senso material. E a verdadeira coragem das três irmãs consiste, antes de tudo, na resistência à rotina para a vitória do espírito. (in Tchekhov: 2004: 21-22)

Assim como as três irmãs e Ulisses, o *clown* representa a escolha por um modo de vida pautado na liberdade e na poesia. Ao promover a exacerbação da diferença, ou seja, a exposição daquilo que cada um tem de mais rebelde a qualquer comparação, o *clown* escapa das normas de conduta estipuladas pelo senso comum.

Segundo Dario Fo (1999: 305), “os *clowns*, assim como os jograis e os cômicos *dell’arte*, sempre tratam do mesmo problema, qual seja, da fome: a fome de comida, a fome de sexo, mas também a fome de dignidade, de identidade, de poder”. O poder a que Fo se refere diz respeito às relações hierárquicas estabelecidas entre os *clowns*, nas quais há um ser dominado (o *Augusto* ou *Tony*) e outro que dá ordens (o *Branco*).

No contexto deste estudo, a palavra “poder” pode ser traduzida através do seguinte conceito exposto por Ferracini (2006a: 130):

O corpo possui poder, força de afetar ao mesmo tempo que é afetado por essas mesmas forças. Essas forças nos afetam – como nos afirma Espinosa – ou nos tornam mais fortes, prontos a uma linha de fuga, prontos à ação e a entrar em um território mais expandido, aumentando nossa força para afetar, ao que ele dá o nome de *Alegria*, ou nos torna mais fracos, submissos, organizados, diminuindo nossa potência de ação, ao que ele dá o nome de *Tristeza*. (Grifo do autor.)

³⁷ A peça apresenta quatorze personagens; entre eles *Natacha*, a noiva e mais tarde esposa de *Andrei*, irmão de *Olga*, *Irina* e *Maria*, e *Kulíguin*, marido desta última.

Ao fortalecerem sua própria identidade e resistirem ao plano de organização social ditado pelo senso comum, tanto Ulisses, quanto as três irmãs e o *clown*, tratam do poder de forma positiva, ou seja, produzem a *Alegria* de Espinosa. As *irmãs*, no contexto da peça, não chegam a ampliar *externamente* sua capacidade de ação, elas não conseguem sair da cidade provinciana, sua linha de fuga acontece em território *interno*. A profundidade da alma, de acordo com Stanislavski, é a região afetada por Tchékhov:

[*Tchékhov*] não precisa das vivências banais diárias, que nascem na superfície da alma, nem das sensações desgastadas que inclusive deixamos de notar e perderam completamente a sutileza. Procura a sua verdade nos climas mais íntimos, nos recantos mais sagrados da alma. Essa verdade inquieta pelo que tem de surpreendente, pela relação misteriosa com o passado esquecido, com o pressentimento inexplicável do futuro, com uma lógica especial da vida que parece ridicularizar e zombar maldosamente das pessoas, colocando-as num impasse ou rindo delas. (1989: 305)

Assim como as personagens de Tchékhov, o *clown* apresenta uma lógica especial de vida, na qual a zombaria e o ridículo são características sempre presentes. Encontrar o cômico em Tchékhov, e consequentemente estabelecer paralelos cada vez mais próximos com a linguagem do *clown*, foi se tornando, conforme ia desfazendo o olhar rígido que inicialmente lancei sobre este autor russo, uma agradável surpresa.

De acordo com Stanislavski (ibidem: 318), Tchékhov considerava *As três irmãs* uma “comédia alegre” e ficou indignado quando os atores do Teatro de Arte de Moscou tomaram a peça como drama e choraram ao fazerem a primeira leitura da obra: “isto levou Tchékhov a pensar que a peça não tinha sido entendida e fracassara”.

A correspondência trocada entre o autor e sua esposa Olga Knípper, atriz do Teatro de Arte de Moscou que desempenhou o papel de *Maria* na primeira montagem de *As três irmãs*, em 1901, reforça a *Alegria* que emana da peça. Diz Knípper a Tchékhov: “saiba que as *Irmãs* tiveram um grande sucesso; a peça e a encenação impressionaram. [...] Os que a compreendem se sentem leves como uma pluma, enquanto os outros reclamam de uma sensação terrivelmente opressora” (in Takeda, 2003: 174).

Apostar na *Alegria* de *As três irmãs*, na sua capacidade de afetar positivamente o público, levou-me a crer que esta obra poderia encontrar paralelos práticos com a linguagem do *clown*. E ainda: por ser uma dramaturgia repleta de poesia, sutileza e sentimento, poderia nos proporcionar, enfim, o *há-há-há* divino almejado por nós.

O risco de encenar *As três irmãs* com uma técnica aparentemente tão distante do universo *tchekhoviano* foi encorajado pelas seguintes palavras de Stanislavski:

Todos os teatros da Rússia e muitos da Europa tentaram transmitir Tchekhov com técnicas antigas de interpretação. E o que aconteceu? As tentativas fracassaram. Mencionem pelo menos um teatro ou um único espetáculo que tenha mostrado Tchekhov em cena através da realidade comum. E não foi qualquer um que tentou montar suas peças, mas os melhores artistas do mundo, aos quais não se pode negar nem talento, nem técnicas, nem experiências. Só o Teatro de Arte de Moscou conseguiu levar à cena alguma coisa do que nos legou Tchekhov, e o fez no momento em que os artistas e a companhia estavam em fase de formação. Isto aconteceu porque tivemos a sorte de encontrar um novo enfoque para ele. – E um enfoque especial, e esse especial constituiu a nossa principal contribuição para a arte dramática. (1989: 301)

A encenação feita pelo Teatro de Arte de Moscou, do qual Stanislavski foi diretor, ator e pedagogo, apresenta Tchekhov de maneira naturalista. Todavia, sabe-se que o grande legado de Stanislavski é seu *Sistema* ou *Método* de formação de ator. Segundo Roubine (2003: 117), “Stanislavski inventa todo tipo de técnicas de treinamento de ator”:

Todas têm um objetivo comum: eliminar o formalismo e a mecanização da representação, romper com as rotinas, aniquilar os estereótipos. A seus olhos, não há interpretação digna desse nome senão irradiada por uma extensa vida interior. Eis por que confere tal peso a esses silêncios expressivos que sugerem um para-além do discurso e dos quais Tchekhov faz um instrumento essencial de sua dramaturgia. (ibidem)

Muitas técnicas pretendem os objetivos perseguidos por Stanislavski, inclusive a do *clown*. Vejo que se o ator não rompe com seus estereótipos, seu *clown* não aparece, pois o *clown* é exatamente, nas palavras de Puccetti, “o despir-se de seus estereótipos na maneira como o ator age e reage às coisas que acontecem a ele, buscando uma vulnerabilidade que revela a pessoa do ator livre de suas armaduras” (in Ferracini, 2006b: 138).

Deste modo, o “novo enfoque” que Stanislavski encontrou para que o potencial poético da dramaturgia de Tchekhov pudesse vir à tona não me pareceu tão distante desta pesquisa.

Obviamente, não pretendo fazer uma aproximação simplista entre nossa tentativa de montar Tchékhov e a consagrada experiência de Stanislavski.

Porém, a coragem de Stanislavski em experimentar outro modo de treinamento de ator e, mais do que isso, a afirmação de que a teatralidade comum não bastaria para que a sutileza de Tchékhov se fizesse presente, animaram-me a experimentar essa relação aparentemente tão díspar entre a técnica do *clown* e a dramaturgia de Tchékhov. Até mesmo o *Método* de Stanislavski, que a *priori* prepara o ator para a cena naturalista, não me pareceu mais tão contraditório com esta pesquisa.

De acordo com Ferracini (2006a: 23), “a partir do momento em que Stanislavski coloca o trabalho *sobre si mesmo* como condição precedente para o trabalho com *a personagem*, ele re-inaugura e reconsidera um vetor: o ator como criador fundamental de sua própria arte”. Mais uma vez ressalto que inúmeras técnicas de treinamento de ator têm como princípio o trabalho *sobre si mesmo*; para esta pesquisa, porém, era este o *princípio gerador* da prática.

Deste modo, unir a técnica do *clown* a Tchékhov, o que inicialmente pareceu-me uma “sandice”, aos poucos foi se transformando não só em algo realmente viável, como em uma possibilidade instigante e apaixonante. Animava-me ainda o fato de sermos, assim como os integrantes do Teatro de Arte de Moscou na época em que levaram Tchékhov à cena, artistas e uma companhia em formação, ansiosos por desafios e experiências, para nós, originais e inusitadas.

Não tínhamos, enfim, nada a perder. Toda nossa prática até esse momento havia sido fracassada, o máximo que poderia acontecer seria a aproximação entre nossa pesquisa e Tchékhov dar errado também. Porém, se intelectualmente a decisão de abraçar *As três irmãs* estava apaixonadamente resolvida, faltava verificar como este encontro iria se realizar na prática.

E3. O Branco, o Augusto e o Anão: Olga, Irina e Maria ou Débora, Paula e Greice

*Um dia será o mundo com sua impersonalidade soberba versus a minha extrema individualidade de pessoa mas seremos um só.*³⁸

Clarice Lispector

A resolução em prosseguir a pesquisa a partir do texto *As três irmãs* foi, em um primeiro momento, mantida em segredo por mim. Eu não queria criar expectativas no grupo antes de sondar, na prática, como as atrizes, no contexto da técnica do *clown*, desempenhariam as *irmãs*. Eu precisava “ver para crer” que esta idéia era realmente possível.

Desde o início de nossa prática trabalhávamos com jogos provenientes da técnica do *clown* que se aproximavam do que Viola Spolin define por *improvisação*: “jogar um jogo; predispor-se a realizar um problema sem qualquer preconceito quanto à maneira de solucioná-lo [...]; um momento nas vidas das pessoas sem que seja necessário um enredo ou estória para a comunicação” (2000: 341).

Assim, estes jogos poderiam ser definidos como “improvisações livres”, nas quais não havia personagens nem fábula, apenas atrizes em “estado de *clown*”, ou seja, de vulnerabilidade e de busca pela exposição de seu ridículo pessoal, que procuravam resolver determinado problema. Este poderia ser, por exemplo, tirar o “rabo” (uma meia presa na parte de trás da roupa) da outra.

Como essas improvisações seguiam a linha do *clown* pessoal na qual, como afirma Burnier (2001: 205), são mais valorizadas a lógica individual do *clown* e sua personalidade, não nos preocupávamos tanto com o que *o que* cada atriz-*clown* fazia, mas *como* ela fazia, a maneira como resolvia o problema. Em nossos ensaios os jogos eram sempre realizados com o uso da máscara, o nariz vermelho do palhaço.

No dia em que resolvi “testar” *As três irmãs*, porém, a improvisação deu-se de outra forma. Minha atenção ainda estava centrada na maneira como cada atriz-*clown* reagia ao problema, mas este deixou de ser apenas pretexto para o jogo: o problema veio imbuído de história, personagem e

³⁸ Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 73.

noção de tempo. Nesta ocasião, como era recorrente em nossa prática, propus diversos exercícios de aquecimento, brincadeiras e jogos de improvisações livres, para finalmente, ao final do ensaio, na intenção de que as atrizes já estivessem suficientemente aquecidas, lançar a proposta de uma “improvisação temática”.

Pode-se dizer que este exercício estava mais próximo do “Teatro de improvisação” que Gorki propôs a Stanislavski em 1910, no qual “a idéia era a de formação de um ateliê de jovens atores, que improvisariam a partir de um esboço (enredo) e de personagens dadas pelo dramaturgo, que efetuava no final um ajuste de palavras e de organização” (in Chacra, 1991: 32).

Em nosso caso o enredo não era um esboço, mas uma dramaturgia acabada, fechada. Todavia eu não queria entregar o texto de *As três irmãs* e pedir que as atrizes decorassem as falas e “criassem” as personagens a partir das situações vividas no desenrolar da peça. Meu objetivo ainda era expor a subjetividade da atriz, suas questões e inquietações pessoais, pois, por mais que o conceito de despersonalização se fizesse cada vez mais presente, ainda que de forma bastante lenta e conturbada, a manifestação da persona sempre me pareceu essencial neste processo, já que partíamos da técnica do *clown*.

Sendo assim, minha intenção era verificar de que maneira a atriz-*clown* reagiria frente aos problemas apresentados por Tchékhov às personagens das *irmãs*, independentemente da maneira como o autor “resolveu” estas questões. Para tanto tentei aproximar cada personagem da vida das atrizes, dando atenção à realidade pessoal de cada uma naquele momento, assim como as relações que elas já tinham estabelecido entre si nas improvisações livres. Deste modo, as primeiras indicações que dei foram que elas eram irmãs, sendo a atriz Débora de Matos a mais velha (a personagem *Olga*), Greice Miotello a do meio (*Maria*) e Paula Bittencourt a caçula (*Irina*), o que respeitava a diferença real de idade entre elas.

Em seguida dei algumas características das personagens que “coincidiavam” com alguma particularidade da atriz: para Débora de Matos disse que ela era professora e estava farta de dar aulas, características da personagem *Olga*, porém naquele momento Débora trabalhava como

professora e estava realmente saturada do ofício. Para Paula Bittencourt, disse que ela era, assim como *Irina*, sonhadora e otimista, características que a atriz apresentava em suas improvisações como *clown*. A personagem *Maria* era a que mais estava distante do universo real da atriz Greice Miotello: a indicação que dei à atriz, proveniente da dramaturgia, era que ela era casada, mas não gostava do marido; na época a atriz estava solteira.

Além das características individuais, revelei o que considero o *leitmotiv* da fábula, e que deveria ser o fio condutor da improvisação: o desejo de retornar à cidade natal. Aquele dia específico era o dia do aniversário da irmã caçula. Essas indicações foram dadas enquanto as atrizes se preparavam para entrar em cena, viradas para a parede, de costas para o “público”. Nossas improvisações quase sempre partiam de um espaço que considerávamos como “fora de cena”, no qual as três conjuntamente vestiam a máscara, porém havia tempos diferentes de “entrada”.

Entendemos que a aparição do *clown* é um momento de extrema importância: é o instante de sua “apresentação” e de seu primeiro contato com o público, o despertar de uma *relação* que deverá permear todo o tempo em que o *clown* estiver em cena. Assim, nas improvisações as entradas eram individuais, cada uma aguardava alguns instantes para que quem estivesse na cena pudesse estabelecer minimamente esta *relação*; do mesmo modo, quando a seguinte entrava, a atriz-*clown* que já estava em cena olhava para a outra, como se seu nariz vermelho fosse um refletor a iluminar a entrada da parceira.

Na improvisação de *As três irmãs* a primeira a entrar em cena foi a atriz –*clown* Greice Miotello (*Maria*); em seguida entrou a atriz-*clown* Débora de Matos (*Olga*) e finalmente a atriz-*clown* Paula Bittencourt (*Irina*). As duas primeiras receberam a caçula (*Irina*) com festa, parabenizando-a pelo aniversário. Paula Bittencourt estabeleceu então um jogo que se manteria na montagem do espetáculo: com um bolo imaginário nas mãos, deu uma vela para cada *irmã* apagar. Nesta primeira improvisação as atrizes nomearam a cidade para a qual tanto desejavam retornar: *Winston*. Como eu queria preservar a idéia de montarmos *As três irmãs*, de Tchékhov, eu naturalmente não disse que esta cidade chamava-se Moscou.

Após algum tempo de improvisação, pedi para que elas saíssem de cena e dei algumas indicações do segundo ato: o tempo havia passado, elas permaneciam na mesma cidade, Débora (*Olga*) continuava dando aulas, Greice (*Maria*) havia arranjado um amante e Paula (*Irina*) agora trabalhava nos correios (não quis dizer “telégrafo”, conforme o texto original, porque pensei que isso as remeteria ao tempo passado e eu tinha o desejo de manter a improvisação o mais aberta possível). Elas surpreendentemente jogaram com a situação trazendo muitas das reações das personagens de Tchékhov: Paula-*Irina* permanecia otimista, Débora-*Olga* cansada e mal humorada e Greice-*Maria* animada com o novo amor.

Nova saída de cena e as indicações para a terceira improvisação (terceiro ato da peça): mais uma passagem de tempo, a permanência na cidade e o que considere o tema deste ato: o “Incêndio na cidade”. Outra saída de cena e o ato final: o tempo passa, algumas pessoas vão embora da cidade e elas permanecem.

Quando elas finalizaram, enfim, esta improvisação temática, o receio que ainda restava em mim de montar *As três irmãs* havia desaparecido. O que mais me animou foi o encontro entre as características pessoais das atrizes, reveladas nos jogos de *clown*, e a particularidade de cada irmã de Tchékhov: as atrizes espontaneamente estabeleceram conexões entre si mesmas e as personagens. A *Irina* improvisada por Paula Bittencourt era otimista e ingênua; a *Olga* de Débora de Matos sentia-se responsável pelas duas e tentava colocar ordem na casa e a *Maria* de Greice Miotello era sedutora e irreverente.

Da mesma forma como as atrizes mantiveram sua particularidade no contexto de características específicas e de um enredo predeterminado, as relações de poder estabelecidas entre elas, que foram explicitadas, sobretudo, na *Cena da Graça*, mantiveram-se nesta improvisação das *irmãs*. A *Olga* de Débora comportara-se como o *clown Branco*, aquele que dá ordens e é racional e a *Irina* de Paula mantivera-se como o *Augusto*, o eterno derrotado que nunca perde a sua boa fé. A *Maria* de Greice desdenhara a *Irina*, porém sem a mesma força de *Olga*, o que a colocava na mesma posição hierárquica intermediária.

Ao ver a improvisação, a leveza com que as atrizes jogaram com a tragédia da fábula, o espírito zombeteiro e lúdico que se manteve mesmo com a tentativa fracassada de voltar para a terra natal e as relações de poder que se estabeleceram entre as *irmãs*, convenci-me de que as pontes entre nossa pesquisa e o texto de Tchékhov eram reais e palpáveis, o que fez crescer o meu entusiasmo pela experiência.

Quando sentamos para conversar sobre o ensaio, atitude recorrente ao final do trabalho, as três avaliaram positivamente o encontro, pois um sentimento de leveza e alegria foi percebido por todas, apesar de ainda haver a sensação de estar com o corpo contido. Após ouvir os relatos, finalmente revelei que elas haviam improvisado a fábula de *As três irmãs*, de Tchékhov e que minha proposta era prosseguirmos a pesquisa a partir deste texto. Como nenhuma delas havia reconhecido a obra durante a improvisação, sentiram-se bastante surpresas com a idéia.

Lembro-me da reação de Paula Bittencourt que, mais do que admirada com a sugestão, sentiu-se aliviada, pois, assim como eu, sentia-se desorientada e em crise com o rumo (ou a falta de rumo) da pesquisa, sentimento compartilhado por todas. A idéia de utilizar um texto como artifício provocou imediatamente uma sensação de segurança em cada uma.

Além do aval intelectual para *As três irmãs*, a prática nos mostrou que o artifício, mesmo que para elas percebido de forma inconsciente, já dera resultados palpáveis: o sentimento de leveza, confiança e alegria que retornava à cena. Assim como havia previsto meu orientador, *As três irmãs* seria, enfim, a nossa prisão para a liberdade.

Ato II

As Três Irmãs: a descoberta do mundo

*No espaço paradoxal do teatro é possível construir histórias paralelas àquela da História que nos engloba e arrasta, e transformar valores que parecem somente sonhos e ingenuidade em sólidas relações humanas.*³⁹
Eugenio Barba

Este ato traz a descrição da segunda fase da pesquisa empírica: o processo de montagem do espetáculo *As três irmãs*, encenado pela *Traço Cia. de Teatro*. O período de ensaios ocorreu de junho de 2006 a fevereiro de 2007 e a estréia do espetáculo em 23 de fevereiro de 2007, no Espaço Cultural Sol da Terra, em Florianópolis – SC. Mais do que uma exposição das etapas práticas de montagem, este ato visa abordar algumas descobertas, crises, derrotas e conquistas que este processo de aprendizagem provocou no grupo, desencadeando algumas reflexões sobre o fazer teatral.

³⁹ Eugenio Barba, *A terra de cinzas e diamantes*, São Paulo, Perspectiva, 2006, p. 192. (Grifo do autor.)

2.1 A descoberta do corpo

*Este é o nosso cotidiano, a tentativa de transformar o barro grosseiro, cheio de resíduos e impurezas, numa substância sutil e delicada.*⁴⁰

Ricardo Puccetti

Passada a euforia que a decisão de utilizar o texto *As três irmãs* como artifício para o prosseguimento da pesquisa causou em nosso grupo, veio a nova e grande questão: *como* fazer isto? Iríamos continuar improvisando a partir de alguns elementos da dramaturgia? Optaríamos por montar o texto original? As *irmãs* seriam uma mistura entre as *clowns* de cada atriz e as personagens de Tchékhov? Desta vez lembrei-me a tempo: “a resposta não se pede”. Buscamos descobri-la por tentativa e erro.

Nesta nova etapa, além da função de pesquisadora e orientadora do projeto, coube-me a função (explícita) de diretora, pois agora tínhamos pela frente a tarefa de montar um espetáculo. Na prática isso significou que muitas das “tentativas” de encenação partiriam de sugestões dadas por mim, assim como a decisão final entre o que deveria permanecer na cena e o que, do material criado pelas atrizes no decorrer dos ensaios, deveria ser abandonado.

O ritmo de trabalho foi se modificando ao longo da pesquisa: após as férias de janeiro eu havia retornado a São Paulo e as atrizes ensaiaram sozinhas durante quase todo o primeiro semestre de 2007; esses ensaios duravam cerca de três horas, três vezes por semana. A cada quinze dias aproximadamente eu retornava a Florianópolis e nos reuníamos para ensaios mais longos. A distância entre nós, porém, foi se tornando aos poucos um grande problema: as sucessivas crises trouxeram a necessidade de estarmos juntas, para que nos apoiássemos mutuamente e pudéssemos encontrar soluções de forma coletiva. Assim, no segundo semestre de 2007 eu me restabeleci em Florianópolis e, na maioria dos casos, os ensaios de *As três irmãs* foram realizados em encontros de três a quatro horas, três vezes por semana.

⁴⁰ Ricardo Puccetti, *Os seres da lama*, in Renato Ferracini (org.), *Corpos em fuga, corpos em arte*, São Paulo, Aderaldo & Rothschild Editores Ed.: Fapesp, 2006b, p. 29.

Mesmo estando próxima e assumindo explicitamente a função de diretora, minha orientação ainda não era clara, sobretudo pela minha pouca experiência como encenadora. No que diz respeito à construção de um espetáculo que pretendia encontrar elos entre o *clown* e uma dramaturgia clássica, minha inexperiência era total. Sendo assim, para montar *As três irmãs*, parti daquilo que para mim era mais conhecido: a elaboração, por parte das atrizes, de ações físicas das personagens. Essas ações foram criadas a partir da leitura integral que fizemos do texto.

Faço aqui um parêntese a respeito da distribuição dos papéis: após tomarem contato com a obra original, perguntei às atrizes se desejavam experimentar “outra” *irmã* em cena e curiosamente elas reafirmaram as escolhas que eu havia feito na primeira improvisação. Cada atriz já havia encontrado algumas ligações pessoais com “sua” *irmã* e isto me fez crer que estávamos no caminho “certo”.

Mais conscientes das personagens de Tchékhov, as atrizes tinham a opção de fazer ações descritas na dramaturgia ou criá-las a partir do imaginário que as *irmãs* despertaram em cada uma ao ler o texto. Uma tarefa relativamente simples e objetiva, pois neste momento inicial a intenção era seguir a seguinte advertência de Stanislavski (2003: 259): “cuidado com os objetivos muito difíceis logo no começo – você ainda não está preparado para penetrar profundamente na alma de seu papel. Mantenha-se estritamente nos limites das ações físicas, pesquise a sua lógica e consecutividade, e procure encontrar o estado de ‘eu sou’”.

Como já havíamos nos perdido sobremaneira na tentativa de encontrar este estado de “eu sou”, minha maior preocupação era fazer com que as atrizes se aproximassem *fisicamente* das personagens independentemente de qualquer elaboração mental. Cada ação foi executada em ritmos e intensidades diversas, indo do mínimo ao máximo, e vice-versa, para então surgirem pequenas partituras que continham uma mesma ação desempenhada em velocidades e amplitudes variadas, realizadas sem o uso da máscara.

Este procedimento procurava evitar uma execução “chapada” da ação, ou seja, de uma única forma, tendência que se verificava na cena. Ao observar a maneira como cada atriz agia, os vícios

pessoais tornavam-se evidentes: enquanto uma realizava gestos sempre contidos, outra permanecia todo o tempo na expansão. Este exercício foi uma tentativa de escapar da “via de mão única” para que “outros lados” na maneira como cada atriz agia em cena pudessem emergir.

Nesta primeira aproximação das personagens, não havia em mim uma preocupação quanto à estética do trabalho, naquele momento não sabia dizer se o espetáculo seguiria a linha do naturalismo, da farsa, do *clown*, ou o quê. Minha inquietação era desvendar uma maneira de trazer o *estado de clown* para as *irmãs* e eu vislumbrava as seguintes possibilidades: usar o nariz vermelho na composição das personagens; trabalhar o olhar⁴¹; propor uma relação direta entre as *irmãs* e o público. As decisões foram sendo tomadas a partir da observação da prática, conforme transcrevo de meu diário de trabalho:

As meninas ainda tateiam as personagens. Estão presas a um “modo de interpretação” e como não digo qual é, ficam perdidas. Não tenho vontade de predeterminar um modo (naturalismo ou *clown*), acho que ainda é cedo. Mas o naturalismo realmente não me agrada. Quando elas começam a fazer no que elas pensam que é naturalismo, os estereótipos pululam, elas perdem todo o frescor, a naturalidade e começam a “interpretar”. O resultado é muito ruim. Já quando elas se aproximam do exagero do *clown*, apesar de ser exagerado mesmo, me parece mais verdadeiro. [...] Acho que é preciso pedir “menos”, mais olhar, menos gesto. O gesto grande me seduz porque abre outras possibilidades, um campo extracotidiano. Mas, ao mesmo tempo, elas acabam se comportando como “atrizes-espanadoras”⁴², para usar a expressão do Antunes. Muito gesto e pouco conteúdo. (Anotações registradas em 13/06/2006)

Ao observar a maneira como as atrizes realizavam os exercícios, eu cada vez me afastava mais do naturalismo e me sentia instigava a apostar na técnica do *clown* como linguagem cênica. Passamos então à segunda tentativa: realizar as mesmas ações físicas com o nariz de palhaço. Nesta experiência sugeri a elas realizar uma espécie de metateatro: as *clowns* “brincando” de encenar a peça *As três irmãs*.

⁴¹ De acordo com Philippe Gaulier, “se um *clown* não nos olha, não existe” (in *Apuntes de Antón Valén*). Deste modo, “trabalhar o olhar” significa literalmente olhar de forma direta para tudo aquilo que circunda o *clown* em cena, seja um objeto, outro *clown* ou o público; figurativamente exprime a idéia de que o *clown* deve estar presente ao “aqui e agora” da cena.

⁴² “O que predomina em nossos palcos é o ator tecnicamente despreparado, carente de recursos, vítima dos próprios músculos-tentáculos que angustiosamente o amordaçam. E não existem falas, balbucios ou gritos que não sejam acompanhados de trejeitos e gestos para cima, para baixo ou para o lado (um verdadeiro espanador!) – como se isso pudesse salvá-lo do tamanho sufoco da ansiedade.” Texto contido no programa do espetáculo *Prêt-à-Porter 6*, realizado pelo Centro de Pesquisa Teatral do SESC/SP, sob a coordenação de Antunes Filho.

Como procedimento metodológico para esta tentativa, recorri à improvisação, realizada em duas etapas: a primeira indicação sugeria que as três *clowns* se reunissem e iniciassem um aquecimento coletivo e, após algum tempo de aquecimento, uma de cada vez perceberia que “o público já havia chegado” e tentaria sair disfarçadamente de cena. Em um segundo momento, elas retornariam à cena com a improvisação *clownesca* do primeiro ato da peça. A avaliação deste exercício pode ser verificada novamente nas anotações de meu diário de trabalho:

Na improvisação de “sair de cena disfarçadamente” elas foram muito bem, jogaram, se divertiram. Foi gostoso de ver. Mas na improvisação do 1º Ato foi horrível. Um excesso de caras e bocas, um exagero de “querer ser” engraçada, muitas gracinhas, muito tudo. Para mim, foi decepcionante assistir. E também desesperador: no naturalismo é ruim, no *clown* é ruim – o que fazer?!! (Anotações registradas em 16/06/2006)

Este ensaio foi particularmente significativo. Eu experimentava novamente a sensação de desorientação do início do trabalho, como se a meta da pesquisa novamente me escorresse entre os dedos. Mais do que tudo, eu perseguia um modo de representação que auxiliasse o ator a se livrar de seus estereótipos, almejava sentir alguma “verdade” em suas ações, desejava ver sua potencialidade humana expandida. Recorri à técnica do *clown*, aos exercícios do *Laboratório Dramático* de Januzelli, à poesia das *irmãs* de Tchekhov, às ações físicas de Stanislavski e o fracasso não nos dava uma folga. Os estereótipos continuavam vivos, os gestos desconectados da alma, o sufoco da ansiedade reinando na cena.

Mas os erros do caminho não foram aprendizagens irrelevantes, ao contrário, serviram de estímulo para continuar na busca, configurando-se como uma forma de aprofundamento das dúvidas. Em nossa prática, no momento em que mergulhamos realmente na incerteza, a resposta “veio”. Eu não saberia explicar exatamente como isto aconteceu, apostaria na palavra persistência, e persistência no *fazer* teatral, na prática, como possibilidade de entendimento.

Creio que às vezes a arte pode ser explicada através da arte, e como minha maior ferramenta neste trabalho são as palavras, é na literatura que busco respaldo para a reflexão. Novamente, recorro à poesia em prosa de Clarice Lispector (2005: 170-171): “Lembrei-me de outra doação a si mesmo: o da criação artística. Pois em primeiro lugar por assim dizer tenta-se tirar a própria pele

para enxertá-la onde é necessário. Só depois de pegado o enxerto é que vem a doação aos outros. Ou é tudo misturado, não sei bem, a criação artística é um mistério que me escapa, felizmente”.

As palavras de Lispector encorajam-me a pensar que a persistência na dúvida, que em última análise resulta em um processo de autoconhecimento, contribui para a criação artística, que é sempre uma doação ao outro, porém nem sempre passível de explicação. O “mistério” se fez presente em nossa prática quando, ao ver a sucessão de estereótipos e clichês que a ansiedade provocava na performance das atrizes, ocorreu-me subitamente a idéia de trabalhar com deformações físicas.

Ao invés de parar o ensaio, sentar, falar, falar, falar, reclamar, dramatizar, compadecer-se e chorar, como fazíamos cada vez que nossas tentativas eram frustradas, pedi apenas que elas escolhessem livremente uma deformação física para sua personagem e explicitassem esta deformação colocando roupas emboladas por baixo daquelas que vestiam. De onde veio esta idéia e porque eu havia finalmente mudado de atitude e rompido enfim com meu próprio padrão de comportamento, é o mistério que me escapa.

As escolhas pessoais das deformações resultaram em uma *Olga* (atriz Débora de Matos) corcunda, uma *Maria* (Greice Miotello) com grandes seios e uma *Irina* (Paula Bittencourt) com nádegas exageradas. Em seguida pedi para que elas realizassem o “exercício do olhar⁴³”. Destaco a relevância deste procedimento através das palavras de Januzelli (1992: 161): “O ato de ser olhado e o ato de ser tocado são tão fundamentais para o ser humano quanto a alimentação. É necessário que você me toque para eu saber que sinto, é necessário que você me olhe para eu saber que existo. Se eu não for objeto desses dois atos, sucumbo. Perco minha natureza humana”.

O exercício que propus restringia-se ao ato de olhar, porém o desconforto de estar em cena apenas olhando e deixando-se ser visto, causa imediatamente uma reorganização no *estado* do ator,

⁴³ Este exercício é a prática daquilo que Gaulier define como condição ao *clown* (“se um *clown* não nos olha, não existe”) e é comumente realizado em oficinas de introdução a esta técnica. Experimentei este procedimento em diversas oficinas, com variados Mestres. Basicamente o exercício consiste em estar individualmente em cena, em silêncio e olhar demoradamente para cada pessoa da platéia, permitindo-se ver e ser visto. Este exercício, sob a denominação de “Berlinda I”, também é utilizado por Januzelli em seu *Laboratório Dramático* (ver Januzelli, 1992: 162).

que ou endurece e reforça suas defesas, ou amolece e permite desnudar-se. De todo modo, sua vulnerabilidade fica exposta e neste estado é possível resgatar sua “natureza humana”.

O impacto que este exercício causou em nossa prática pode ser descrito novamente através das anotações contidas em meu diário de trabalho (registradas em 16/06/2006): “finalmente senti uma centelha de ‘verdade’, um abaixar de guarda, um ‘estar mais inteiro’, sem ‘querer ser’ algo, mas apenas ‘ser’. Saí do ensaio pensando que aí há uma janela: olhar e deformação no corpo”.

Penso que as deformações físicas contribuíram para levar as atrizes ao desconhecido. Elas já haviam realizado o “exercício do olhar” diversas vezes, porém com o uso do nariz vermelho. Tirar a deformação do rosto e levá-la ao corpo, e expor pública e solitariamente um corpo “defeituoso”, fez com que elas ficassem sem saber o que fazer. Creio que “não saber” significa colocar-se em risco, pode ser uma possibilidade de cruzar fronteiras.

As deformações físicas, do mesmo modo como o texto *As três irmãs*, foi um artifício precioso que encontramos pelo caminho, uma maneira de recolocar a meta da pesquisa firme nas mãos. Porém, como toda descoberta, o novo caminho apenas se mostrou iluminado, tínhamos que, enfim, adentrar por ele.

2.1.1 O bufão

*Aqui se desvelava o verdadeiro homem, o sátiro barbudo, que jubilava perante seu deus. Diante dele, o homem civilizado se reduzia a mentirosa caricatura.*⁴⁴

Nietzsche

As deformações físicas que passaram a fazer parte do desenvolvimento prático desta pesquisa estão diretamente relacionadas à linguagem do bufão. De acordo com Burnier (2001: 215), tradicionalmente o bufão “tem deformações físicas como corcundas, um braço a menos, enormes

⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 57.

barrigas, órgão genitais exacerbados”. Sua principal especificidade é o caráter grotesco: “seu comportamento é quase agressivo, propositadamente chocante” (ibidem: 216).

Por sua aparência física o colocar à margem da sociedade, o bufão não é acometido dos medos do homem comum: o banimento e a loucura. Assim, o bufão está livre para criticar tudo e todos, especialmente a hipocrisia intrínseca às relações sociais. O que o bufão jamais critica é a beleza, ele ama a vida e, se preciso, mente para viver, sem, entretanto, jamais mentir a si mesmo⁴⁵.

Este comportamento subversivo do bufão está presente, segundo Dario Fo, no *clown*. Para Fo, o *clown* é do mesmo modo um marginal e luta constantemente para se manter vivo: “intrinsecamente a esse feroz esquema de luta pela sobrevivência, encontramos freqüentemente o cinismo destrutivo em relação a todos os valores convencionais da moral: honestidade, respeito humano e fidelidade” (1999: 306).

Já Burnier vê a ligação do *clown* com o bufão de maneira mais sutil. Para ele o *clown* é um herdeiro do bufão no sentido de também possuir uma visão de mundo diferenciada, porém é mais sofisticado: “o bufão é como se fosse uma pedra preciosa em estado bruto. O *clown* é uma pedra lapidada” (2001: 216). Se o bufão apresenta deformações físicas gritantes, o *clown* aparece com pequenos elementos, como o nariz vermelho, a maquiagem e o figurino. Todavia, “é importante notar que esses elementos não têm função estética, mas lembram a herança grotesca do bufão” (ibidem).

Elisabeth Silva Lopes, em sua tese *Ainda é tempo de bufões*⁴⁶, apresenta ainda distinções entre o humor do *clown* e o do bufão:

O bufão ri de nós, devido ao sarcasmo com que opera. Já o *clown* [...] somos nós que rimos dele. O bufão é tão cruel no seu sarcasmo, que até nos momentos de descontração ele se meterá a nos parodiar. Mas com o *clown*, na mesma situação, será diferente, porque ele fará você se divertir com a imbecilidade dele. No *clown* o riso é de ridículo, no bufão é o da blasfêmia. (2001, 69-70)

⁴⁵ Anotações em aula do curso “O ator bufão”, ministrado por Daniela Carmona, promovido pelo Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, do qual participei no período de 25 a 29 de setembro de 2001. Daniela Carmona é atriz, diretora e professora de teatro com formação, entre outros, na École Philippe Gaulier (Londres) e Formação em Mimo Corporal, método Etienne Decroux com Thomas Leabhart (Paris). Dirigiu e atuou nas peças “Gueto Bufo” “Larvárias” e “Clownssicos”, entre outras.

⁴⁶ Lopes, ECA/USP/SP, 2001, tese.

Se há diversas especificidades que diferenciam o *clown* do bufão, são as semelhanças que se mostraram cruciais em nosso processo de pesquisa. Dentre elas, a principal é o processo de aprendizagem do ator: em ambas as linguagens o ator vai buscar em *si mesmo* os elementos de composição, ou seja, são as particularidades do ator, naquilo que ele tem de mais “enviesado”, que irão moldar o seu bufão ou *clown*. Deste modo o contato do ator com sua subjetividade são imprescindíveis ao trabalho de formação em quaisquer das linguagens.

Minha experiência prática de iniciação à linguagem do bufão, através de oficina ministrada por Daniela Carmona, ensinou-me que a composição do bufão passa pela pesquisa da paródia pessoal: aonde você foi mais agredido? Na sexualidade, na política, no social, na religião? É esta consciência que irá definir sua deformação física, sendo esta a exposição corporal (exagerada e escancarada) de uma agressão moral. Segundo Burnier (2001: 215), as deformações dos bufões “são como a somatização das deformações humanas interiores, das dores da humanidade”.

Através desta experiência prática pude perceber que a busca pelo bufão pessoal não é um percurso intelectual, mas corporal. Procura-se descobrir a paródia pessoal a partir de exercícios que exploram o contato com pequenas deformações físicas, como caminhar com o quadril para frente, a orelha colada no ombro, os pés para fora, e assim por diante. A experimentação física vai “relembrando” o corpo das agressões sofridas e a deformação pessoal surge da ativação da memória pela ação. O princípio que rege esta aprendizagem é o prazer do divertimento. Quando algum participante apresentava excesso de autocritica no desempenho de alguma atividade, Carmona provocava: “a minha imagem é mais importante que o meu prazer?”.

O espírito de liberdade é, portanto, condição para a aprendizagem do bufão, conforme afirma Lopes (2001: 112): “o ator que trabalha com o bufão necessita, tanto na prática artística como na própria vida, de um exercício de extrema liberdade. Tal modo de representação pressupõe uma condição anárquica de atuação”. Ressalto que é no corpo, na exposição física da deformidade e nas relações que se estabelecem no jogo entre os bufões e entre estes e a platéia, que esta anarquia se manifesta.

De acordo com Burnier, o *clown*, assim como o bufão, é, antes de tudo, a manifestação física de uma lógica pessoal:

O *clown* é um ser que tem suas reações afetivas e emotivas todas corporificadas em partes precisas de seu corpo, ou seja, sua afetividade transborda pelo corpo, suas reações são todas físicas e localizadas. Essa característica é uma das heranças do bufão, que, devido às suas deformidades, é sensível física e corporeamente. O *clown*, como o bufão, não tem uma lógica psicológica estruturada e preestabelecida. Ele não é personagem. Ele é simplesmente. A lógica do *clown* é físico-corpórea: ele pensa com o corpo. (2001: 217. Grifo do autor)

O estado anárquico de liberdade, tanto no modo de representação quanto na vida, era perseguido por nós desde o início da pesquisa empírica. Todavia, creio que por procurarmos este estado através de jornadas mais intelectuais que corporais, a liberdade sempre nos foi apresentada em limites bastante estreitos. Recorrer às deformações físicas dos bufões, que nos obrigavam a pensar com o corpo, representava, assim, a possibilidade de rearranjar estes limites, ampliar fronteiras.

Vieram então os exercícios de pesquisa das deformações pessoais. Em um primeiro momento minha indicação às atrizes foi fazer uma livre escolha da deformação a partir do entendimento que cada uma tinha de sua personagem. Porém percebi que esta metodologia reforçava a análise racional de algo que deveria se manifestar fisicamente. Sobretudo, não me interessava o que elas pensavam que seria a dor emocional de cada *irmã* para então manifestá-la através de uma deformação, minha intenção era desvelar a dor emocional de cada atriz, para então procurar pontes entre a atriz e a personagem.

A tentativa de desvendar a deformação pessoal foi feita através de um exercício que aprendi no curso de introdução ao método de ator coordenado por Antunes Filho (o “CPTzinho”): a caminhada circular. O exercício constitui-se de “apenas” isso: caminhar em círculo, com o corpo o mais neutro possível. As indicações são de que o movimento parte da coluna: a base da coluna fica levemente na vertical, o peito automaticamente se abre e a energia deve estar concentrada na nuca, como se a nuca estivesse pendurada por um gancho imaginário que conduz o movimento, no qual o resto do corpo só acompanha.

Através da experiência prática pude perceber que a intenção deste exercício é “limpar” o ator de seus vícios corporais. A premissa é que se ator tem domínio total de seu eixo, pequenas alterações, criadas para composição de um personagem, podem ser notadas com clareza, proporcionando uma construção sutil e evitando que o ator se comporte como um “espanador” para que suas alterações corporais sejam perceptíveis. Entretanto, por experiência própria e pela observação de meus colegas, constatei que alcançar este corpo “neutro”, livre de rigidez e vícios, é extremamente difícil. Talvez seja preciso muito tempo de treino para que as estruturas corporais viciadas comecem a se diluir abrindo espaço para que um corpo mais “limpo” possa se manifestar.

Em nossa pesquisa não havíamos realizado este tipo de treinamento, portanto os corpos mostraram-se extremamente viciados ao realizarem a caminhada. Por um lado, isto facilitava o trabalho: visto que minha intenção era evidenciar o lado “enviesado” da atriz, a nitidez com que o lado “torto” de cada uma se apresentou tornava evidente o local da deformação pessoal, que deveria ser explicitado através da linguagem bufônica.

Essas deformações pessoais não corresponderam àquelas criadas por duas das atrizes através da livre escolha. Pela observação do exercício sugeri a troca: corcunda para a atriz Paula Bittencourt (*Irina*) e nádegas exageradas para Débora de Matos (*Olga*). Somente a atriz Greice Miotello (*Maria*) manteve sua deformação original: grandes seios. Em um segundo momento, procuramos as pontes entre a deformação da atriz e uma possível leitura das “dores psicológicas” das personagens, buscando na dramaturgia respaldo para este encontro.

Nas falas da personagem *Olga*, deparamo-nos com o enfado pela vida de professora, o desejo de casar e a constatação da velhice⁴⁷; encontramos então a possibilidade de olhar para a personagem como uma “solteirona”, dando sentido à deformação na área da sexualidade. A personagem *Irina* é apresentada como a mais sonhadora e conseqüentemente a que mais sofre com

⁴⁷ *Olga*: “Eu envelheci, emagreci demais, deve ser porque me zango com as meninas no colégio. [...] Tenho vinte e oito anos apenas... Tudo está bem, tudo vem de Deus, mas parece-me, que se eu me casasse, ficasse em casa o dia todo, seria melhor. (Pausa.) Eu iria amar meu marido”. (Tchékhov, 2004: 33-34)

o confrontamento entre sonho e realidade⁴⁸; entendemos que isto poderia estar simbolicamente representado pelo peso do mundo “real” sobre as costas, justificando a corcunda na personagem. Finalmente, a personagem *Maria* revela-se como a mais passional, arriscando-se a um caso extraconjugal⁴⁹; o que poderia legitimar uma deformação na área do peito.

Em seguida passamos para um trabalho de aprofundamento e assimilação destas deformações: como o corpo de cada atriz é afetado por esta deformação? Como as personagens e as relações são afetadas? No desenvolvimento prático, verifiquei que a corcunda e as nádegas exageradamente grandes funcionavam como uma “permissão” para adentrar em um universo lúdico, nos quais os padrões de certo e errado, bonito e feio, eram relativizados. É importante ressaltar que foi a experimentação corporal da quebra dos padrões que permitiu que as atrizes vivenciassem enfim a tão almejada “experiência anárquica de atuação”.

Porém o mesmo não aconteceu com a deformação no peito utilizada pela atriz Greice Miotello (*Maria*): os seios grandes não correspondiam à imagem da paródia, não representavam a entrada em um universo grotesco. Isto foi uma barreira para o desenvolvimento da atriz, pois não ter a experiência física do grotesco dificultou sua entrada nesta outra lógica de comportamento e de percepção do mundo e das relações. Eu observava a cena e sentia que era preciso fazer algo para arrancar o corpo da atriz da estética comum, padronizada⁵⁰. Ao abrir para o grupo minhas

⁴⁸ *Irina* – Ato 1: “Quando acordei hoje, levantei-me, lavei o rosto, pareceu-me que tudo neste mundo ficou claro para mim e que eu sei como se deve viver. O ser humano deve trabalhar, mourejar, seja quem for, e é só nisso que está o sentido e o objetivo de sua vida, sua felicidade e seus enlevos” (Tchékhov, 2004: 35). *Irina* – Ato 2: “Preciso procurar outro emprego, esse não é para mim. O que eu queria tanto, com o que sonhava, nele, justamente, não há. É um trabalho sem poesia, sem idéias...” (idem: 76). *Irina* – Ato 3: “Oh, pobre de mim... Eu não posso trabalhar, não vou mais trabalhar. Chega, chega! Fui telegrafista, agora trabalho na administração municipal, mas odeio e desprezo tudo que me mandam fazer... Já tenho vinte e três anos, trabalho há tempo, meu cérebro secou, eu emagreci, envelheci, fiquei feia e nada, nada, nenhuma satisfação, mas o tempo passa e dá a impressão de que você está se afastando de uma vida bela e verdadeira, caminhando cada vez mais para um abismo. Estou em desespero e não entendo como estou viva ainda, por que não me matei até agora” (ibidem: 116-117).

⁴⁹ A respeito da traição, diz *Maria*: “Se eu amo, esse é o meu destino, essa é a minha sina... E ele também me ama. Tudo isso é assustador. Não é? Isso é mau? (*Puxa Irina pelo braço para si.*) Oh, minha querida, o que será da nossa vida, o que será de nós... Quando se lê um romance qualquer, parece que tudo já é tão sabido, tão claro, mas quando você mesma se apaixona, aí percebe-se que ninguém sabe de nada e que cada um deve decidir por si mesmo... Minhas queridas, minhas irmãs... Confessei e agora ficarei calada... vou ficar como um louco gogoliano...” (Tchékhov, 2004: 119)

⁵⁰ Muito tempo depois desse episódio, conversei com o ator Roberto Birindelli sobre as deformações corporais da personagem *Maria*: após ouvir minhas inquietações sobre os padrões estéticos da atualidade, nos quais os seios exageradamente grandes deixaram de percebidos como “deformações” para se tornarem quase que uma condição feminina, Birindelli me disse que os seios de *Maria* estivessem “batendo nos joelhos” eles representariam, ainda hoje,

inquietações, uma das atrizes sugeriu “tirar um dos braços” e compor uma *Maria* com “cotocos”, artifício bastante utilizado na técnica da bufonaria.

Aprovada a idéia, passamos para experimentação prática: mantivemos os grandes seios e acrescentamos um “cotoco” de braço. Meu entusiasmo ao ver o desempenho da atriz foi tanto, que sugeri que ela “tirasse” os dois braços (na realidade dobrar os braços e deixar as mãos apoiadas nos ombros). Além de auxiliar a atriz na entrada do universo grotesco do bufão, pareceu-me que a falta de braços também poderia encontrar justificativas na dramaturgia: por ser casada, a personagem *Maria* era excluída pelas irmãs do sonho de retornar à Moscou⁵¹, simbolicamente ela estava “amarrada” à cidade provinciana e a um modo de vida ordinário. No dito popular, pode-se dizer que era uma pessoa de “mãos atadas”.

Talvez achássemos justificativas na dramaturgia para qualquer deformação, pois uma obra com a riqueza poética de Tchékhov permite inúmeras leituras, basta abrir o olhar que muitos mundos se tornam possíveis. Mais do que tudo, a força de nosso entusiasmo com as deformações físicas era tão grande que seria capaz de construir qualquer ponte entre a atriz e a personagem, se preciso inventariámos uma prova, para nós incontestavelmente lícita, de que as irmãs de Tchékhov são na realidade figuras desfiguradas.

Porém há uma análise de Bergson a respeito do riso que me convenceu a acreditar realmente nessa possibilidade. Bergson (2004: 22) afirma que “as atitudes, os gestos e os movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica”. É uma rigidez que surge quando a vida deixa de ser bem viva, ou seja, quando a vida se cristaliza em um sistema, gerando um automatismo que, instalado no corpo, provoca a repetição de um padrão.

uma deformação. Realmente, esta poderia ser uma grande solução para nosso impasse, porém naquele momento esta idéia não nos passou pela cabeça.

⁵¹ Conforme se observa nos seguinte diálogo do texto, com a rubrica inclusa (Tchékhov, 2004: 32-33):

Olga: [...] Apenas cresce e torna-se mais forte o único sonho...

Irina: Ir para Moscou. Vender a casa, encerrar tudo aqui e ir para Moscou. [...] O único problema é a coitada da Maria.

Olga: Maria viria a Moscou a cada ano para passar o verão inteiro.

(*Maria assobia baixinho uma canção.*)

As deformações adquiridas (neste caso a falta de braço da personagem *Maria* não se enquadra nesta reflexão) são consequência da repetição de um padrão corporal, que acaba por estabelecer um enrijecimento muscular. A corcunda e o excesso de gordura no quadril poderiam ser entendidos como uma manifestação física de um modo de vida que nunca se altera. E, segundo Bergson (ibidem: 25), “essa inflexão da vida na direção mecânica é a verdadeira causa do riso”.

Este automatismo instalado na vida é evidente na obra de Tchékhov. É através das palavras de outro grande autor, o escritor Thomas Mann (1980: 608), que encontro uma descrição que me parece cabível para o enredo de *As três irmãs*: “Caminhamos, caminhamos... Desde quando? Até onde? Tudo incerto. Nada se modifica, por mais que avancemos. O ‘ali’ é igual ao ‘aqui’, o passado é idêntico ao presente e ao futuro. Na imensa monotonia do espaço afoga-se o tempo”.

Talvez a comicidade que Tchékhov atribui à peça *As três irmãs* esteja relacionada a esta atitude inconsciente e involuntária com que atravessamos a vida. As personagens *Olga*, *Maria* e *Irina* preservam seu espírito, mas seus corpos não deixam de se afetar pelo automatismo que impera. Pelo menos, esta é a leitura que nos possibilitou acreditar e persistir na idéia de apresentar *três irmãs* grotescas e deformadas.

2.1.2 A regra é quebrar as regras

*Para realizar este seu projeto, o cartógrafo papa matérias de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. Tudo que favorecer a vida é para ele bem vindo.*⁵²

Suely Rolnik

Inserir elementos da linguagem do bufão em nosso trabalho significou romper alguns limites práticos e conceituais. Quando o foco da pesquisa estava centrado na técnica do *clown* esbarramos em muitas “regras” que acabaram se transformando em barreiras de percurso. Penso que muitos

⁵² Suely Rolnik, *Cartografia sentimental da América. Produção do desejo na era da cultura industrial*, São Paulo, PUC, 1987, Tese, p. 10.

desses obstáculos se fizeram presente devido à nossa compreensão rígida sobre a linguagem, afinal era o dualismo do “certo” e “errado” que reinava em nosso olhar.

Para nós o “certo” era colocar o nariz vermelho e adentrar em um universo lúdico, no *estado de graça*, na liberdade, no desapego da vaidade, no contato direto com a beleza, a sutileza, a poesia. Evidentemente isto não acontecia, porque hoje finalmente reconheço a fantasia que é acreditar que o *clown* habita um “universo paralelo”, distante do dia-a-dia do homem comum. Porém, no desenrolar da prática, conforme atestei até aqui, meu olhar sobre o trabalho era o de alguém que persegue o pote de ouro que se encontra no fim do arco-íris: eu (aliás, todas nós) acreditava que um dia chegaríamos *lá*. Como esse *lá* nunca era alcançado, desqualificávamos tudo que fazíamos, pois nada se encaixava nos padrões daquilo que considerávamos “certo” na linguagem do *clown*.

Além das limitações pessoais na compreensão geral, há algumas especificidades que caracterizam a linguagem do *clown*; não cumprir com elas nos parecia um sacrilégio. Por exemplo: apresentar as personagens das *irmãs* como *clowns*, com falas e ações predeterminadas pelo autor, significaria romper com a premissa básica de que “o *clown* não representa, *ele é*.” (Burnier: 2001: 209. Grifo do autor.). E essa regra era, para nós, inquebrantável.

Compreendíamos que se usássemos o nariz vermelho em cena, o espetáculo não poderia se realizar, pelo menos não da maneira que Tchékhov o concebeu. Segundo a “regra”, um *clown* não pode ser outra pessoa senão o próprio ator expondo o que tem de mais ridículo. Ao tentar representar uma peça, um *clown* certamente se perderia no meio do caminho, tropeçaria, faria tudo errado⁵³, pois é de sua natureza fracassar. Fazer “certo”, ou seja, cumprir com as falas e as ações de Tchékhov, seria estar “errado” na linguagem.

A técnica do *clown* já estava para nós tão imbuída de “isso pode”, “isso não pode”, que os fundamentos da linguagem transformaram-se em barreiras, paralisadas que ficávamos na necessidade de fazer tudo certo e no medo de errar. O ônus dos princípios era observado na prática,

⁵³ Um bom exemplo da incapacidade de um *clown* de representar seriamente uma peça é a montagem *A Julieta e o Romeu*, encenado pelo Barracão Teatro, com direção de Naomi Silman. No espetáculo dois *clowns* tentam apresentar algumas cenas de peças de Shakespeare, como *Romeu e Julieta* e *Macbeth*, porém eles se atrapalham e jamais conseguem chegar ao final, o que é a causa do riso da platéia, que se diverte à custa da “imbecilidade” dos *clowns*.

conforme transcrevo de meu diário de trabalho: “acho que o uso do nariz traz um peso, o de ter que ‘ser *clown*’, um monte de regrinhas que mais prendem que soltam” (anotações registradas em 16/06/2006).

Precisávamos escapar das regras de alguma forma, era-nos preciso burlar algumas premissas se quiséssemos continuar produzindo. E as deformações configuraram-se como a nossa rota de fuga. Por outro lado, se mantivéssemos o olhar rígido, agora sobre a linguagem do bufão, não nos permitiríamos apresentar *irmãs* grotescas em cena. Afinal os bufões também têm suas especificidades, principalmente a presença da paródia e da blasfêmia. Colocar um bufão “representando” uma *irmã* de Tchékhov seria o mesmo que colocar um *clown*.

Nossa saída foi então construir personagens que não se configurariam nem como *clown*, nem como bufão, mas que trariam elementos das duas técnicas. O princípio que considerávamos fundamental em ambas as linguagens tentávamos manter presente: a exposição daquilo que é “enviesado” no ator. A maneira de fazer isso foi uma colagem, uma mistura, um cruzamento de técnicas, teorias e princípios.

Esta atitude anárquica na maneira de agir (que na realidade foi consequência de um problema: a paralisia da prática que nos obrigou a achar uma saída), fez com que as verdades absolutas e reinantes fossem finalmente abaladas. Foi então que percebi que nada poderia ser mais *clownesco*, e bufônico, que desafiar princípios. Ao romper as regras, paradoxalmente mais nos aproximávamos da essência do *clown* e do bufão: finalmente experimentávamos seu caráter subversivo.

De acordo com Nietzsche, é necessário lutar contra a tirania do verdadeiro:

Ainda que fôssemos tolos a ponto de considerar verdadeiras todas as nossas opiniões, não iríamos desejar que existissem apenas elas -: não consigo ver por que seria desejável a supremacia e onipotência da verdade; para mim basta que ela tenha um *grande poder*. Mas ela tem que saber *lutar* e ter adversários, e é preciso poder, de vez em quando, *descansar* dela na inverdade – de outro modo ela se tornará enfadonha, despida de força e de gosto para nós, e nos tornará assim também. (2004: 254. Grifo do autor.)

Abandonar a “verdade” (ainda que estabelecida por nós mesmas) nos trouxe a tranquilidade do descanso de não pertencer a lugar algum: no cruzamento do *clown* com o bufão, e entre eles e Tchékhov, pudemos enfim encontrar o lugar *entre*. De acordo com Deleuze e Guattari (2006: 37), “*entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma parte para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma *e* outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (grifo dos autores).

Estariamos finalmente largando a fantasia do pote de ouro ao fim do arco-íris? Desistindo do *lá* para nos voltarmos para o *aqui*? Trocando o *fim* pelo *meio*? Sentíamos que um princípio de liberdade exalava pelo ar, conforme descrevi em meu diário de trabalho: “pela avaliação delas a deformação assume o papel do nariz e dá liberdade para brincar. Assino embaixo” (anotações registradas em 04/07/2006). Ainda que não tivéssemos total consciência do que resultaria dessa mistura de técnicas, uma mudança radical de comportamento se verificava na prática: o duelo de forças entre o “isso” *ou* “aquilo” cessara: o dualismo fora vencido. E essa foi, dentro do contexto de nossa jornada, uma grande e transformadora vitória.

Se analisarmos o nosso percurso segundo a reflexão que Parnet (1998: 44) faz a respeito da linguagem, verificamos que “devemos passar por dualismos, porque eles estão na linguagem, não tem jeito, mas é preciso lutar contra a linguagem, inventar a gagueira”. Da mesma forma, em nossa prática foi preciso lutar contra aquilo que considerávamos “certo”, as nossas “verdades”, os princípios incontestáveis, enfim, a nossa rigidez de pensamento e de ação. Estar *entre* linhas aparentemente díspares como Tchékhov e *clown*, sem dar muita importância às especificidades entre este e o bufão, deu-nos coragem e vivacidade para prosseguir na prática com a *Alegria* de Espinoza: a ruptura de alguns padrões pessoais de comportamento nos afetou de forma positiva, ou seja, tornou-nos mais fortes.

Quando me perguntavam se nós estávamos montando uma versão *clownesca* de *As três irmãs*, eu, sem saber exatamente como responder, dizia que sim *e* que não. A ausência de uma

resposta “certa” vinha enfim imbuída de confiança, esta resultante não só da observação da prática como do aprofundamento teórico. De acordo com Parnet (ibidem: 45), “não são nem os elementos, nem os conjuntos que definem a multiplicidade. O que a define é o E, como alguma coisa *entre* os elementos ou entre os conjuntos. E, E, E, a gagueira” (grifo da autora). Ter ficado “gaga” me pareceu assim, um bom sinal.

É importante destacar que só ampliamos nossos limites no momento em que esta pesquisa voltou-se para o corpo: foi através da experimentação física de outros “lugares”, como a tentativa de romper alguns vícios no exercício das ações em intensidades e amplitudes diversas e na dilatação dos vícios corporais através das deformações, que um princípio de liberdade se fez presente. Foi então que percebi que a alma revela-se através do corpo, assim como a memória. Apesar de esta poder ser uma conclusão óbvia para muitos, para mim foi indubitavelmente uma “revelação”.

Até este momento da pesquisa eu persegui a exposição da alma do ator, o que poderia também ser traduzido como a busca pela “verdade” do ator, ou seja, por ações que não se realizassem apenas mecanicamente, mas que dissessem algo *além*, e fui frustrada nas tentativas. Creio que isto aconteceu porque eu internamente fazia uma divisão entre alma e corpo, sendo a alma o lugar para se chegar, o *fim*, o *lá*, a expressão última do *clown*.

Quando centramos a pesquisa no corpo houve enfim uma ruptura do padrão dualista de pensamento, ocasionado, ressalto, pela modificação da metodologia dos exercícios práticos. Só com a observação das alterações de comportamento na prática é que algumas leituras teóricas passaram a fazer sentido, como a seguinte afirmação de Deleuze (1998: 76):

Alma e Corpo, a alma não está nem em cima nem dentro, ela está “com”, ela está na estrada, exposta a todos os contatos, os encontros, em companhia daqueles que seguem o mesmo caminho, “sentir com eles, apreender a vibração de sua alma e de sua carne, na passagem”, o contrário de uma moral da salvação, ensinar a alma a viver sua vida, não a salvá-la.

Ao aceitar que a alma está “com”, penso que eu estava abandonando enfim uma moral da salvação, a pretensão de querer “livrar” o ator de seus condicionamentos para que sua alma fosse então libertada. Todavia abrir o pensamento para *novos* conceitos (evidentemente, novos para mim)

significava adentrar em um universo teórico complexo e vasto⁵⁴. Avançando por esta porta que se abria, uma “descoberta” teórica chamou-me especialmente a atenção:

Alma e corpo habitando um mesmo organismo com potência de desorganização, de devir, fluxos, pulsões, acontecimentos que **não mais definem** um centro essencial e uno, uma identidade, **um sujeito e um “eu”**, mas um corpo que está em **constante fluxo em relação** a si, ao outro, ao meio. Um organismo, um corpo não mais separado [...], mas em mistura, em linhas que se cruzam e entrecruzam, em “verdades” singulares e coletivas que se agenciam e se desterritorializam. (Ferracini, 2006a: 117-118. Grifo meu.)

Como a *relação* era foco da pesquisa, visto que é condição para a existência do *clown*, mais uma vez vi-me compelida a abrandar a busca pela identidade do ator. Nesta citação de Ferracini há ainda uma afirmação que muito me inquietou: o corpo em mistura de “verdades” singulares e coletivas. O que isto queria dizer? A deformação era uma “verdade” singular? O rir de si mesmo era uma maneira de expor uma “verdade” singular? E como elas se misturariam a “verdades” coletivas?

Se por um lado descobríamos respostas, pois a utilização das deformações foi para nós uma preciosa resposta, por outro brotavam novos questionamentos. Mais do que tudo, tínhamos que resolver como encenar o texto de Tchékhov: como este corpo deformado das *irmãs* contaria a sua história? E que história seria esta afinal: a história desses corpos ou a história de Tchékhov? Pela nova direção que esta pesquisa felizmente tomava, suspeitava que as “nossas” *irmãs* contariam a história de Tchékhov *e* a história de seus corpos. Ou ainda: a história de Tchékhov *através* de seus corpos marcados pela história de vida pessoal. Estaríamos nos aproximando enfim da realização de nossa meta?

⁵⁴ Uma abordagem histórica e aprofundada sobre a dicotomia alma e corpo pode ser verificada no capítulo “Corpo cotidiano: visões e revisões” em *Café com queijo: corpos em criação* (Ferracini, 2006a, p. 111 a 119).

2.2 A descoberta da dramaturgia

*Não se faz uma frase. A frase nasce.*⁵⁵
Clarice Lispector

Assim como a composição de um corpo bufão para as personagens das *irmãs* foi consequência de experimentações, a construção da dramaturgia⁵⁶ de nossa montagem de *As três irmãs* foi um processo que se baseou na mesma “técnica” da tentativa e erro. Alguns princípios regeram essas experiências, como a idéia de conceber um espetáculo que proporcionasse uma relação direta entre as atrizes e o público, a utilização de canções como recurso dramático, a presença das atrizes em cena durante todo o espetáculo e a construção de um texto que mesclasse a fábula criada por Tchekhov com elementos da história pessoal de cada atriz.

Para desenredar a dramaturgia criada em nossa montagem busco respaldo na metodologia seguida por Pavis em sua *Análise dos espetáculos*:

Dentro de nossa preocupação de passar em revista os principais elementos da encenação ocidental contemporânea e imaginar os métodos de análise que melhor lhes convêm, reservamos naturalmente ao texto dramático um lugar de honra, sem no entanto prejudicar seu estatuto no interior da representação (para nós o texto está na representação e não acima nem ao lado). (2003: 186)

Privilegiar o texto não é somente uma escolha metodológica para a análise de nosso espetáculo: o texto *As três irmãs* realmente ocupou um lugar de honra na encenação. Na medida em que me debruçava sobre a obra de Tchekhov o universo criado por ele me seduzia a tal ponto, que a vontade de ali permanecer se tornava cada vez mais imperiosa. Na prática isto significou que a idéia de usar o texto como pretexto foi sendo paulatinamente abandonada: ao invés de criar um espetáculo a partir de improvisações que utilizassem elementos contidos na obra original, meus esforços se concentraram na tentativa de contar a fábula das *irmãs* conforme Tchekhov a concebeu.

⁵⁵ Clarice Lispector, *Aprendendo a viver*, Rio de Janeiro, Rocco, 2004, p. 179, grifo da autora.

⁵⁶ De acordo com Ferracini (2006a: 253), “o conceito de dramaturgia clássica, ou seja, a dramaturgia que analisa somente o texto dramático como uma estrutura independente e princípio prévio necessário e fundamental para a construção da obra, há muito foi substituída por um conceito dramático no qual, mesmo tendo ainda o texto como centro, expande seus contornos abarcando não somente o texto dramático, mas também, e principalmente, sua realização cênica”. Do mesmo modo, o conceito de dramaturgia empregado aqui diz respeito aos diversos elementos presentes em uma encenação.

Todavia, segundo Ryngaert (1995: 20), “nenhuma representação explica milagrosamente o texto. A passagem do texto ao palco corresponde a um salto radical”. Em nosso caso, o salto teria que ser realmente grande, já que contávamos com três atrizes e a peça original com quatorze personagens. O que parecia um grande problema tornou-se uma solução de encenação: já que almejávamos uma relação direta com o espectador, por que não colocar a platéia “representando” as demais personagens?

Esta idéia ao mesmo tempo nos alegrava e nos causava muitas inquietações: como o público pode “representar” um personagem sem ter conhecimento prévio dele? Colocaremos falas de Tchékhov na boca do espectador? De que maneira? Quais personagens são essenciais para que a fábula de *As três irmãs* possa ser compreendida? Além das questões estruturais de como reorganizar o texto para que a obra de Tchékhov pudesse ser assimilada, havia ainda a preocupação com a *maneira* como este *diálogo* com o público deveria ocorrer.

De acordo com Ryngaert, a busca por uma relação direta entre o espectador e o ator não é nada nova e pode ser feita de muitos modos:

Diversas formas antigas comprovam que, com frequência, os autores deixam de dirigir-se ao público indiretamente, privilegiando-o como interlocutor direto. É o caso de todas as formas monologadas da Idade Média e das tradições populares das pantomimas, de todas as escritas que utilizam um recitador, dos usos diversos dos apartes e outras confidências insinuadas mais ou menos discretamente para o público. (1995: 12)

Ainda segundo Ryngaert (ibidem: 13), a partir do teatro épico, no qual Brecht surge como principal referência, o espectador assume o papel de interlocutor único e privilegiado do ator: “o ator escolhe como parceiro um espectador, permanecendo os demais como espectadores de um falso diálogo totalmente conduzido por um protagonista”. Este recurso utilizado pelo teatro épico pode explicar a maneira como a relação com o público foi realizada em nossa prática: as *irmãs* se constituíram como as protagonistas de um falso diálogo com o espectador, uma interação totalmente conduzida por elas para que a fábula de Tchékhov pudesse ser preservada.

Entretanto, esta solução não deixou de ser permeada por muitas crises e questionamentos. Tanto no teatro épico quanto na técnica do *clown*, o ator se relaciona com o “aqui e agora” da cena,

ele não imagina que o espectador é outra coisa além daquilo que ele mostra no momento presente: um rapaz de camiseta verde sentado na platéia é um rapaz de camiseta verde sentado na platéia. Para nós, porém, um rapaz de camiseta verde teria que ser, por exemplo, *Verchínin*, um tenente-coronel, comandante de bateria recém chegado da capital que se tornará amante de uma das *irmãs*.

Para que o espectador adentrasse no universo tchékhoviano de *As três irmãs* e assumisse a função de personagem era preciso que a atriz o introduzisse na cena através de falas específicas e ações concretas e contundentes. Tentamos realizar isto de duas maneiras: colocando o público como personagem desde o primeiro encontro com as atrizes e reestruturando o texto formal para que as falas das demais personagens não saíssem da boca do espectador, mas das próprias atrizes.

Ter o espectador como “ator” desde o primeiro encontro foi facilitado pelo próprio texto: a ação geral que comanda o primeiro ato da peça é a celebração do “dia de anjo”⁵⁷ de *Irina*, na qual todas as personagens encontram-se presentes na casa das *irmãs* para um lanche coletivo. A partir desta ação, a idéia, sugerida pelas atrizes, foi receber todo o público como pessoas convidadas para o aniversário de *Irina*, transformado pela ação das atrizes em uma “festa surpresa”.

Deste modo as *irmãs Olga* (Débora de Matos) e *Maria* (Greice Miotello) recebem o público no hall de entrada, agradecendo por ele ter vindo à festa e dando-lhe uma bexiga que deve ser cheia (sem dar o nó) e solta no momento em que *Irina* aparecer. Somente após os cumprimentos e a entrega dos balões, as duas *irmãs* conduzem o público ao interior da sala de espetáculo. Nossa intenção é fazer com que o espectador se sinta entrando não no teatro, mas na *casa* das *irmãs*, convencendo que a partir daquele momento ele deixa de ser espectador para se tornar alguém que participa efetivamente da história a ser apresentada.

A convenção de que o público é constituído por pessoas conhecidas que habitam a mesma cidade provinciana permeia todo o espetáculo, a intensidade da interação entre espectador e atriz

⁵⁷ Segundo Klara Gouriánova (in Tchékhov, 2004: 155), “na Rússia, o dia de anjo é festejado pelas pessoas que têm o nome do anjo ou do santo desse dia. Recebem-se os cumprimentos de familiares e amigos como no dia do aniversário e, antigamente, essa festa era mais importante que o próprio aniversário”. Na tradução de *As três irmãs* feita por Maria Jacintha (Tchékhov, Abril Cultural, São Paulo, 1979), o “dia de anjo” é substituído por “aniversário”. Em nossa montagem optamos por utilizar “dia de anjo” como sinônimo a “aniversário”.

depende das ações que se desenrolam na cena: há momentos em que o espectador participa diretamente da ação, desempenhando o papel de um personagem e há momentos em que a ação restringe-se à relação entre as atrizes. A participação do espectador é regida, sobretudo, pela necessidade de contar a fábula da peça.

Evidentemente nossa montagem não apresenta a peça de Tchékhov tal como ela é, pois a interação com o espectador possibilita uma relação que, mesmo que totalmente conduzida pela atriz, jamais poderá representar as ações descritas pelo autor. Muitos ajustes e cortes se fizeram necessários, sempre na tentativa de preservar as linhas gerais que consideramos essenciais para o entendimento da obra como um todo. Desta forma, dos onze personagens (excluindo as irmãs *Olga*, *Maria* e *Irina*) apresentados na peça original, apenas seis⁵⁸ são “representados” pelo público em nossa montagem.

Estes seis personagens-público são formalmente convencioneados no primeiro ato: no desenrolar da cena as atrizes “escolhem” os espectadores que “representarão” os personagens e dirigem-se diretamente a estas pessoas chamando-as pelo nome fictício. Ao final do primeiro ato todos os seis são chamados por seus “nomes” (das personagens) para sentarem-se “à mesa” com as irmãs (um tapete estendido no chão no centro da cena), ali brindam e compartilham o bolo de aniversário de *Irina*.

Para que o público “disse” o que o autor escreveu recorreremos a diversas estratégias. A título de exemplo, cito duas passagens que descrevem algumas soluções dramatúrgicas: no segundo ato da peça original, *Verchínin* declara seu amor à *Maria*, tornando-se seu amante. Em nossa montagem, o segundo ato é iniciado com um monólogo de *Maria*, dirigido ao homem convencioneado como *Verchínin*, no qual *ela* declara seu amor. Em seguida *Maria* o chama para dançar (até hoje nenhum “*Verchínin*” recusou-se a ir até a cena e dançar com *Maria*); nossa intenção é que a dança possa representar a efetivação do romance.

⁵⁸ Os personagens “representados” pelo público em nossa montagem são: *Andrei*, irmão delas; *Natacha*, noiva e posteriormente esposa de Andrei; *Kulíguin*, marido de Maria; *Barão Tuzenbakh*, amigo da família e posteriormente noivo de Irina; *Soliôni*, que disputa com o Barão o amor de Irina e *Verchínin*, amante de Maria.

Também no segundo ato o personagem *Soliôni* declara seu amor à *Irina*, porém é repellido por ela. A solução encontrada foi escrever a declaração de amor em uma carta, *Irina* a lê e quando percebe que quem a escreveu foi *Soliôni*, vai até o homem da platéia convencionado como tal, joga a carta em cima dele e pede para que ele “pare com isso”.

Estas “estratégias” dramatúrgicas não foram criadas *a priori*, mas encontradas e organizadas durante o processo. Minha função inicial foi delimitar o que, do texto de Tchékhov, deveria ser dito. Em alguns casos propus soluções concretas, como colocar a declaração de *Soliôni* em uma carta; em outros, as atrizes propuseram soluções, como a idéia de receber o público como convidado da festa de *Irina*. Todavia, a *maneira* de resolver qualquer problema, como, por exemplo, a maneira de encontrar, dialogar e refutar a carta de *Soliôni* ficou sempre a cargo da atriz. Assim, se *o que* dizer ficou a meu critério, o *como* dizer foi tarefa de cada uma.

Com isto eu procurava preservar a meta desta pesquisa: o estímulo à autonomia do ator e à exposição de sua maneira pessoal de se relacionar com seu universo interno e com o ambiente externo - o que significava também preservar um dos princípios básicos do *clown* pessoal. Como citado anteriormente, na linha do *clown* pessoal não importa tanto *o que* o *clown* faz, mas *como* realiza cada ação, conseqüentemente são valorizadas a lógica individual de cada *clown* e sua personalidade. Ao manter este princípio vivo, outras características da linguagem *clownesca* tornaram-se presentes na encenação.

Na medida em que cada atriz aprofundava sua lógica pessoal de ação, mesmo que permeada pelas ações predeterminadas da personagem, outra dramaturgia, não textual, foi sendo criada: uma dramaturgia de jogo que seguia algumas “regras” da técnica *clownesca*. Dentre estas, a compreensão literal daquilo que se ouve, a zombaria entre as atrizes e entre elas e o público, tombos, tapas e uma emotividade exagerada.

Para exemplificar alguns desses princípios e a maneira como eles se fizeram presentes na cena, recorro novamente à carta de *Soliôni* para *Irina*. O comando da ação era: *Maria* entrega a carta à *Irina*. A solução encontrada pelas atrizes foi colocar a carta numa liga presa à coxa de

Maria, só que esta não tem braços, então *Irina* teria que “achar” a carta respeitando o seguinte princípio que trouxemos da linguagem *clownesca*: “o jogo nunca é direto” - o que significa que *Maria* não poderia simplesmente pedir que *Irina* pegasse a carta em sua liga, por exemplo.

Uma das principais características da atriz Greice Miotello revelada durante os exercícios de *clown* foi sua sensualidade manifestada através da dança; já a atriz Paula Bittencourt apresentou uma ingenuidade característica do *Augusto* ou *Tony*: o *clown* que entende tudo ao “pé da letra”, ou seja, literalmente. Respeitando estas características pessoais, as atrizes criaram o seguinte jogo: *Maria* dizia que tinha uma surpresa (a carta) para *Irina* e ia dançando até ela, *Irina* “entendia” que a surpresa era a coreografia criada por *Maria* e a imitava; quanto mais gestos *Maria* fazia, mais *Irina* achava a “coreografia” interessante e tentava copiá-la com maior entusiasmo. Depois de muito tempo, *Maria*, já impaciente, dizia: “*Irina*, levanta a saia!” e *Irina* “entendia” que era para ela levantar a sua própria saia.

Este jogo poderia ser realizado infinitamente: *Irina* poderia nunca chegar a “entender” que a surpresa era uma carta para ela. No jogo *clownesco* clássico pode-se dizer que a carta não era o que realmente importaria para a cena, mas sim a *relação* estabelecida entre as *clowns* na tentativa de resolver o problema - fazer com que *Irina* lesse a carta.

Do mesmo modo como um comando de ação simples como “*Maria* entrega a carta à *Irina*” gerou um jogo infundável, outras indicações de ações criaram dramaturgias extensas, cujo foco era a relação de jogo *clownesca*. Nessas ocasiões, muitas vezes me vi no seguinte impasse: o que deve ser priorizado: a história ou o jogo do *clown*? Meu maior receio era que o jogo *clownesco* pudesse banalizar o texto de Tchékhov e o drama das *irmãs*. Meus esforços concentravam-se então na percepção de quais jogos contribuía para que a história fosse compreendida e quais desviavam o foco do enredo. Entretanto, esta não era uma análise matemática: havia jogos interessantes, que não mereciam ser descartados por não seguir a dramaturgia concebida por Tchékhov “à risca”.

Finalmente, a medida entre o jogo e a “história” acabou sendo dada pelo público: como realizamos diversos ensaios abertos durante todo o processo de montagem, foi possível verificar

quais jogos traziam o público à cena e ao universo das *irmãs* e quais o distanciavam. Nestes ensaios pude perceber que não havia como distinguir a dramaturgia do texto da dramaturgia de jogo, pois o universo de “nossas” *irmãs*, com suas deformações e suas relações hierarquicamente *clownescas* entre si, não era somente o de universo de Tchékhov, mas também, e, sobretudo, o das atrizes.

Do texto original, trouxe aquilo que considerei o tema de cada ato. Desta forma, o enredo, em linhas gerais, seguiu a seguinte estrutura:

Ato 1: Tema: *Aniversário de Irina*. Estação: Primavera. Sensações: renascimento, alegria, esperança - tudo floresce. Ações: apresentação das personagens; interação com o público; chegada dos oficiais; contextualização da história. **Ato 2:** Tema: *Maria tem um amante*. Estação: Verão. Sensações: começo da desesperança - tudo queima, arde. Ações: *Irina* arruma um emprego e não gosta; *Olga* está cansada; *Andrei* e *Natacha* instauram o processo de decadência na casa das *irmãs*. **Ato 3:** Tema: *Incêndio da cidade*. Estação: Outono. Sensações: caos, desestruturação familiar - tudo cai. Ações: *Maria* confessa que tem um amante; *Andrei* é traído por *Natacha*; *Irina* quer se matar e aceita o pedido de casamento do *Barão*. **Ato 4:** Tema: *Partida dos Oficiais*. Estação: inverno. Sensações: abandono, reestruturação familiar - tudo contrai. Ações: o noivo de *Irina* é morto; *Maria* despede-se de seu amante; as *irmãs* ficam sozinhas.

Nossa adaptação optou por apresentar a passagem das estações do ano em ordem seqüencial, o que não acontece na obra original, na qual o primeiro ato transcorre na primavera e o último no outono. Todavia, apesar desta pequena “transgressão”, procuramos conectar, mesmo que internamente, o percurso das irmãs aos ciclos da natureza, pois conforme afirma Elena Vássina (in Tchékhov, 2004: 20), sabíamos que o principal motivo do teatro tchékhoviano é o motivo do tempo. Inicialmente, nossos esforços se concentraram na tentativa de explicitar esta questão.

A primeira idéia que tivemos para convencionar a passagem do tempo foi iniciar o espetáculo com cada atriz realizando uma ação específica, esta era executada de forma lenta até adquirir um ritmo frenético, ao atingir o ápice o ato tinha início. A cada entreato esta mesma ação era repetida, porém com uma variação corporal na maneira de realizá-la, na intenção de “mostrar” o

peso que a gravidade exercia sobre o corpo ao longo do tempo. Chegamos a experimentar esta idéia na prática e a exibi-la em ensaios abertos, mas ela não “funcionava”, as pessoas simplesmente não entendiam o significado dessas ações, a representação da passagem de tempo era ininteligível. Acabamos por abandonar esta invenção e aos poucos a preocupação em “mostrar” a passagem do tempo foi sendo deixada de lado.

Conforme íamos organizando cada ato, a narrativa acabou se concentrando na evolução da personagem *Irina*, o que foi, creio eu, uma maneira de solucionar a questão do tempo: *Irina* revela em ações concretas a passagem do tempo, que por sua vez traz consigo o arrefecimento dos sonhos individuais de cada *irmã*. Centrar a narrativa na evolução de *Irina* não foi uma escolha intencional, mas a maneira como a dramaturgia foi naturalmente se estruturando. Reafirmo que as escolhas que fizemos ao longo do processo sempre tiveram como princípio a busca pela melhor forma de contar a história das *irmãs*.

Posteriormente à estréia do espetáculo, tive acesso ao livro de Cristiane Takeda que traz diversas cartas trocadas entre os integrantes do Teatro de Arte de Moscou. Uma destas, de Nemiróvitch-Dântchenko a Tchékhov, enviada durante o processo da primeira montagem de *As três irmãs*, apresenta a seguinte definição para o enredo da peça:

Enredo – a casa de Prozorov. [...] Os destinos individuais delas, especialmente o de Irina, representam o tema básico: 1. eu quero trabalhar, ser feliz, animada, saudável; 2. a cabeça dela dói com o trabalho e ela fica instável; 3. a vida dela está em pedaços, a juventude está passando e ela concorda em se casar com um homem que não ama; 4. o destino dá uma virada e o noivo dela é morto. (in Takeda, 2003: 170)

Foi com satisfação que percebi que o que Dântchenko descreveu como “enredo” coincidia com a trama de nossa montagem: era um “alívio” (devido a meu encantamento com a obra) saber que ao centrar a fábula na evolução de *Irina* o “tema básico” de *As três irmãs* tivera sido preservado. Entretanto, se por um lado mantivemos o percurso de *Irina* presente, muitas outras alterações foram feitas: em Tchékhov as *irmãs* vivem no ano de 1901, desejam sair da cidade provinciana aonde vivem e retornar a Moscou; em nossa peça, o tempo da ação não é determinado e

a capital para a qual elas sonham em regressar chama-se *Winston* (a denominação que as atrizes deram à “capital” na primeira improvisação da fábula).

Mais do que apresentar as referências geográficas e culturais da Rússia, interessava-me trazer à tona a situação de espera, a angústia e a atitude interna de resistência das *irmãs* ao longo do tempo – o que creio que pode ocorrer em qualquer época, cultura ou região. O essencial era salientar o desejo das *irmãs* em retornar a um lugar aonde a vida faz mais sentido, seja este um espaço físico concreto ou um estado psíquico. Para nós, “voltar para casa” significava também voltar para si mesmo, resgatar os sonhos individuais, perceber o quanto nos afastamos deles – entendíamos esta jornada não somente como o caminho traçado pelas *irmãs* tchékhovianas, mas, sobretudo, por nós mesmas desde o início desta pesquisa.

Deste modo a dramaturgia textual de nossa montagem configurou-se como uma colagem: além do enredo criado por Tchékhov e dos jogos *clownescos*, inserimos ainda algumas intervenções pessoais de cada atriz, na tentativa de revelar, de uma forma direta e codificada, ainda que em pequena dose, a maneira como cada uma se relaciona com o mundo, expondo algo de seu percurso particular durante o processo.

2.2.1 A Cena da Vela

*Procure, como o primeiro homem, dizer o que vê e vivencia e ama e perde.*⁵⁹
Rilke

Dentre todas as cenas de nosso espetáculo, creio que a que denominamos *Cena da Vela* é a que melhor traduz a maneira como a subjetividade de cada atriz e seu percurso pessoal ao longo da pesquisa transformou-se em dramaturgia. Esta cena foi gerada por cada uma nos primeiros dias de trabalho, tornou-se um embrião coletivo, levou meses para maturar e encontrou no texto *As três irmãs* o espaço ideal para nascer.

⁵⁹ Rainer Maria Rilke, *Cartas a um jovem poeta*, Porto Alegre, L&PM, 2007, p. 25.

O “momento de concepção” desta cena aconteceu no exercício do *Apresentar-se*: como foi dito anteriormente, esta atividade provocou as “sombras” pessoais a virem à luz e o conteúdo das fragilidades expostas trouxe à tona as seguintes questões: o medo de errar, a falta de flexibilidade e de autoconfiança. Apesar destas características brotarem de sentimentos internos, no decorrer do trabalho verificamos que estas foram sensações recorrentes e manifestadas por todas nós, portanto foram sentimentos verificados na coletividade de nosso grupo de trabalho.

Outro momento relevante em que as particularidades se evidenciaram foi a *Cena da Graça*: ali cada atriz criou uma dramaturgia própria na qual expôs seu encanto natural através da palavra, do corpo, do figurino e de objetos. Vários destes elementos se fizeram presentes em nossa montagem, como, por exemplo, o figurino branco com um véu sobre a cabeça de *Irina* (semelhante ao que Paula Bittencourt apresentou em seu monólogo) e o tapete que *Olga* estende no chão logo no início do espetáculo na intenção de estabelecer o “espaço sagrado” do teatro e da poesia (conforme Débora de Matos criou em sua cena individual).

Além das exposições pessoais, o primeiro contato que as atrizes tiveram com o texto *As três irmãs* contribuiu diretamente para a construção da *Cena da Vela*. Nesta primeira improvisação (quando elas ainda não tinham conhecimento de que estavam improvisando sobre a obra de Tchékhov), a atriz Paula Bittencourt realizou a ação de assoprar as velas de um bolo de aniversário imaginário, “entregando” uma vela a cada *irmã* para que ela também pudesse fazer um pedido.

Como o primeiro ato da peça original gira em torno do aniversário de *Irina*, no momento em que começamos a trabalhar sobre o texto a idéia de trazer um bolo e velas “reais” a serem compartilhados entre atrizes e público se fez logo presente. O ato de assoprar uma velinha de aniversário remetia-nos, enfim, à “reza” de Paula na *Cena da Graça*: em nosso imaginário esta ação representa a oportunidade de fazer um pedido especial, pois ele é ouvido em um plano espiritual, mágico e cremos que será atendido *de verdade*.

A partir destas experiências anteriores, a *Cena da Vela* configurou-se como o seguinte momento cênico, ocorrido no início do primeiro ato: após alguns diálogos da peça original, as três

irmãs ajoelham-se sobre o tapete (o “espaço sagrado”), acendem as velas do bolo de aniversário de *Irina* e fazem alternada e individualmente, dois pedidos ao assoprar as velas. *Olga* e *Irina* levam quatro velas ao público para que ele também possa fazer seus pedidos, *Maria* segura o bolo com uma vela restante, a qual *Irina* apaga após retornar da platéia e fazer o último pedido. O número de velas é simbólico, corresponde ao número de pedidos escolhido para se realizar durante a cena e não à idade de *Irina*, que estaria comemorando, de acordo com o texto original, seus 20 anos. A canção *Oração do Anjo*, executada ao vivo, permeia toda a cena.

Para a dramaturgia dos “pedidos” sugeri que cada atriz fizesse um pedido pessoal e outro da personagem, ou seja: rogasse algo que gostaria que se realizasse em sua vida particular e algo que representasse um desejo da personagem, conforme as “pistas” dadas pelo texto de Tchékhov. Minha intenção era que assim pudéssemos colocar em prática, também através do texto, a conjunção *E*: nem só o pessoal, nem só a personagem; mas o interno *E* o externo, o subjetivo *E* o objetivo, o dentro *E* o fora. Mesmo que revelada em um pequeno trecho dentro do texto geral do espetáculo, a realização desta intenção trouxe a sensação de que era possível, também na dramaturgia textual, colocar referências subjetivas sem cair no egocentrismo.

Expor lembranças pessoais na cena teatral é uma característica, segundo Roubine (2003: 194), bastante usual na contemporaneidade: “a memória do teatro contemporâneo [...] mobiliza também as lembranças vividas-sonhadas do indivíduo. Memória enterrada do ator que alimenta a oferta de si do teatro grotowskiano. Reminiscências do diretor, que, a exemplo do escritor, ‘faz teatro’ de seu passado mais secreto”. A *Cena da Vela* foi, assim, nossa tentativa de expor na dramaturgia textual a “lembrança de si mesmo”.

Os pedidos pessoais fizeram referência às dificuldades internas expostas no exercício do *Apresentar-se*. Após algumas experimentações de quais frases melhor expunham este conteúdo individual, estabelecemos as seguintes *frases-rezas*: Paula Bittencourt: “Que eu não tenha medo de errar”; Greice Miotello: “Que eu acredite e confie em mim”; Débora de Matos: “Que eu seja como a água: maleável”. Das personagens, os desejos foram os seguintes: *Irina*: “Que eu nunca me separe

das minhas irmãs”; *Maria*: “Que esta casa volte a estar cheia”; *Olga*: “Que eu arranje um marido”. Após os pedidos do público, *Irina* assopra a última vela: “Que a gente possa voltar para casa”.

No decorrer do trabalho a distinção atriz/personagem deixou de acontecer de forma intensa; as atrizes foram se apropriando de tal forma das *irmãs* de Tchékhov, que os pedidos das personagens também acabaram representando pedidos delas mesmas. Quando *Irina* diz: “que eu nunca me separe das minhas irmãs” demonstra tanto a relação de profundo afeto presente entre as *irmãs* conforme Tchékhov a descreve, quanto o desejo pessoal da atriz de querer continuar produzindo junto com suas parceiras de cena, ou seja, manter a relação, enquanto grupo teatral, estável e duradoura.

Na medida em que a subjetividade das atrizes foi sendo exposta de forma clara e objetiva, as lembranças individuais foram adquirindo a capacidade de se comunicarem coletivamente. Conforme pude observar nos ensaios abertos e apresentações, nos quais comumente a platéia reage com emoção a esta cena, a individualidade, quando não fechada em si mesma, é capaz de provocar *compaixão*. Esta me parece ser uma questão pertinente para o teatro e para a arte.

O escritor (e também psicanalista, educador e teólogo) Rubem Alves debruçou-se sobre o tema da *compaixão* em dois artigos que contribuem para esta reflexão. No primeiro⁶⁰ deles diz: “*compaixão*, no seu sentido etimológico, quer dizer ‘sofrer com’. Não estou sofrendo, mas vejo uma pessoa sofrer. Aí, eu sofro com ela. Ponho o outro dentro de mim. Esse é o sentido do amor: ter o outro dentro da gente. [...] A *compaixão* é uma forma de sentir. É dela que brota a ética”. Após algumas considerações sobre o assunto, o autor chega à questão: “Fiz a mim mesmo uma pergunta pedagógica: ‘como ensinar a *compaixão*?’ ”.

Cerca de um mês depois, Alves publica um novo artigo⁶¹ com a resposta por ele encontrada: “Pensei, então, que um caminho para ensinar *compaixão*, que é o mesmo para ensinar a tristeza, são as artes que trazem à existência as coisas que não existem: a literatura, o cinema, o teatro. As artes

⁶⁰ Rubem Alves, *Meu coração fica com o coração dela...*, Caderno Sinapse, p. 22, Jornal Folha de São Paulo, 27 de setembro de 2005.

⁶¹ Rubem Alves, *Ensinar a tristeza*, Caderno Sinapse, p. 22, Jornal Folha de São Paulo, 25 de outubro de 2005.

produzem a beleza. E a beleza enche os olhos d'água. Como dizem as Escrituras Sagradas, 'com a tristeza do rosto se faz melhor o coração'".

O objetivo inicial com a *Cena da Vela* não era provocar compaixão na platéia, embora esta questão estivesse de alguma forma intrínseca às nossas inquietações. A intenção desta cena, como do espetáculo e da pesquisa como um todo era encontrar uma maneira de comunicar alguns dramas individuais de forma coletiva, ou seja, fazer com que a subjetividade da atriz se descolasse do egocentrismo e encontrasse sentido para além de um “eu - sujeito”, adentrando, enfim, no campo do “eu - ser-humano”. O que perseguíamos era a comunicação do “humano” com o “humano”: que o encontro entre atriz e espectador pudesse provocar sentimentos comuns a todos nós. O que nos desperta compaixão? O que nos provoca amor? O que nos provoca tristeza? É possível sentirmos *juntos* no espaço do teatro?

Vários elementos talvez sejam necessários para que este encontro aconteça de fato. De acordo com Roubine (2003: 195), uma das condições é que a memória individual não seja hermética nem fechada em si mesma, mas impregnada de uma memória coletiva:

A experiência individual que, por definição, é praticamente incomunicável, não permite, ela sozinha, tal encontro [*entre ator e espectador*]. É preciso delimitar e explorar o campo em que essa experiência cruza com a do espectador: herança coletiva, feita de valores partilhados, de tabus assumidos, na qual toda uma sociedade forja sua identidade. São os grandes mitos da modernidade que fundam essa herança. (ibidem)

Creio que o texto *As três irmãs* foi o campo em que a experiência pessoal pôde ser cruzada com a herança coletiva. A obra de Tchékhov, como toda grande obra de arte, deu-nos subsídios pra falar de temas comuns aos “homens”: o sonho de “voltar para casa”, a solidão, a rotina, as frustrações, a fé, a eternidade. Neste campo foi possível trabalhar com memórias individuais sem que elas se restringissem à vida particular de cada atriz.

Tchékhov foi um autor cujas obras são capazes de nos despertar compaixão, este mérito é seu. Para nós, ficou o desafio de manter esta capacidade viva e presente no momento da encenação – e esta, conforme atestou Rubem Alves, é uma decisão ética. Penso que no caso do teatro, a ética está relacionada com a capacidade de afetar positivamente o espectador.

Peter Brook (2000: 197) diz que “talvez, em um público, apenas algumas pessoas possam ser sensibilizadas o suficiente para que saiam do teatro, de alguma maneira, renovadas. Mas, quando isso acontece, então todos os esforços do elenco e da equipe não foram em vão”. Não queríamos que nossos esforços fossem em vão.

Para que pudéssemos despertar compaixão e agir eticamente, foi-nos preciso fazer a seguinte pergunta: de que modo posso por o outro dentro de mim e desencadear amor? Esta questão transcende a dramaturgia textual, englobando outros fatores como a *relação* que se estabelece entre atriz e espectador. Por hora, digo que as velas e o bolo que oferecemos ao público representaram a materialização do desejo de que a “comida” oferecida por nós, parafraseando Peter Brook (idem), fosse *saudável*.

2.2.2 Os sons, as cores, os objetos, o espaço

*No teatro há, além das palavras, infinitas linguagens através das quais se estabelece e se mantém a comunicação com o público. Há uma linguagem corporal, uma linguagem do som, a linguagem do ritmo, da cor, da indumentária, do cenário, a linguagem da luz – e todas podem ser acrescentadas àquelas 25 mil palavras disponíveis.*⁶²

Peter Brook

Uma das características marcantes de nossa prática foi a presença de música em cena. Por um lado, as atrizes espontaneamente criaram dramaturgias que incluíram o canto, como fizeram, por exemplo, as atrizes Débora de Matos e Greice Miotello em seus *Monólogos da Graça*; por outro, quando iniciamos o trabalho com o texto de Tchékhov, o estímulo para que canções fizessem parte da dramaturgia foi dado por mim.

⁶² Peter Brook, *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002, p. 80

Logo nos primeiros ensaios de *As três irmãs* sugeri às atrizes escolher uma “música da personagem” e cantá-la em cena⁶³. Ao observar este exercício, fiz a seguinte anotação em meu diário de trabalho: “gosto das músicas, tenho vontade de que elas entrem no espetáculo. Acho que cabe. Mas ainda não sei como nem onde.” (anotações registradas em 13/06/2006).

A clareza e a determinação em inserir canções como recurso dramatúrgico aconteceu logo em seguida e de uma maneira inusitada: certo dia minha amiga cantora e musicista Mariella Murgia, que havia feito o papel de “juíza” em nosso exercício *Jogando no Quintal*, apresentou-me um disco intitulado *Infinito Portátil*, do cantor Rubi. Ao escutar a música *Oração do Anjo* (de Ceumar e Mathilda Kóvak) fui surpreendida pela letra: “Não permita Deus que eu morra / Sem ter visto a Terra toda / Sem tocar tudo que existe / Não permita Deus que eu morra triste”⁶⁴. Eu havia encontrado a “música de *Irina*”!

Esta canção remeteu-me diretamente à “prece” que a atriz Paula Bittencourt realizou na *Cena da Graça* e ao sonho das três irmãs, manifestado principalmente pela voz de *Irina*, de sair da cidade provinciana aonde vivem. O disco de Rubi ainda nos trouxe outro “presente”: a música *Ai* (de Tata Fernandes e Kléber Albuquerque), cuja letra - “Deu meu coração de ficar dolorido / Arrasado num profundo pranto / Deu meu coração de falar esperanto / Na esperança de ser compreendido” - pareceu-me “traduzir” a inquietação interior da personagem *Maria*.

Pedi então o disco emprestado à Mariella para que pudesse levá-lo ao ensaio e mostrar as canções às atrizes. Ela respondeu-me da seguinte forma: “se quiser, eu canto!”. O que inicialmente foi uma brincadeira acabou gerando uma atraente possibilidade: por que não colocar música ao vivo em nossa montagem? Isto não seria algo novo para nós, pois desde o primeiro espetáculo da *Traço Cia. de Teatro*, a peça *Último diahoje*, dirigida por Valmor “Nini” Beltrame, trabalhamos com

⁶³ As músicas escolhidas pelas atrizes foram: Débora de Matos/*Olga*: *O que foi feito deverá* (Milton Nascimento e Fernando Brant); Greice Miotello/*Maria*: *Wave* (Tom Jobim); Paula Bittencourt/*Irina*: *Água e Palavra* (Neno Miranda).

⁶⁴ A letra completa das canções utilizadas no espetáculo pode ser verificada no anexo.

música em cena, naquela ocasião composta e executada por Neno Miranda. Todos os espetáculos posteriores⁶⁵ da *Traço* contaram com música ao vivo.

Levei a proposta – e o disco do Rubi – para o ensaio com as atrizes, que aceitaram com alegria a idéia de trabalharmos com músicos em cena. Deste encontro transcrevo de meu diário de trabalho o que as canções provocaram em nós: “sobre as músicas, já temos algumas imagens: pedidos com velas e bolo para a ‘música de *Irina*’ e valsa entre *Maria* e *Verchínin-público* para a ‘música de *Maria*’” (anotações registradas em 04/07/2006).

Deste modo pode-se perceber que as canções serviram de artifício para a *construção* da dramaturgia: elas não vieram *depois* das cenas finalizadas, mas *ao mesmo tempo* em que as cenas foram sendo criadas e estruturadas. A “música de *Maria*” é um exemplo claro disto. O texto original traz rubricas que indicam *Maria* assobiando uma canção e recitando os dois primeiros versos do poema *Ruslan e Ludmila*⁶⁶, ação recorrente em toda a peça. Em nossa adaptação optamos por trocar os versos deste poema por outros que expusessem algo de nossas referências pessoais. A canção *Ai* foi a obra escolhida para cumprir esta função.

Assim, se apresento divisões entre a dramaturgia textual e a cênica é apenas na intenção de tornar mais claro os elementos constituintes de nossa montagem. Em nosso processo não há como delimitar exatamente um *antes* e *depois*: algumas idéias surgiram *a priori*, ou seja, foram uma espécie de *insight* que se tem ao pensar no espetáculo; outras emergiram em improvisações; em alguns casos testamos algo em um ensaio aberto, desistimos e depois de algum tempo voltamos a esta mesma idéia, por vezes abandonando-a novamente. Retornando ao exemplo da “música de *Maria*”, nós inicialmente experimentamos a canção *Ai*, em seguida testamos outras duas canções, para retornar definitivamente a ela.

⁶⁵ Até o momento os espetáculos montados pela *Traço Cia. de Teatro* são: *Último diahoje* (2001), dramaturgia de Valmor “Nini” Beltrame e Marianne Consentino, com direção de Valmor “Nini” Beltrame; *Fulaninha e Dona Coisa* (2002), de Noemi Marinho, com adaptação de André Silveira e direção de Marianne Consentino; *O chamado da nota* (2003), adaptação de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, com direção de Débora de Matos; *Mulher de corpo em cheiro* (2005), de Toni Edson, com direção de Greice Miotello e Paula Bittencourt; *As três irmãs* (2007) e a remontagem de *Fulaninha e Dona Coisa* (2007).

⁶⁶ *Ruslan e Ludmila*, poema do escritor russo A. S. Puchkin (1799-1937). Os versos repetidos por *Maria* na obra original são: “Há um carvalho verde lá na orla da enseada, naquele carvalho há uma cadeia d’ouro” (in Tchêkhov, 2004).

Da dramaturgia musical o propósito de que cada *irmã* tivesse uma música “própria” foi levado a cabo: o disco do Rubi nos deu os temas de *Irina* e *Maria*. Retomando a velha parceria com o músico Neno Miranda, pedi para que ele compusesse uma música tema para *Olga* e outra, instrumental, para a abertura do espetáculo. De seu disco *Canções de viagem*, escolhi a música *Santo Antônio*, um arranjo feito por Neno de uma música de capoeira, para finalizar a peça. Estas foram as escolhas musicais realizadas *a priori*, foram recursos poéticos que me apropriei para contar a história de Tchékhov, segundo um olhar particular de encenadora. As demais músicas e canções que permeiam o espetáculo foram se configurando no decorrer dos ensaios.

Para a execução musical aceitamos, enfim, a proposta de Mariella Murgia, que canta e toca flauta transversa em nossa montagem. Convidamos ainda os músicos Cassiano Vedana (violão e voz) e Gabriel Junqueira (violão, percussão e voz) para integrar a equipe. Os três passaram a participar dos ensaios e a estruturar a dramaturgia musical de nossa peça, na intenção de estabelecer um diálogo entre música e cena através de composições próprias e de outros músicos. A música popular brasileira, principal referência musical de todo o grupo, predomina em nossa encenação.

Pode-se dizer que a “brasilidade” é bastante presente em nossa montagem. No momento da ceia, quando o público que “representa” personagens é convidado a vir à cena para compartilhar do bolo de aniversário de *Irina*, *Olga* serve cachaça (mineira) nos tradicionais copinhos de barro, próprios para cachaça, para o brinde coletivo. O bolo servido é, sempre que possível, de fubá ou de milho. Apesar de nunca ter havido a intenção de que *Winston* fizesse referência a algum lugar específico, no momento em que pensamos em qual bebida poderia ser usada no brinde, a idéia da cachaça surgiu de forma tão espontânea, que nem me recordo quem deu a sugestão. A proposta de servir cachaça foi prontamente aceita por todas nós e tanto os copos de barro como o sabor do bolo acabaram sendo consequência desta escolha.

Assim como a opção pela cachaça mineira, outros elementos que compõem nosso espetáculo surgiram através de escolhas afetivas e/ou intuitivas. Alguns princípios procuraram nortear estas escolhas, como preservar ao máximo a criação pessoal da atriz e tudo aquilo que de alguma forma

revelasse algo de sua subjetividade e atender à dramaturgia de Tchekhov, preservando, na medida do possível, a fábula de *As três irmãs*. No entanto, por vezes a escolha de determinado elemento gerou conflitos entre a razão e a emoção, como foi o caso do tapete utilizado na estréia de nossa montagem.

A idéia de empregar um tapete como cenografia foi trazida pela atriz Débora de Matos, que utilizou este recurso em seu *Monólogo da Graça*. Em nosso espetáculo, assim como na idéia original de Débora, o tapete significa um “espaço sagrado”, um lugar de jogo, de relação, de encontro, de poesia. Na peça o tapete também delimita, em um primeiro momento, o espaço da casa das *irmãs*. Entretanto, para que ele fosse um elemento “cênico” era preciso pensar em algumas questões: qual a cor? Qual o tamanho? Como ele é instalado na cena?

Tentamos responder a estas questões coletivamente, chegando à decisão de um tapete retangular de cor bege, medindo 1,50m por 2,70m e com quatro cordas presas nas pontas. A maneira de trazê-lo à cena ficou a cargo da atriz: no início do espetáculo Débora – *Olga* faz sua entrada puxando o tapete pelas cordas, entrega duas cordas para o público, outra para *Irina* (que está sentada em um espaço convencionado como fora de cena, mas visível ao público) e a outra restante fica em suas mãos. Após um comando de *Olga* os quatro puxam as cordas ao mesmo tempo e o tapete é aberto na cena.

A princípio tudo fora resolvido de forma “racional”, ou seja, respeitando os princípios estabelecidos para os elementos cênicos. Porém, ao realizarmos um ensaio no “teatro” em que faríamos a estréia do espetáculo, na realidade uma pequena sala de cinema de 63 lugares, fui surpreendida pelo efeito do tapete em cena: ele simplesmente havia “sumido”. Nossa única cenografia, vista um pouco mais de longe que da sala de ensaio, revelara-se totalmente “tímida” e “apagada”. Esta sensação era reforçada pelo figurino das atrizes, que tendiam às cores de tons terra. Saí do ensaio completamente abalada – não podíamos estreiar daquela maneira!

Mais uma vez minha amiga Mariella Murgia apresentou-me quase sem querer uma solução: ao criar um convite para a estréia de nosso espetáculo, Mariella havia fotografado o tecido de uma

bolsa feita de retalhos coloridos e colocado esta imagem como “papel de parede” da mensagem. Ao observar a falta de graça de nosso tapete bege em cena, a imagem dos retalhos coloridos veio-me instantaneamente à cabeça: ao final do ensaio chamei Mariella em um canto, relatei meu desapontamento com o tapete e pedi sua ajuda para construirmos um tapete de retalhos semelhante à bolsa que ela havia fotografado.

A surpresa com que Mariella reagiu não se deveu unicamente à proposta, mas ao tempo para sua execução: este ensaio fora realizado no dia 16 de fevereiro e a estréia estava marcada para o dia 23, na semana entre o ensaio e a estréia havia o carnaval. Apesar de soar uma “loucura”, Mariella aceitou a proposta, assim como fez todo o grupo ao ouvir a idéia. Foi assim que passamos o carnaval de 2007 confeccionando o novo tapete de *As três irmãs*, atividade da qual participaram não só nossa equipe, como namorado, marido, filha, mãe, pessoas próximas de nosso grupo.

Faço aqui um parêntese para dizer que um dos grandes motivos que muito me alegraram no desenvolvimento deste trabalho foi a disponibilidade mostrada por todos. Tanto as atrizes quanto os músicos foram extremamente generosos com esta pesquisa, tomando-a como um desafio e uma tarefa pessoal, contribuindo de forma amorosa e imprescindível para a construção do espetáculo. Graças ao empenho de todos, estreamos a peça com um colorido tapete de retalhos.

Este tapete, cujas cores e recortes foram estabelecidos de forma totalmente intuitiva, acabou se tornando uma espécie de “xodó” da equipe, afinal ele havia sido confeccionado artesanalmente e gerado um sentimento de união e companheirismo em todos nós. Entretanto, se em um primeiro momento o tapete serviu de instrumento de coesão do grupo, no instante seguinte, quando foi posto em cena, as velhas questões voltaram à tona: por que um tapete colorido? Por que os retalhos? Estas perguntas, levantadas por pessoas próximas que assistiram ao espetáculo com olhos críticos, contribuindo para a reflexão de nosso trabalho, deixaram-nos sem saber o que dizer.

Embora não soubéssemos as respostas, mantivemos vivas as perguntas, o que gerou inúmeras discussões entre nós. Faz sentido um tapete de retalhos na casa das *três irmãs*? Racionalmente chegamos à conclusão de que não faz sentido, pois as *irmãs*, de acordo com a

história de Tchékhov, têm uma origem aristocrática, o que remete à elegância e a um gosto refinado, o que seria o oposto de nosso tapete rústico, costurado à mão, que remete, em última instância, a um teatro mambembe. Todavia, afetivamente, este tapete faz todo o sentido. Se pensarmos na trajetória de nossa pesquisa, na importância da relação de grupo e de valores como companheirismo, confiança e cumplicidade, o tapete tem um valor simbólico imprescindível.

Esta discussão, da qual todo o grupo participou de forma ativa e apaixonada, com direito a “advogados” de defesa e de acusação do tapete em questão, acabou gerando em mim questões relativas ao papel do diretor. O que é imprescindível em uma encenação? Qual a medida entre o sentimento e a razão? Como conciliar a objetividade da história a ser contada com a subjetividade de quem a conta? Qual a medida do poder de decisão do diretor? Muitas destas perguntas continuam sendo maturadas silenciosamente dentro de mim.

No momento resolvi recorrer a nossa velha tática da tentativa e erro para solucionar a questão: após um ano de tapete de retalhos em cena, concordamos todos em experimentar um tapete “aristocrático” para nossas *irmãs*. Ele está sendo confeccionado pelas mãos de Mariella Murgia, que descobriu talento para cenógrafa durante o processo e que foi uma das mais arraigadas acusadoras do tapete “mambembe”. Por hora penso que a possibilidade de experimentar as idéias concretamente na cena, verificando junto com o público o que funciona ou não funciona, é uma estratégia eficaz, pois traz resultados evidentes.

Por outro lado, além do ônus financeiro, a falta de clareza sobre o que é melhor para a cena gera em mim uma sensação incômoda, como se esta constatação revelasse minha fragilidade e insegurança na função de direção, desencadeando inquietações a respeito deste ofício. Para que o constrangimento de “não saber” não me paralise, busco alento nos conselhos que o escritor Rilke deu a um jovem poeta inquieto com seu trabalho (2007: 43): “não investigue agora as respostas que não lhe podem ser dadas, porque não poderia vivê-las. E é disto que se trata, de viver tudo. Viva agora as perguntas. Talvez passe, gradativamente, em um belo dia, sem perceber, a viver as respostas” (Grifo do autor).

Perguntas foi o que não nos faltou em nosso processo. Assim como o tapete, os figurinos também foram uma fonte de inquietação e sofreram modificações ao longo do tempo. Basicamente o figurino das *irmãs* seguiu o modelo daquele criado pelas atrizes na *Cena da Graça*, especialmente o de *Irina* e *Olga*. As alterações que fizemos para a estréia foram unificar as cores e padronizá-las em tons terra, na intenção de simbolizar a afeição das *irmãs* pela terra natal. Optamos ainda por não deixar a pele à mostra, chegando ao seguinte resultado: *Irina*: blusa de manga comprida justa, camisa de manga curta, saia, *legging*, meias e véu brancos, sapato vermelho e uma malinha marrom (seu objeto pessoal inseparável); *Olga*: blusa justa de manga comprida, meia-calça e sapato marrons, vestido de alças bege com riscas marrom; *Maria*: saia, casaco, meia-calça e sapatos marrons, camisa branca.

Da mesma maneira como ocorreu com o tapete, o excesso de tons terra dos figurinos pareceu-me, naquele ensaio fatídico, uma associação óbvia e sem graça com o desejo das *irmãs* de retornarem a sua terra. Mais do que tudo, estas opções não foram capazes de produzir *beleza*, não encheram, retomando a idéia de Rubem Alves, meus olhos d'água. E a busca da beleza, de acordo com Peter Brook (2002: 38), é um dos métodos para tocar profundamente o espectador: “a perfeição dos menores adereços devem-se a razões que superam o mero esteticismo. É como se através da pureza dos detalhes se tentasse atingir o sagrado. No cenário, na música, nos figurinos, tudo é feito de modo a refletir um outro nível da existência.”

Assim, o rompante que fez com que o tapete bege sumisse de cena também desencadeou algumas alterações nos figurinos, na intenção de incluir um pouco mais de beleza em nossa montagem. Esta busca foi compartilhada com Mariella, que, uma vez mais, socorreu-me em minhas inquietações, fazendo sugestões e dialogando sobre as possibilidades de mudança. Juntas, chegamos às seguintes modificações: *Olga*: vestido de mesmo modelo na cor verde e com detalhes de borboleta nos dois botões da frente, camisa branca; *Maria*: casaco branco e corpete de tear em tons de vinho. Procuramos inserir um detalhe em uma cor quente para o figurino de *Maria* na intenção de revelar algo de sua sensualidade e uma cor fria para ressaltar a sobriedade de *Olga*, porém sem

ser “triste” como a cor marrom; as peças brancas foram introduzidas com o objetivo de trazer mais leveza e clareza. As alterações revelaram-se em pequenos detalhes, porém a atitude de olhar para o “detalhe” com a devida importância foi para mim uma grande aprendizagem.

A espacialização do espetáculo partiu de premissas bem definidas, mas também sofreu ajustes no decorrer dos ensaios. A ausência de palco italiano e de coxias, a proximidade entre atriz e espectador e o desejo de que a encenação ocorresse em uma sala pequena, para poucas pessoas e em caráter intimista se configuraram como nossas metas.

Tentamos realizar estes objetivos inicialmente da seguinte forma: delimitamos um retângulo com cadeiras, nas quais o público deveria se sentar. Nas cadeiras centrais de cada lado estabelecemos o lugar “fora de cena” de cada atriz e o espaço os músicos; no centro do retângulo era estendido o tapete. Esta configuração do espaço apresentou dois problemas: o número muito limitado de espectadores e a dificuldade em estabelecer o foco da ação. Como muitas das ações são voltadas para o centro do tapete, as atrizes quase sempre estavam de costas para alguém do público, impedindo a visualização da cena como um todo.

A segunda tentativa foi estabelecer uma semi-arena: nas pontas da primeira fila de cadeira estavam de um lado os músicos e de outro as cadeiras das atrizes (o lugar convencionado como “fora de cena”). Para ampliar um pouco o número de espectadores recorremos ao uso de arquibancada para a platéia. Como nosso espetáculo apresenta cenas no chão – as atrizes sentadas sobre o tapete – é realmente necessário que haja um desnível entre a primeira e a segunda fila e assim sucessivamente. Entretanto, esta disposição de espaço também não foi satisfatória: os instrumentos musicais voltados para o centro da semi-arena, e não para a platéia, não produziam uma boa acústica. Além disto, o problema da visibilidade da cena persistia: o público que estava nas extremidades laterais não podia perceber a cena com clareza.

Decidimos, por fim, definir o espaço a partir do tapete: na parte da “frente” do tapete está o público; na parte de “trás” as atrizes realizam a maioria das ações; em uma lateral, quase na diagonal, estão as cadeiras dos músicos, voltadas para a platéia; na lateral restante estão as três

cadeiras ocupadas pelas atrizes quando elas “não estão em cena”, estas cadeiras estão voltadas totalmente para o centro do tapete.

Assumir a frontalidade da cena significou delegar à criação das atrizes a delimitação do espaço. Desde o *Monólogo da Graça*, em que a atriz Débora de Matos utilizou o tapete como cenografia, passando pela *Cena da Graça* coletiva até chegar aos ensaios de *As três irmãs*, a maioria das ações criadas espontaneamente pelas atrizes seguiu uma lógica de relação com o público que obedecia a relação frontal entre palco e platéia. Mais do que propor uma espacialização que desafiasse a atriz a buscar outros modos de relação, interessava-me ressaltar, de acordo com minha meta de pesquisa, aquilo que foi por ela criado. Deste modo agi mais como uma “organizadora” do espaço do que como uma “criadora”, “cenógrafa” ou mesmo “encenadora”.

Finalmente, a respeito da luz, ganhei do experiente cenógrafo Fernando Marés uma preciosa sugestão: colocar um fundo branco na cena para ressaltar a passagem do tempo através de um jogo de luz. Embora esta sugestão não tenha se realizado, segui a idéia de utilizar a iluminação como forma de ressaltar os ciclos das estações do ano. O iluminador Ivo Godois criou, enfim, o mapa de luz do espetáculo, estabelecendo cores para a luz geral de cada ato. O resultado final é uma luz simples, aberta na maior parte do tempo, com focos específicos apenas para a *Cena da Vela* e a cena final do espetáculo.

A construção da dramaturgia cênica de *As três irmãs*, naquilo que diz respeito às escolhas estéticas de encenação, foi, enfim, uma tarefa bastante tortuosa, rica e reveladora para mim. Nesta montagem me senti dando meus “primeiros passos”, pois em minhas experiências anteriores na direção eu havia ficado concentrada na função de trabalhar com os atores, sempre havia outras pessoas pensando no “resto”. Por um lado sempre me agradou realizar esta função e por outro eu não via muita distinção entre “diretor de ator” e “diretor”, visto que sempre acreditei que teatro é essencialmente a arte do ator. Este olhar foi bastante influenciado pela maneira como a diretora Ariane Mnouchkine vê o papel do diretor:

Sou como uma parteira. Eu ajudo a dar à luz. A parteira não cria o bebê. Não cria a mulher e não é o marido. Mas se ela não estiver ali, o bebê corre sério perigo e pode

não nascer. Acho que um bom diretor é isso. Vamos dizer que sou boa diretora quando não falho em sê-lo. Uma parteira não é alguém que apenas observa o bebê sair facilmente. Às vezes tem que gritar com a mulher, às vezes diz: “Empurre”. Às vezes diz: “Cale a boca”. Algumas vezes diz: “Respire”. Algumas vezes diz: “Não faça isso”. Algumas vezes diz: “Tudo certo. Tudo está certo. Vamos! Vamos!” É uma luta. (In Delgado & Heritage, 1999: 387)

Ao longo desta pesquisa, porém, percebi que o fato de um diretor centrar a atenção no trabalho de ator não significa descuidar do “resto”. Os espetáculos da companhia que Mnouchkine dirige, o *Théâtre du Soleil*, são impecáveis esteticamente. Na oportunidade que tive de assisti-los ao vivo, na apresentação do espetáculo *Les Éphémères*, fui arrebatada pela *beleza*, presente nos mínimos detalhes. Nesta ocasião tive a sensação evidente de que estava adentrando em um espaço “sagrado”: a partir do momento em que se cruza a porta de entrada do espaço teatral (que vai muito além do espaço de atuação propriamente dito), tudo que é banal ou vulgar fica para trás.

A experiência de direção de *As três irmãs*, na qual fui obrigada a atentar para todos os detalhes, pois era a única responsável pela condução da encenação, forçou-me a repensar as obrigações e responsabilidades do diretor. No momento em que estávamos prestes a estrear, naquele fatídico ensaio de 16 de fevereiro de 2007, eu me dera conta, enfim, de que faltava dirigir o espetáculo com olhos de encenadora. Se por um lado me senti, de algum modo, satisfeita com o percurso das atrizes, com a maneira como elas haviam se apropriado do texto de Tchékhov e criado *irmãs* que me pareciam encantadoras, deixando-me, deste modo, realizada na minha função; por outro, fui invadida por uma terrível sensação de frustração, pois vi que o “resto” não estava à altura da *beleza* que eu via *nelas*, faltava *festejar* a “aparição” destas figuras peculiares.

Portanto as modificações que fizemos e continuamos fazendo no espetáculo têm o objetivo de engrandecer esta festa, no sentido de torná-la cada vez mais bonita, mais alegre, mais rica de detalhes. Acredito que quando a celebração adquire ares de ritual, ampliando o olhar que se tem do mundo, tornando-o mais rico e misterioso, a arte do teatro cumpre sua função. Mas, assim como um terreiro tem um “Pai-de-Santo” para comandar a “gira”, percebi que o teatro também necessita de alguém que conduza seu ritual. Deste modo, a montagem de *As três irmãs* foi muito mais que uma

pesquisa sobre uma metodologia capaz de revelar a subjetividade do ator e expandir seu potencial humano, ela proporcionou-me, realmente, a sensação de estar aprendendo o meu ofício.

2.3 A descoberta do outro

*Apenas quem está pronto para tudo, quem não exclui nada, nem mesmo o mais enigmático, viverá a relação com uma outra pessoa como algo vivo e irá até o fundo de sua própria existência.*⁶⁷

Rilke

Todas as etapas desta pesquisa possibilitaram grandes experiências: vivenciamos diversos exercícios em sala, no quintal, na rua, vestimos a máscara, tiramos a máscara, deformamos o corpo, passeamos internamente pela sensação do mais doloroso sofrimento ao mais inebriante prazer, externamente provamos do reconhecimento e do fracasso, sentimos pudor e orgulho, gritamos e calamos, dissemos aquilo que veio à nossa cabeça e à de Tchékhov, pudemos aprender um pouco mais sobre nosso ofício e sobre nós mesmos, mas creio que nada disso teria sido possível sem o outro. Em nossa prática, a aprendizagem aconteceu exclusivamente na *relação*.

Penso que a grande bênção do teatro é que ele se realiza no encontro. Nas palavras de Grotowski:

A essência do teatro é um encontro. O homem que realiza um ato de auto-revelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total – não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde os seus instintos e seu inconsciente até seu estado mais lúcido. O teatro é também um encontro entre pessoas criativas. Sou eu, o diretor, que me defronto com o ator, e a auto-revelação do ator me dá a revelação de mim mesmo. Os atores e eu nos defrontamos com o texto. No entanto, não podemos expressar o que é o objetivo do texto, e na realidade só os textos fracos nos dão uma única possibilidade de interpretação. [...] Para mim, criador de teatro, o importante não são as palavras, mas o que fazemos delas, o que confere vida às palavras inanimadas do texto, o que as transforma em “A Palavra”. Vou mais longe: o teatro é uma ação engendrada pelas reações e impulsos humanos, pelos contatos entre as pessoas. Trata-se de um ato tão biológico quanto espiritual. (1987: 48-50)

⁶⁷ Rainer Maria Rilke, *Cartas a um jovem poeta*, Porto Alegre, L&PM, 2007, p. 78.

Em nosso trabalho almejamos alcançar este *encontro* descrito por Grotowski. Através da técnica do *clown* procuramos realizar um ato de “auto-revelação” - das atrizes e de mim mesma -, este percurso revelou-se tortuoso e nos foi preciso recorrer ao artifício de um texto dramático. Porém, assim como afirma Grotowski, *As três irmãs* foi, acima de tudo, um instrumento que utilizamos para que o encontro biológico e espiritual se realizasse: encontro de cada uma com si mesma e com o outro, seja este os companheiros de grupo ou o público.

A partir do momento em que resolvemos encenar Tchekhov muitos outros pequenos objetivos se tornaram presentes, como a compreensão do texto, a adaptação, a construção das personagens, a cenografia, os figurinos e todos os demais elementos citados anteriormente. A montagem de *As três irmãs* possibilitou-me muitas aprendizagens acerca do ofício de direção, entretanto, posso assegurar que nada foi mais valioso para minha formação do que a relação que se estabeleceu entre eu e o grupo. Foi, sobretudo, através do encontro com as atrizes que pude compreender um pouco mais da arte do teatro.

Novamente encontro respaldo para a reflexão sobre o ofício do diretor nas palavras de Ariane Mnouchkine. O seguinte trecho da entrevista realizada com a diretora traduz, de uma certa maneira, minha aprendizagem com a montagem de *As três irmãs*:

DELGADO: Acha que existe um treinamento para diretores? Ou acha que é uma profissão que se aprende durante anos e anos e que muda à medida que você se modifica e que os atores com quem você trabalha também se modificam?

MNOUCHKINE: Acho que há uma reciprocidade. Treinei os atores. Na realidade eu os formei, mas, é claro, eles me formaram. Cada produção mostra meus erros corrigidos por eles ou então há uma catástrofe porque eles não sabiam como consertar meus erros. Estou cansada de ver atores fazendo alguma coisa muito melhor do que eu lhes havia sugerido. Prestam atenção quando lhes proponho algo que é muito melhor do que estão fazendo e acho que esta foi minha sorte quando criamos o *Théâtre du Soleil*. Eu não sabia coisa alguma e ninguém ao meu redor sabia. Minha sorte foi que as pessoas que não sabiam coisa alguma e que sabiam que eu também não sabia ainda assim confiaram em mim e concordaram em me dar um tempo. Estávamos uns esperando pelos outros. E estamos uns esperando pelos outros. E depois disso, em dado momento, começamos a progredir e, como eu disse, estávamos ensinando uns aos outros sem saber, e sem saber o que estávamos ensinando uns aos outros. (In Delgado & Heritage, 1999: 384-385)

Stanislavski também destaca a relevância de serem artistas e uma companhia “em fase de formação” na época em que descobriram um “novo enfoque” para Tchekhov (1989: 301). Desta

experiência nasceu o “Método de Stanislavski”. Dos relatos de tão consagrados diretores depreendo que a aprendizagem do diretor e de sua *maneira própria* de realizar esta função está intimamente relacionada a uma relação de *confiança* e aprendizagem mútua com o elenco. Percebo ainda que o fato de “não saber”, de atores e diretor estarem aprendendo juntos cada qual sua função, é extremamente relevante, pois se “ninguém sabe”, o poder do conhecimento não está restrito a nenhuma pessoa, não há como existir hierarquia. E uma das condições para que a relação dialógica possa acontecer.

O diretor Eugenio Barba corrobora com o pensamento de que na arte a relação mestre-discípulo é mutável. Para refletir sobre este tema trago a seguinte história descrita por Barba, na qual ele homenageia, por fim, seu próprio Mestre, Grotowski:

A maior inspiração vinha de Jalal ad-Din Rumi, o respeitado ulemá de Konya, que encontrou Shams, um dervixe sufi. Deixando de lado os rituais e as obrigações religiosas, Rumi começou a exprimir seu fervor místico dançando e cantando, entre o escândalo dos ortodoxos. Muitos deles atacaram Shams, era ele o responsável pelo comportamento reprovável, quase insano de Rumi. Shams inesperadamente sumiu. Desapareceu por sua própria vontade para ajudar o discípulo? Foi assassinado? Rumi, enlouquecido pela dor, fechou-se numa sala, girando ao redor de si, como se quisesse esconder-se dentro de si mesmo. E escrevia poemas que gritavam seu desejo por Shams, aquele que o tinha guiado em direção à Experiência. E eis que um dia Rumi viu o Mestre novamente, e o reconheceu. Mas não era Shams. Eram os discípulos que o tinham seguido na solidão por tanto tempo. Rumi voltou à luz do sol e deixou-se guiar por eles.

[...] Assim, o mestre não está, silencioso e invisível, num canto da sala. Como uma divindade hindu, possui numerosas caras, olhares apontados para direções divergentes, gestos contrastantes, vozes que negam-se reciprocamente: são os meus atores, as pessoas que por 33, 30, 25, 20 anos, acompanham-me até o limite extremo além do qual não é possível avançar senão sozinho. E é com gratidão e amor que encontro Grotowski que, de longe e sem saber, guiou-me todos os dias até o *meu* Mestre. (2006: 110. Grifo do autor)

De nosso processo posso dizer que a atriz foi meu mestre quando eu não me omiti em sê-lo. Quando cumpri minha função de “parteira” da maneira mais visceral possível, não sendo condescendente comigo mesma e enfrentando meus medos e inseguranças pessoais, o que me possibilitava não ser condescendente com elas e provocá-las ao limite máximo, não me satisfazendo com menos do que tudo aquilo que cada atriz poderia dar em dado momento, pude ser discípula e aprender com elas. Desta maneira pude viver através da ação de cada uma.

Esta aprendizagem não se deu em linha reta e plana: nossa estrada foi caracterizada por depressões e montanhas, um constante levantar, tropeçar, retroceder, avançar. Em muitos momentos não percebi claramente os limites de cada atriz, ora exigindo demais, ora de menos. Em outros não me dei conta de minhas próprias limitações. Todavia, ao menos uma certeza nos acompanhou em toda a jornada: a de que queríamos ter a experiência do *encontro*, da maneira mais intensa que conseguíssemos. Esta intenção possibilitou que pudéssemos aprender uma com as outras.

É com alegria que constato que uma das “premissas” do *Teatro-Laboratório* de Grotowski se fez presente em nossa pesquisa:

Não se trata de instruir o aluno, mas de se abrir completamente para outra pessoa, na qual é possível o fenômeno de “nascimento duplo e partilhado”. O ator renasce – não somente como ator mas como homem – e, com ele, renasço eu. É uma maneira estranha de se dizer, mas o que se verifica, realmente, é a total aceitação de um ser humano por outro. (1987: 22)

Reconhecer que esta aprendizagem aconteceu em nosso trabalho não significa dizer que não tivemos brigas, decepções e frustrações ao longo do processo. Mas sim que aprendemos a lidar com nossas diferenças, que nos foi possível reconhecer e aceitar nossas qualidades e defeitos, mesmo que em alguns momentos estes nos parecessem realmente insuportáveis. Creio que a exposição e a aceitação das diferenças pessoais em nossas relações internas de grupo, incluindo todas as dificuldades que tivemos ao longo do percurso, nos auxiliaram, enfim, na busca pelo *encontro* com o espectador, na intenção de que as palavras de Tchékhov pudessem se realizar como “A Palavra”: um contato biológico e espiritual com o outro.

2.3.1 Os ensaios abertos

*A única pergunta que caberia é se os afetos estão ou não podendo passar.*⁶⁸
Claudio Ulpiano

Desde o início de nosso trabalho prático buscamos o *encontro* com o público de diversas maneiras: realizamos o “nosso” *Jogando no Quintal* de casa, o *Jogo da Vida* no centro de Florianópolis, apresentamos a *Cena da Graça* para diferentes platéias. Todas estas experiências revelaram-se preciosas em nossa aprendizagem. Sendo assim, quando iniciamos o processo com o texto *As três irmãs* mantivemos a prática de buscar contato com o espectador, realizando constantes “ensaios abertos”. Nos momentos em que uma cena ou ato era codificado levávamos a público: no primeiro ensaio apresentamos do início do espetáculo até a *Cena da Vela*, no seguinte o primeiro ato completo, no outro o primeiro e o segundo atos e assim sucessivamente.

Todos estes ensaios foram essenciais para o desenvolvimento de nossa montagem, pois através do contato com o público pudemos verificar, entre outras coisas, se o texto estava sendo compreendido, se os jogos estavam funcionando, se o espaço cênico era apropriado, contribuindo diretamente para a construção de nossa peça. Dentre todos os ensaios abertos que realizamos, um em particular foi de relevância fundamental para nosso entendimento e percepção sobre o *encontro*, acarretando uma mudança de encaminhamento da prática.

Este ensaio realizou-se quando estávamos exatamente no meio do caminho: dos quatro atos da peça de Tchékhov, havíamos montado os dois primeiros, os quais apresentamos a amigos e professores no Centro de Artes da UDESC, em Florianópolis, no dia 05 de outubro de 2006. Sobre esta experiência fiz as seguintes observações em meu diário de trabalho:

O ensaio ontem foi um caos. Os músicos tocaram mal, as meninas erraram texto, esqueceram partes, teve um monte de “barriga”, foi arrastado. Mas tudo isso não me preocupa muito. O pior foi o excesso de estereótipo. Tudo o que o *clown* vai contra, a máscara para revelar, a exposição de si mesmo, o não “armar-se”, elas não fizeram. Elas colocaram máscara por cima de máscara. Fizeram um monte de “gracinhas”, muitos clichês, muita mentira. Por que isso aconteceu? Será que já

⁶⁸ Claudio Ulpiano in Suely Rolnik, *Cartografia sentimental da América. Produção do desejo na era da cultura industrial*, São Paulo, PUC, 1987, Tese, p. 22.

acontecia e eu não tinha percebido? Foi falta de aquecimento? Foi o “sucesso” dos outros ensaios que ativou as vaidades? De todo modo foi muito bom porque soou o sinal de alerta: estamos perdendo o foco! Precisamos voltar para a simplicidade, o olho no olho, a respiração ativa, presente. (Anotações registradas em 06/10/2006)

Desde o primeiro ensaio aberto estávamos trabalhando com as deformações físicas, nunca chegamos a usar o nariz vermelho nos ensaios de *As três irmãs* com público. Assim, a referência que faço à máscara é no sentido figurado: como a base metodológica de treinamento de ator durante o processo de montagem continuava sendo a técnica do *clown*, os princípios relativos à linguagem *deveriam* continuar válidos, o que não foi verificado na prática. E isto me parecia realmente preocupante, pois mostrava que estávamos, mais uma vez, caminhando em direção oposta a nossa meta de “auto-revelação”. Os problemas “técnicos” (erro de texto ou na música) pareciam-me “simples” de solucionar, com a repetição, pensava eu, estas questões se resolveriam por si mesmas. Porém, como faríamos para resgatar nossa meta?

O primeiro passo foi realizar uma avaliação do ensaio aberto, da qual participaram somente as atrizes e eu. Faço aqui um novo parêntese: naquele momento eu não via sentido em incluir os músicos, pois minha intenção era trazer à tona a questão da “auto-revelação”, tema que eu entendia não dizer respeito a eles, já que sua entrada na pesquisa tinha o objetivo específico de construir a dramaturgia musical do espetáculo. A maioria dos ensaios durante o processo de montagem foi realizada somente com a presença das três atrizes e de mim. Fecha parêntese.

Na conversa com as atrizes descobri, para minha surpresa, que elas tinham considerado o ensaio ótimo. Posso dizer que minha sensação ao ouvir isto foi semelhante a que tive no primeiro dia de nossa prática, quando o grupo imitou meu gesto de alongar o pescoço: quanta frustração de minha expectativa! Porém, como eu já não me sentia tão assustada como naquela época, pude reagir de outra forma. Após ouvi-las, fiz minha avaliação do ensaio, na qual expus, de forma clara e *calma*, minha percepção do excesso de estereótipo na maneira como cada uma agiu em cena, questionando se o *encontro* poderia se realizar com tantas “barreiras” ou “máscaras” entre elas e o

espectador. Obviamente minha avaliação foi um choque, mas como nossa relação de *confiança* já se encontrava sólida e estruturada, elas puderam ouvir e aceitar o que eu havia visto.

Como eu também já tinha aprendido que lamentar não levava a nada, propus em seguida um exercício prático para relembrar nossa meta: voltamos para o *Exercício do Olhar*, ou, na denominação de Januzelli, a *Berlinda*: formamos uma platéia e uma de cada vez estabeleceu contato pelo olhar com alguém, saiu lentamente de seu lugar, sempre mantendo contato, foi até o “palco” e olhou para cada uma de nós demoradamente. Em seguida, pedi para a atriz que estava em cena dizer sua frase pessoal da *Cena da Vela*⁶⁹ olhando e repetindo a frase para cada uma de nós.

Este exercício relativamente simples, que já havíamos realizado tantas vezes, causou um grande impacto no grupo. Todas se emocionaram muito ao pronunciar sua frase pessoal, o que me fez pensar que naquele momento a frase resgatava seu valor de “prece”: retomava seu sentido espiritual e profundo, aproximando-se, segundo meu olhar particular, daquilo que Grotowski chamou de “A Palavra”.

Este exercício provocou uma alteração tão explícita na maneira de cada atriz agir e dizer o texto em cena que resolvi repeti-lo no ensaio seguinte, porém não exatamente da mesma forma. Para este ensaio recorri ao *Laboratório Dramático* de Januzelli e ao exercício denominado *Berlinda V*, cujos procedimentos são:

As mesmas regras das berlindas anteriores. Quando chegar no palco, dá um tempo ainda na observação de si e da platéia, e começa a desvestir-se, peça por peça, lentamente. Não é um exercício de “streap-tease”, mas de auto-investigação do que ocorre com seu organismo durante o transcorrer da proposta. Cada um vai chegar no seu limite. Quando chegar nesse limite, pára, dá um tempo para sentir-se, sentir a platéia, e só então, lentamente volta a seu lugar. Não é um exercício de coragem, mas de introspecção profunda. Tirar a roupa é o que menos importa, importa a percepção clara das reações que o desafio provoca. (1992: 164)

Penso que a introspecção pode ser um antídoto poderoso contra o estereótipo, pois a atitude de voltar-se para si anda naturalmente na direção oposta daquela de se mostrar, querer agradar, ser de determinada maneira (engraçado, carismático, ou o que for). Em nossa prática a introspecção trouxe reações orgânicas violentas: uma atriz quase desmaiou antes de realizar o exercício, outra

⁶⁹ Ver páginas 87-88.

chorou compulsivamente, outra teve a sensação de expansão no peito e de que estava “gigante”. De qualquer maneira, o fato de passar pela experiência, de forma prazerosa ou dolorosa, permitiu a todas uma expansão de limites.

Recorrendo aos conceitos pedagógicos de Paulo Freire, vejo que a *Berlinda* exerceu o papel de uma “situação-limite”: citando Vieira Pinto, Freire diz que “as situações-limites não são o contorno infranqueável onde terminam as possibilidades, mas a margem real onde começam todas as possibilidades; não são a fronteira entre o ser e o nada, mas a fronteira entre o ser e o ser mais” (2005:104). Entendo que a *Berlinda* age como uma “situação-limite” porque confronta, de forma direta, objetiva e corporal, o homem com o mundo, os impulsos internos com as “regras” externas, a reação orgânica com a estereotipada.

Reiterando a afirmação de Januzelli, não vejo que a relevância da *Berlinda* esteja no ato de tirar a roupa em si, mas na experiência física de uma maneira de se relacionar consigo e com o outro com a qual não estamos habituados. Ainda que tirar a roupa possa soar como uma prática banal nos dias de hoje, pude observar que para nós o exercício foi, antes de tudo, uma prática afetiva, uma aventura, um risco, uma possibilidade de contornar um território preestabelecido.

Resgatando a personagem da “noivinha”, de Rolnik, verifico que a *Berlinda* foi capaz de produzir enfim um território de *desejo*, tal qual um encontro amoroso, no qual se verifica movimentos de atração e repulsa, ou seja, um campo de circulação de afetos. Segundo Rolnik (1987: 24), “o desejo só funciona em agenciamento. [...] Agenciamento dos corpos, movimento de intensidades tentando passar, movimento de criação de sentido para efetuar essa passagem”. De acordo com Deleuze (1998: 105), o desejo descreve um *plano de consistência*:

[*O Plano de Consistência*] não conhece senão relações de movimentos e repouso, de velocidade e lentidão, entre elementos não formados, relativamente não formados, moléculas ou partículas levadas por fluxos. Ele tampouco conhece sujeitos, mas antes o que se chama ‘hecceidades’. Com efeito, toda individuação não se faz sobre o modo de um sujeito ou até mesmo de uma coisa. [...] As hecceidades são apenas graus de potência que se compõem, às quais correspondem um poder de afetar e ser afetado, afetos ativos e passivos, intensidades. (ibidem: 108)

Ainda de acordo com Deleuze, *hecceidade* é sinônimo de *acontecimento*, no qual “já não há formas, mas relações cinemáticas entre elementos não formados; já não há sujeitos, mas individuações dinâmicas sem sujeito, que constituem agenciamentos coletivos” (idem: 109). Ao promover o agenciamento dos corpos, creio que o exercício da *Berlinda* foi capaz de gerar uma *hecceidade*: a experiência física de uma subjetivação sem sujeito.

Confrontando a experiência do exercício com os estudos teóricos, pude apreender os seguintes ensinamentos: para que o “campo magnético” possa existir é necessário realizar um movimento de “desterritorialização”, ou seja, abandonar os “velhos mapas” e ultrapassar o contorno da “situação-limite”; o desejo só se manifesta através do agenciamento dos corpos, assim para que os afetos possam “cruzar fronteiras” é necessário provocar um *encontro entre corpos*; o desejo não está relacionado à pessoa ou coisa, mas a um plano de consistência, portanto para fazer passar os afetos é preciso que ocorra a despersonalização do ator; finalmente, a *troca* entre o ator e o espectador ocorre quando há uma *hecceidade*, um agenciamento coletivo de corpos sem sujeitos.

Esta reflexão teórica não foi simultânea à prática, foi realizada em um segundo momento da pesquisa. De todo modo, mesmo sem saber “explicar” conceitualmente o que estava acontecendo, no instante do exercício me senti *afetada*, percebi a existência do “campo magnético” e as atrizes ocupando o espaço de forma nítida: elas estavam viçosas, em “estado de graça”. Meu entusiasmo foi tamanho que decidi realizar o exercício com os músicos, para que eles também pudessem passar pela experiência. Porém, como aprendi que a aventura do teatro é uma jornada que se constrói passo a passo, decidi começar pela primeira berlinda: o *Exercício do Olhar*.

Esta atividade, da qual participaram os músicos e as atrizes, também foi marcante em nosso processo. Ainda que ligados à arte, nossos músicos vêm de uma formação acadêmica mais tradicional – Cassiano Vedana é formado em Turismo, Gabriel Junqueira em Engenharia de Alimentos e Mariella Murgia, apesar de ter se aventurado em alguns momentos pelas Artes Cênicas, formou-se em Letras -, portanto os três não estavam muito habituados com a exposição pessoal e com este tipo de *troca*. Afinal, no dia-a-dia quem é que fica olhando demoradamente nos olhos dos

outros sem dizer nada? E o que dizer de dois homens se olhando, no contexto de uma sociedade machista, sem que isso tenha qualquer conotação sexual? O fato de *apenas* olhar também causou um impacto profundo em nós, conforme registrei em meu diário de trabalho:

Exercício do olhar – BRAVO!!! Magrão [Cassiano] e Gabriel se olhando foi comovente – quebra, na prática, dos pré-conceitos e padrões. O exercício abriu a comunicação em geral. Maior sintonia e cumplicidade entre TODO o grupo. Para mim: cada vez mais clareza e segurança na minha FUNÇÃO. Opção clara de estar de fora, coordenar o exercício. Para que eu esteja INTEIRA preciso ficar de fora. Se eu entro, meu olhar entra para dentro de mim. Eu me misturo e fico fragmentada. Quanto mais assumo minha função, mais segura e AUTÔNOMA me sinto. Na avaliação eles começam a falar diretamente uns aos outros. Maior autonomia, segurança, auto-regulação. LINDO!!! (Anotações registradas em 17/10/2006)

Tanta animação justificava-se pela alegria de ver na prática a transformação de alguns padrões de comportamento, sobretudo em relação à questão da autonomia, pois desde o início desta pesquisa a percepção da falta de autonomia de todos nós causava-me um incômodo profundo. Nas primeiras avaliações a hierarquia era tão forte que eles não falavam diretamente entre si, mas sempre para mim. Por exemplo: se a Paula se sentisse emocionada com algo que a Greice fez, ela não dizia: “Greice, você me emocionou”; ela olhava para mim e falava: “a Greice me emocionou”. Nestas ocasiões eu sempre repetia: “então diz para ela, não para mim”.

Pode parecer uma bobagem, mas acredito que essa pequena mudança de atitude significa muito. É uma maneira de validar por si mesmo o que você sente e percebe, sem precisar da “autorização” do outro. Para nosso grupo, que muito sofreu com a necessidade de aprovação, aprender a falar diretamente com o outro me pareceu um grande motivo de comemoração. Da mesma forma, eu ter assumido a minha função, sem medo de não ser aprovada por eles, também fez com que eu me sentisse mais forte, “dona” do meu saber.

Finalmente, a atitude de ter incluído os músicos na nossa “meta”, que em última instância significa aprender a “ser mais”, mais autônomo, mais inteiro, menos regulado por padrões externos de comportamento, fez com que a montagem de *As três irmãs* adquirisse um sentido maior, além da construção de um espetáculo e de nossa formação como artistas, significou nossa construção como “Homens”. A alegria que o *Exercício do Olhar* nos trouxe foi tão evidente que, ao final do

exercício, quando eu propus a avaliação, um dos meninos disse: “mais que palavras, eu acho que a gente precisa de um abraço coletivo”. Enfim, nos demos as mãos e nos configuramos realmente como um grupo.

A *Berlinda* nos proporcionou tanta riqueza afetiva que decidi incluí-la no espetáculo. Em cada entreato uma das atrizes se coloca de frente para o público, “desmonta o corpo da personagem” e busca o olhar de algum espectador. Às vezes elas não conseguem trocar olhar com alguém, seja porque não encontram pessoas disponíveis para esta troca na platéia ou porque elas mesmas não estão realmente abertas para este encontro. De qualquer maneira, este é um momento em que a atriz pode *lembrar-se* do que veio fazer ali.

Minha intenção, como pesquisadora, diretora e ser humano, é que todo nosso espetáculo possa ser uma *hecceidade*, que naqueles instantes de nossa arte efêmera nós e o público possamos “ser mais”, que haja *encontro*, que a palavra seja “A Palavra”, que todos tenham a experiência de afetar e ser afetado. Desconfio que em nossa montagem haja momentos que facilitam este objetivo, como a *Cena da Vela* e o *Exercício do Olhar* nos entreatos, pois estes momentos são o resultado de vivências profundas de seus “criadores” – se é que realmente criamos alguma coisa.

Para Jung (2006: 20), “nós não somos os criadores de nossas idéias, mas apenas seus porta-vozes; são elas que nos dão forma... e cada um de nós carrega a tocha que no fim do caminho outro levará”. Assim, para nós fica a tarefa de nos tornarmos, e nos mantermos, capazes de carregar a tocha. Se o nosso fogo é capaz de aquecer o espectador não nos cabe dizer, pois esta questão somente poderia ser respondida por cada pessoa que viveu a experiência de estar conosco no momento do *Acontecimento*.

2.3.2 As viagens

*O teatro é constituído de raízes que brotam e crescem em lugar bem preciso, mas também é feito de sementes trazidas pelo vento, seguindo as rotas dos pássaros. Os sonhos, as idéias e as técnicas viajam com os indivíduos, e cada encontro deposita o pólen que fecunda. Os frutos amadurecem devido ao trabalho teimoso, à necessidade cega e ao espírito de improvisação, e contêm as sementes de novas verdades rebeldes.*⁷⁰

Eugenio Barba

Nossa montagem de *As três irmãs* completou um ano de vida em fevereiro de 2008. Da estréia até aqui muita coisa mudou: a observação das apresentações do espetáculo causou alterações na dramaturgia do texto, da música, dos jogos, modificações no figurino e em breve na cenografia. Assim como a peça, nós também mudamos. Nossas relações não são mais as mesmas, as percepções pessoais e o modo de nos comunicarmos amadureceram junto com o espetáculo.

Um dos fatores que contribuiu sobremaneira para esta nova aprendizagem foram as viagens que realizamos para apresentar a peça em festivais e eventos. Da mesma forma como ocorreu em nosso “retiro” de trabalho no início da pesquisa, as viagens proporcionaram uma convivência intensa, desta vez não somente entre nós, mas também com as pessoas que encontramos no caminho: companheiros de ofício de outros grupos, organizadores dos eventos, espectadores com formação cultural distinta da nossa. Dentre estas experiências⁷¹, creio que a viagem que fizemos a Caruaru - PE, em outubro de 2007, merece particular atenção por ter desencadeado uma reflexão inquietante sobre a organização grupal e o objetivo de nosso trabalho.

Fomos convidados a participar da Mostra Nacional de Referência Teatral do 19º Festival de Teatro Estudantil do Agreste, em Caruaru, pelo coordenador do evento, Fábio Pascoal, que havia assistido a nosso espetáculo no Festival de Curitiba - PR, em março de 2007. Este convite foi bastante comemorado entre nós: por um lado significou o reconhecimento de nosso trabalho; por outro, a possibilidade de “sair de casa” e alçar vôo em outras terras.

⁷⁰ Eugenio Barba, *A terra de cinzas e diamantes*, São Paulo, Perspectiva, 2006, p. 64.

⁷¹ Todas as apresentações de *As três irmãs* realizadas até o momento estão discriminadas no anexo.

Porém, entendo que para que um grupo saia em viagem a organização coletiva e as relações internas devem estar saudáveis, assim como deve estar claro o objetivo da jornada. Uma vez mais peço licença poética para “explicar” esta questão através da literatura: segundo a família da cegonha *Angélica*, personagem do livro infanto-juvenil homônimo de Lygia Bojunga, quem sair pelo mundo precisa ter as idéias bem abotoadas na cabeça: “é a tal história: pra gente abotoar as idéias bem abotoadas a gente tem que ter coragem e deixar de fingir o que não é”⁷². Em Caruaru pude perceber que nossas idéias andavam meio frouxas.

O primeiro impasse que passamos disse respeito à organização do espaço. Nas viagens o espetáculo precisa ser adaptado às condições locais, pois nem sempre conseguimos atender às necessidades de luz e de proximidade entre palco e platéia conforme nosso planejamento ideal. Em Caruaru o teatro que nos foi designado era de semi-arena, com capacidade de 186 lugares. Apesar de ser um espaço muito maior do que estávamos acostumados, a ausência de palco italiano nos era um alento, o único empecilho era uma grade baixa que protegia as luzes acomodadas na ribalta, formando uma pequena barreira entre palco e platéia. Como esta grade era removível, o trabalho que tínhamos pela frente era retirá-las, assim como as luzes de chão e montar e afinar a luz dos refletores das varas. Então veio logo a pergunta: estas são tarefas de quem?

O iluminador que trabalha conosco não estava lá e como eu iria substituí-lo entendi que a montagem da luz era tarefa minha. Entretanto não queria ir sozinha para o espaço, pois havia outros pequenos trabalhos a serem realizados. Ao perguntar quem iria comigo ouvi instantes de silêncio como resposta. Finalmente o grupo resolveu fazer um sorteio para decidir quem iria me acompanhar. Esta atitude deixou-me mais desolada ainda, minha expectativa era que eles *quisessem* arrumar o espaço, que isto fosse uma alegria, uma espécie de ritual de preparação do lugar aonde iria ser realizada a nossa função. Novamente a sensação de frustração me arrebatou e um profundo mau humor tomou conta de mim – a “tirana” voltava à cena.

⁷² Lygia Bojunga, *Angélica*, Rio de Janeiro, Casa Lygia Bojunga, 2006, p. 107 – 108.

Meu estado de espírito não permitiu que eu sentisse alegria ao realizar a primeira apresentação da peça em Caruaru. Aos meus olhos, esta apresentação não se caracterizou como um *Acontecimento*, só o que pude enxergar foi uma repetição de gestos e formas vazios, excesso de estereótipo e escassez de delicadeza. Provavelmente esta observação foi influenciada pela tristeza que havia se instalado em mim, todavia passei a questionar se é possível estar aberto para o público se não estamos abertos e disponíveis para nós mesmos, para nossas relações internas, para nosso próprio trabalho. Seria possível o “encontro amoroso” com o espectador se o ambiente interno era de desamor? Um espetáculo pode ser uma *hecceidade* se não for um ato de amor? Para fazer teatro é preciso aprender a amar? Como amar nossos companheiros de ofício? Como amar nossas próprias fraquezas? Como amar o outro com suas imperfeições?

Novamente recorro à arte para tentar compreender a arte. Nos conselhos que Rilke deu a um jovem poeta encontro que “o fato de uma coisa ser difícil tem de ser mais um motivo para fazê-la. Amar é bom: pois o amor é difícil. Ter amor, de uma pessoa por outra, talvez seja a coisa mais difícil que nos foi dada, a mais extrema, a derradeira prova e provação, o trabalho para o qual qualquer outro trabalho é apenas uma preparação” (Rilke, 2006: 65). Com isto, me vem à mente a questão: o teatro serve para alguma outra coisa além de nos ensinar a viver?

De acordo com Barba (2006: 192), o teatro é sagrado porque tem o poder de transformar as pessoas que participam deste acontecimento. Vejo que nós nos transformamos muito durante o percurso de montagem e apresentação de *As três irmãs*, mas que esta é uma jornada sem fim. Se, como afirma Grotowski (1987: 22), o teatro possibilita “o fenômeno do nascimento duplo e partilhado” entre o elenco e o diretor, vejo que a cada nascimento se segue uma morte, e um renascimento, e outra morte, gerando um ciclo inesgotável de morte-vida.

Nosso renascimento em Caruaru foi possível graças a uma ajuda externa. Como minha função de “parteira” estava comprometida pela “tirana” mal humorada que havia tomado conta de mim, era preciso que outra pessoa realizasse o parto e trouxesse o amor novamente à luz. Eis que uma “junta médica” veio até nós: após a apresentação, a meus olhos fracassada, do espetáculo, uma

equipe de filmagem foi até o teatro realizar uma entrevista bastante especial conosco. A equipe, coordenada pelo diretor Luiz Felipe Botelho, estava colhendo depoimentos de artistas, arte-educadores e crianças que participavam do festival para integrar o documentário *Lições de um palco sem fim*⁷³, cujo tema era nada menos que “a capacidade do teatro em transformar a vida das pessoas”.

Botelho e sua equipe nos colocaram sentados um ao lado do outro e foram lançando perguntas relativas à maneira como cada um entrou no teatro, o que mudou na vida depois disso, qual a importância do teatro dentro da escola, o que o teatro tem que nos arrebatava⁷⁴... É preciso ressaltar que esta equipe era composta por pessoas muito amorosas, apaixonadas pela arte, pelo teatro e pela vida, e este amor fez com que nós fôssemos pouco a pouco resgatando e revelando nosso amor por todas essas coisas, como se estivéssemos *relembrando* porque fazemos teatro, porque estamos juntos, o que queremos dizer com nossa peça. Vejo que a entrevista teve um efeito sobre nós semelhante ao *Exercício da Berlinda*: proporcionou um momento de introspecção profunda, em que cada um pôde se confrontar consigo mesmo, com suas escolhas, anseios e receios.

Após a entrevista realizamos uma segunda apresentação de *As três irmãs*, desta vez com outro estado de espírito. Como esta pesquisa não contempla análise de recepção, a maneira como se deu esta segunda apresentação só pode ser traduzida, mais uma vez, através de meus olhos parciais de diretora, mas posso afirmar que se tratou de algo bem diferente da primeira. É incrível como um mesmo espetáculo pôde parecer, com algumas horas de intervalo entre uma apresentação e outra, tão diferente. Percebo que o público dá algumas pistas para compreender como foi cada apresentação: quando os estereótipos se fazem muito presente o público em geral ri bastante, mas dificilmente se emociona; quando a sutileza aparece, surgem momentos de silêncio na platéia e não raro vejo alguns espectadores saindo da apresentação com os olhos vermelhos. Posso dizer que na primeira apresentação ouvi muitas risadas e na segunda, muitos silêncios.

⁷³ O documentário *Lições de um palco sem fim*, produzido pela Massagana Multimídia Produções (Instituto de Cultura/FUNDAJ/PE) em parceria com o TEA (Teatro Experimental de Arte/Caruaru/PE) foi lançado no dia 27 de março de 2008 em Caruaru/PE.

⁷⁴ A transcrição da entrevista encontra-se em anexo.

Desta experiência em Caruaru ficaram muitas perguntas: como manter acordada a nossa meta do trabalho? Como fazer de nosso ofício um ato de amor? Como lembrar constantemente que o teatro é instrumento de algo maior e inexplicável sem que seja necessária a intervenção de outras pessoas? Ou a intervenção de outras pessoas *é* necessária? Como fazer da apresentação uma *Hecceidade*? Como manter a saúde das relações internas do grupo? Como despertar – e manter – a *Alegria*? Como fazer, enfim, do teatro uma prática de liberdade?

No exame de qualificação deste projeto de pesquisa um dos professores que compuseram a banca de avaliação, o professor doutor e ator Renato Ferracini, considerou que meu projeto de mestrado era na realidade um “projeto de vida”. Concorro. E pelas novas perguntas que surgem à medida que o trabalho se aprofunda, fico mesmo com dúvida se o tempo de uma vida será suficiente. Parafraseando Peter Brook, deixo aqui a “porta aberta” para estudos posteriores e para que eu tenha, como um bom palhaço, com o que me divertir em seguida...

Epílogo

Conclusão

*Os resultados concretos (sobretudo em uma arte fugaz como o teatro) nascem e morrem num abrir e fechar de olhos, e penso que talvez seja errado ligar-se a eles. Acredite em mim, tenho o direito moral de falar-lhe desta maneira. Possui-se de verdade somente aquilo de que se fez experiência, sendo assim (no teatro), aquilo que se sabe pode ser verificado no próprio organismo, na própria individualidade, concreta e cotidiana.*⁷⁵

Grotowski

Através deste trabalho de pesquisa pude reavaliar metodologias sobre a aprendizagem da técnica do *clown* e repensar conceitos sobre a subjetividade do ator. Inicialmente minha inquietação girava em torno da pergunta: como fazer para que o ator “seja o que ele é”? Hoje penso que a questão pertinente seria: como fazer para que o ator “deixe de ser o que é”?

Este estudo possibilitou uma alteração na minha compreensão do que é o *clown* e de como ele se manifesta no corpo do ator. Vejo que a busca pelo *clown* não significa chegar a algum lugar, mas perceber o lugar onde se está, abrir os olhos e a percepção para o momento presente e se deixar afetar pelo ambiente e pelas situações. A prática ensinou-me que a capacidade de afetar e ser afetado depende dos agenciamentos que o *corpo* é capaz de realizar. Compreendi ainda que a intensidade desses agenciamentos relaciona-se diretamente à capacidade de se libertar de um “eu” sujeito e de abrir espaço para um sujeito sem identidade.

Percebo que o *clown* pode ser uma individuação sem sujeito quando o ator descola-se de sua auto-imagem, quando aprende a brincar com sua persona, quando permite que sua “sombra” dê as mãos para a poesia e largue as mãos do ego. Esta aprendizagem não passa por elucubrações mentais e racionais, mas por vivências corporais que possibilitam a experiência física de outros modos de se relacionar consigo, com o outro e com o mundo.

Pedagogicamente, vejo que a aprendizagem do *clown*, e do ator, requer um pensamento dialético, é necessário olhar para si e para o mundo: *lembrar-se* de si mesmo sem fechar-se em sua própria individualidade. Para tanto é necessário que as pessoas do grupo de trabalho sejam autônomas em seu pensamento e em sua ação, é preciso que todos se sintam donos de seu saber e de

⁷⁵ In Eugenio Barba, *A terra de cinzas e diamantes*, Perspectiva, 2006, p. 131. Grifo do autor.

sua vontade. Deste modo é possível estabelecer uma relação *dialógica* na qual os papéis de discípulo e mestre se alternam, respeitando as responsabilidades específicas de cada função.

Compreendo que se a relação homem-mundo não é clara, o artista pode se envolver demais com si mesmo e com suas questões pessoais, desenvolvendo uma relação egocêntrica com o ambiente externo. Uma estratégia eficiente para trazê-lo “de volta” e abrir seu olhar “para fora” é recorrer a um artifício, como um texto dramático. Através de nossa prática pude verificar que o diálogo ator-personagem contribuiu para a aprendizagem da relação homem-mundo.

Vejo que a técnica do *clown* pode possibilitar uma reflexão a respeito da ética e da política que envolvem as relações sociais. Quando o ator percebe que pode gerar *Alegria* ou *Tristeza* no espectador, toma consciência de seu *poder* de afetar o outro de forma positiva ou negativa. Ao escapar das normas sociais de conduta, o *clown* faz com que o artista que trabalha com esta técnica repense questões como bom e mal, bonito e feio. A exposição do fracasso pessoal estimula ainda o ator a relativizar o valor do erro.

Esta pesquisa proporcionou aprendizagens bastante objetivas, porém, creio que o maior legado deixado por este trabalho não pode ser descrito em palavras. Como afirma Grotowski (in Barba, 2006: 131), penso que na arte do teatro aquilo que se sabe só pode ser verificado no próprio organismo. De todo modo, procurei descrever algumas trajetórias pessoais no processo de aprendizagem do ofício do teatro por acreditar, assim como afirma Boaventura Santos (2006: 85), que as nossas trajetórias de vida individuais e coletivas são a prova íntima de nosso conhecimento.

Gostaria de fazer minhas as palavras de Jung para traduzir o que esta pesquisa me causou:

Sinto-me espantado, decepcionado e satisfeito comigo. Sinto-me triste, acabrunhado, entusiasta. Sou tudo isso e não posso chegar a uma soma, a um resultado final. É para mim impossível constatar um valor ou um não-valor definitivos; não posso julgar a vida ou a mim mesmo. Não estou certo de nada. Não tenho mesmo, para dizer a verdade, nenhuma convicção definitiva – a respeito do que quer que seja. Sei apenas que nasci e que existo; experimento o sentimento de ser levado pelas coisas. Existo à base de algo que não conheço. Apesar de toda a incerteza, sinto a solidez do que existe e a continuidade do meu ser, tal como sou. (2006: 413)

Posso dizer que, mais do que respostas, este trabalho proporcionou o abandono de algumas certezas e a experiência de ser levada pelas coisas. O espetáculo *As três irmãs* é fruto de um “não

saber”, de recorrentes fracassos, inúmeras dúvidas, de muitas tentativas e muitos erros. Entendo que a solidez do que existe foi gerada e alimentada pela vontade de fazer, de compreender, de trocar. O desenvolvimento desta pesquisa pôde nos ensinar muito sobre o teatro, o ofício do ator, do diretor, e também um pouco sobre a vida.

Clarice Lispector, em sua crônica “Das vantagens de ser bobo” (2004: 168), diz que “é quase impossível evitar o excesso de amor que um bobo provoca. É que só o bobo é capaz de excesso de amor. E só o amor faz o bobo”. Mais do que tudo, entendo que esta pesquisa possibilitou, enfim, nossa iniciação teórica e prática na arte da bobagem.

Bibliografia

ABIRACHED, Robert. *L'acteur et son jeu*. In **COUTY**, Daniel & **REY**, Alan (org). *Le théâtre*. Paris: Bordas, 1980. Tradução não publicada de José Ronaldo FALEIRO.

ANDERSEN, Hans Christian, **LONDON**, Jack & **STEVENSON**, Robert Louis. *O outro. Três contos de sombra*. Rio de Janeiro, Dantes, 2002.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARBA, Eugenio. *A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia: seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. São Paulo: Perspectiva 2006.

BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOJUNGA, Lygia. *Angélica*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações como eixo: de Stanislavski à Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BORDIEU, Pierre et al. *A profissão de sociólogo*. Petrópolis: Vozes, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Curso de Literatura Inglesa*. Organização, pesquisa e notas Martín Arias e Martín Hadis. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. (org.) *Pesquisa Participante*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

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

_____. *Fios do Tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

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

CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CHEVALIER, Jean & **GHEERBRANT**, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.

COPEAU, Jacques. *Débuts de l'École du Vieux Colombier*. Paris: Gallimard, 1979. Tradução não publicada de José Ronaldo FALEIRO.

DELEUZE, Gilles & **GATTARI**, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles & **PARNET**, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DELGADO, Maria & **HERITAGE**, Paul. *Diálogos no palco*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Unicamp, 2003.

_____. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: Fapesp, 2006a.

_____. *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: Fapesp, 2006b.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: SENAC, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática de liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

_____. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

FREIRE, Roberto. *Soma: uma terapia anarquista. A alma é o corpo*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S.A., 1988.

_____. *Soma: uma terapia anarquista. A arma é o corpo*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S.A., 1991.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. São Paulo: Pensamento, s/d.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

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

JARA, Jesús. *El Clown, um navegante de las emociones*. Sevilla: Proexdra, s/d.

JUNG, C. G. *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

KASSICK, Clovis. *Stirner: a filosofia do eu*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2005.

KOUDELA, Ingrid. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

LECOQ, Jacques. *Le corps poétique*. Paris: Actes sud, 1997. Tradução não publicada de Patrícia dos SANTOS.

_____. *Le Théâtre du Geste*. Paris: Bordas, 1987. Tradução não publicada de José Ronaldo FALEIRO.

LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

_____. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. *Pesquisa em comunicação*. São Paulo, Loyola, 2003.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

NICHOLS, Sallie. *Jung e o tarô: uma jornada arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zarathustra: um livro para todos e para ninguém*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *Aurora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OUSPENSKY, P. D. *Fragmentos de um ensinamento desconhecido. Em busca do milagroso*. São Paulo: Pensamento, s/d.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caeiro / Fernando Pessoa*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

REICH, Wilhem. *Escuta, Zé Ninguém!* Lisboa: Dom Quixote, 1981.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes: 1995.

_____. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes: 1998.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice*. Lisboa: Afrontamento, 1995.

_____. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2006.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

STANISLAVSKI, Konstantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

TAKEDA, Cristiane Layher. *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003.

TCHÉKHOV, Anton. *As três irmãs*. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004.

_____. *As três irmãs*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

THIOLLENT, Michel. *Crítica Metodológica, Investigação Social e Enquete Operária*. São Paulo: Polis, 1980.

TRINDADE, Helgio. *Tentativa de Reconstituição Empírica de um Movimento Político Radical*. In: NUNES, E. (org.) *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

Artigos publicados em Jornais, Revistas e Sites

ALVES, Rubem. *Ensinar a tristeza*. Jornal Folha de São Paulo, Sinapse, 25 de outubro de 2005, p. 22.

_____. *Meu coração fica com o coração dela...* Jornal Folha de São Paulo, Sinapse, 27 de setembro de 2005, p. 22.

BOSCOV, Isabela. *Rir é uma obrigação*. Entrevista com Jô Soares. Revista Veja. São Paulo: Editora Abril, 7 de novembro de 2007, No 44, p. 11-15.

BYINGTON, Elisa. *Dario Fo: o clown engajado*. Revista Bravo. São Paulo: Editora Abril, fevereiro de 2001, No. 41, p. 24-31.

CRITELLI, Dulce. *Justo a mim me coube ser eu!* Jornal Folha de São Paulo, Folha Equilíbrio, 22 de junho de 2004, p. 12.

FERRACINI, Renato. *O trabalho do ator e a Zona de Turbulência*. Revista Sala Preta. São Paulo: ECA/USP, 2003, No 3, p. 125-131.

GALLO, Sílvio. *Educação Libertária: da segurança ao risco*. Revista Libertárias. São Paulo: Editora Imaginário, outubro de 1997, No. 1.

LIUDVIK, Caio. *O discurso do método*. Jornal Folha de São Paulo, Caderno Mais, *Lição de Mestre* [Antunes Filho], 22 de agosto de 2004, p. 4-6.

MARINIS, Marco de. *Copeau, Decroux et la naissance du mime corporel*. Bouffonneries, No. 34, 1995, p. 127-143. Tradução não publicada de José Ronaldo FALEIRO.

NETO, Alcino Leite. *Confissões de um pensador*. Jornal Folha de São Paulo, Caderno Mais, *O abc da filosofia* [Gilles Deleuze], 30 de maio de 2004, p. 4-6.

PALMI, Bernard. *Bulle de clown*. Bouffonneries, No. 7, 1982, p. 17-23. Tradução não publicada de José Ronaldo FALEIRO.

ROLNIK, Suely. *Breve descrição dos Objetos Relacionais*.

Site www.caosmose.net/suelyrolnik/textos.htm (Acessado em 29/05/2006)

_____. *Lygia Clark e o híbrido arte/clínica*.

Site www.caosmose.net/suelyrolnik/textos.htm (Acessado em 29/05/2006)

_____. *Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura*. Site www.caosmose.net/suelyrolnik/textos.htm (Acessado em 29/05/2006)

SALLUM, Erika. *Provocação pelo riso*. Entrevista com Hugo Possolo. Revista Bravo. São Paulo: Editora Abril, dezembro de 2005, No. 99, p. 92-95.

VITALI, Alberto. *Figlio d'Arte*. Entrevista com Alberto Vitali. Bouffonneries, No. 7, 1982. p. 46-50. Tradução não publicada de José Ronaldo FALEIRO.

WYLIE, Laurence. *À l'École Lecoq j'ai découvert mon propre clown*. In: PSYCHOLOGIE. Paris, août, 1973, n. 43, p. 17-27. Tradução não publicada de José Ronaldo FALEIRO.

Monografias, Dissertações e Teses

BARBOSA, Juliana Jardim. *O ator transparente: o treinamento com as máscaras do Palhaço e do Bufão e a experiência de um espetáculo: Madrugada*. São Paulo: ECA/USP, 2001, Dissertação.

CONSENTINO, Marianne Tezza. *A formação do clown: o teatro como prática de liberdade*. Florianópolis: UDESC, 2004, Monografia.

JANUZELLI, Antonio Luiz Dias. *O ofício do ator e o estágio das transparências*. São Paulo: ECA/USP, 1992, Tese.

_____. *Princípios básicos da preparação do ator para o espetáculo teatral*. São Paulo: ECA/USP, 1984, Dissertação.

KASPER, Kátia Maria. *Experimentações Clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*. Campinas: UNICAMP, 2004, Tese.

LOPES, Elisabeth Pereira. *A máscara e a formação do ator*. Campinas: UNICAMP, 1990, Tese.

LOPES, Elisabeth Silva. *Ainda é tempo de bufões*. São Paulo: ECA/USP, 2001, Tese.

MACHADO, Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro. *Uma nova mídia em cena: corpo, comunicação e clown*. São Paulo: PUC/SP, 2005, Tese.

MARTINS, Elisabete Vitória Dorgam. *O chá de Alice: a utilização da máscara do clown no processo de criação do ator*. São Paulo: ECA/USP, 2004, Tese.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental da América – A produção do desejo na era da Cultura Industrial*. São Paulo: PUC/SP, 1988, Tese.

SAMPAIO, José Gustavo. *O ator vivo: uma abordagem reichiana para a arte do ator*. São Paulo: ECA/USP, 2004, Dissertação.

SILVA, Armando Sérgio da. *Interpretação: uma oficina da essência*. São Paulo: ECA/USP, 1999, Tese de Livre Docência.

Revistas e apostilas

A CHUTEIRA. *Uma revista sobre palhaço e improvisação*. Publicação: Jogando no Quintal, Ano I, No. 4, 2007.

_____. Publicação: Jogando no Quintal, Ano I, No. 3, 2007.

VALÉN, Antón. *Apuntes de Antón Valén*: apostila distribuída ao final do curso de *clown* ministrado por Antón Valén no 5º Festival Internacional do Comediante, em Murcia, Espanha, 2001. Material cedido por Patrícia dos Santos.

Desenho da capa

Matias Ternes, 7 anos.

Encarte

Anexo I: As apresentações de *As três irmãs*

ESTRÉIA

23 de fevereiro de 2007 - Espaço Cultural Sol da Terra – Florianópolis/SC

TEMPORADAS

24 a 25/02/07 – Espaço Cultural Sol da Terra – Florianópolis/SC

09 a 11/03/07 – Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina / UDESC – Florianópolis/SC

11 a 13/05/07 – Espaço Cultural Sol da Terra – Florianópolis/SC

17 a 19/08/07 - Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina / UDESC – Florianópolis/SC

FESTIVAIS

22 a 24/03/07 – Festival de Teatro de Curitiba / Mostra Fringe – Curitiba/PR

12/04/07 – Festival de Teatro Isnard Azevedo / Mostra Paralela – Florianópolis/SC

19/10/07 – Festival de Teatro Estudantil do Agreste / Mostra Nacional de Referência Teatral – Caruaru/PE

23 a 25/03/08 - Festival de Curitiba / Mostra Fringe – Curitiba/PR

EVENTOS

17/03/07 – Apresentação para funcionários da Empresa Nutribem – Hotel Águas de Palmas Resort – Governador Celso Ramos/SC

14/06/07 – Apresentação para a Banca composta pelos Profs. Drs. Antonio Januzelli e Renato Ferracini - Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina / UDESC – Florianópolis/SC

26/10/07 – Unisul Contexto – Universidade do Sul de Santa Catarina - Tubarão/SC

12/03/08 – Mostra Multicultural – Espaço Cultural Sol da Terra – Florianópolis/SC

Anexo II: O texto adaptado e as canções

AS TRÊS IRMÃS

Livre adaptação da obra de Anton Tchekhov⁷⁶

Cena

A ação se passa numa cidade provinciana.

ATO 1

PRIMAVERA. Meio-dia; lá fora está ensolarado, alegre.

*Entra Olga com o tapete (música de abertura⁷⁷) e em seguida Maria com o bolo (música “sexy” Maria⁷⁸).
Elas enchem balões enquanto aguardam a chegada de Irina. Quando Irina entra, Olga, Maria e o público
soltam os balões (música “Êba, ela chegou”⁷⁹).*

IRINA (para o público): Que bom que tu “veio”! E tu também! Tu eu não conheço... Ai, que bonito... Veio todo mundo para a minha festa!

OLGA: Faz exatamente um ano que papai morreu, no dia, 23 de setembro, o dia do seu anjo, Irina. Fazia muito frio, eu temia que você não sobrevivesse. Você estava estendida como uma morta. Lembra?

IRINA: Não.

OLGA: Pois um ano se passou e eu me lembro como se fosse ontem. Mas hoje você até já está vestida de branco, seu rosto resplandece. Lembro-me que, quando levavam papai, tocava uma música. E davam tiros no cemitério. O papai era general, comandava uma brigada todinha, no entanto veio pouca gente no seu enterro. Ah, mas chovia muito, caía uma chuva muito forte.

IRINA: Mas, Olga, para que ficar lembrando disso agora?

OLGA: É... Por que, né? Hoje está quente...

IRINA: Muito quente!

OLGA: As janelas podem ficar abertas...

IRINA: Abre tudo!

OLGA: Mas as bétulas ainda não floresceram. Papai recebeu o comando da brigada e partiu conosco de Winston há onze anos... Onze anos se passaram, mas eu me lembro como se fosse ontem. Eu me lembro que nesta mesma época Winston já estava coberta de flores. Esta manhã, quando eu despertei e vi todas essas luzes, eu senti a primavera e a alegria estourou no meu coração. E eu apaixonadamente tive uma vontade de voltar para a nossa casa...

MARIA: Para nossa terra natal...

IRINA: Para a capital...

OLGA: Winston!

Música de Irina – Oração do Anjo⁸⁰

IRINA: Que eu nunca me separe das minhas irmãs.

OLGA: Que eu arranje um marido.

MARIA: Que esta casa volte a estar cheia.

IRINA: Que eu não tenha medo de errar.

MARIA: Que eu acredite e confie em mim.

OLGA: Que eu “seje” como a água...

IRINA: É “seja”...

OLGA: Quieta que agora eu estou falando! ...Maleável!

⁷⁶ *As três irmãs*, Anton Tchekhov, tradução de klara Gouriánova, São Paulo, Peixoto Neto, 2004.

⁷⁷ *Winston*, de Neno Miranda. Instrumental.

⁷⁸ Versão instrumental de *Portugal de Navio*, de Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias.

⁷⁹ Composição de Cassiano Vedana e Mariella Murgia. Instrumental.

⁸⁰ De Ceumar e Mathida Kóvak. Letra: Não permita, Deus, que eu morra/Sem ter visto a terra toda/Sem tocar tudo que existe/Não permita, deus,/Que eu morra triste/Dê-me a graça/De viajar de graça/Por essa esfera afora/De virar uma linda senhora/Uma linda lenda/Cantar cada fio da renda/Tecer cada cacho/De cabelo de anjo/Transformá-lo num bonito arranjo/Da mais bela canção/Não permita, deus, que eu me vá/Sem sorver esse guaraná/Sem espalhar meu fogo brando/E acalmar a brasa do mundo/E aquecer mais uma vez/O coração do universo/Nas contas do meu terço/Nas cordas do meu violão

(Irina e Olga levam velas para público fazer pedido.)

IRINA: Que a gente possa voltar para casa.

(Apagam a última vela. Cessa a música.)

IRINA: Eu vou cortar o bolo!

OLGA: E eu vou pegar a faca.

MARIA *(cantando):* Deu meu coração de ficar dolorido, arrasado num profundo pranto... Deu meu coração de falar esperanto, na esperança de ser compreendido...

OLGA: Não cante, Maria, como é que pode!

IRINA: Eu não sabia que tinham te contratado para cantar na minha festa!

OLGA: Por estar todos os dias no colégio e dar aulas até de noite, minha cabeça dói constantemente... Mas eu tenho um sonho no meu coração, um sonho que cresce a cada dia...

IRINA: Voltar para Winston. Vender tudo aqui e voltar para a capital!

OLGA: Sim, e o quanto antes!

IRINA: *(Para um rapaz do público)* Provavelmente, o nosso irmão será professor da Universidade de Winston e vai nos levar daqui, não vai? O único problema é a pobre da Maria. Ela não vai poder deixar o marido aqui.

OLGA: Mas Maria poderá ir a Winston todos os anos para passar o verão inteiro conosco.

IRINA: Viu, Maria? Passar o verão inteiro conosco.

MARIA: *(Cantando)* Deu meu coração de ficar dolorido, arrasado num profundo pranto...

OLGA: Deu, Maria!

IRINA: Deu, meu coração... Se Deus quiser, tudo se arranja. Hoje faz um tempo bom... Não sei por que, quando eu acordei e lembrei que era o dia do meu anjo, eu senti a minha alma leve... Eu lembrei da nossa infância, de quando mamãe ainda estava viva. E que pensamentos maravilhosos entraram para dentro de mim, que pensamentos!

OLGA: Você está radiante hoje, Irina. E isso te deixa ainda mais bela. Maria também é linda. Andrei seria belo se não tivesse engordado tanto... A gordura não lhe vai bem, Andrei. Mas eu envelheci, emagreci demais, mas talvez "seje"...

IRINA: É "seja"...

OLGA: ... porque eu me irrita muito na escola com as minhas alunas! Deve ser... Porque hoje que eu não tive que ir à escola, que eu fiquei o dia inteiro em casa, eu me sinto mais bela, jovem e amável do que ontem. Eu só tenho vinte e oito anos, sabia? Tudo vai bem, não é? Tudo vai como Deus manda! Mas se eu arranjasse um marido, eu poderia ficar o dia inteiro em casa... E eu haveria de amar o meu marido... Eu haveria de amá-lo... Meninas! Sabe quem está em nossa casa hoje?

IRINA: Quem?

OLGA: Um ilustre comandante de bateria, o tenente coronel Verchínin! **(Intervenção carron)**

IRINA: Uau! Um ilustre coronel tenente de bateria! E ele é muito velho?

OLGA: Não... E parece um bom homem.

IRINA: Mas ele é interessante?

OLGA: É... *(descreve espectador que será Verchinín).* Mas é casado. **(Cessa carron.)** E pela segunda vez. E duas filhas e uma sogra. *(Chama as irmãs como se fosse contar um segredo.)*

IRINA: "Bafão", "bafão"!

OLGA: Mas que "bafão", menina! A mulher dele é louca...

IRINA: Coitadinha...

MARIA: Pecado...

OLGA: Ela tem duas tranças de donzela na cabeça...

IRINA e MARIA: Brega...

OLGA: Ela gosta de falar coisas empoladas...

IRINA e MARIA: Empoladas...

OLGA: Gosta de filosofar...

IRINA e MARIA: Interessante!

OLGA: E frequentemente ela tenta o suicídio, só para azucrinar a vida do marido.

IRINA: Ah, mas isso não se faz...

MARIA: Se eu fosse homem já teria largado uma mulher dessas...

IRINA: *(Para um homem do público que "será" o barão.)* Barão! Diga-me, por que me sinto tão bem hoje? Como se estivesse de velas içadas, e sobre mim – um imenso céu azul e cheio de pássaros brancos voando. Por que isso? Por quê? É que eu estava dormindo, aí eu acordei e eu fiquei pensando... Eu pensei,, Pensei... E aí veio a luz e tudo ficou claro para mim. Eu descobri o sentido da existência! Não é magnífico? Barão, quer saber o sentido da existência? *(para Olga e Maria)* Querem saber?

OLGA e MARIA: Sim!

IRINA: Então eu vou contar... Nós devemos trabalhar! É, meninas, trabalhar! Que nem um operário que acorda de madrugada para quebrar pedra no chão; ou ainda ser uma professora, que nem a Olga é, que ensina o “a”, o “b”, o “c” e até o “d” para as crianças! Não é bonito? Ou ainda ser um pastor que dá hóstia todos os dias na boca das pessoas e ainda toma um vinhozinho de vez em quando. Mas por que ser apenas humano meu Deus? É muito mais interessante ser um boi ou um cavalo do que ser uma mulher que acorda ao meio dia todos os dias, demora uma hora para fazer a toilette e ainda toma café na cama. É horrível! Horrível!

OLGA e MARIA: Horrível...

IRINA: Barão, me promete uma coisa? Então bota o “mingo”! Se eu não acordar cedo todos os dias e se eu não trabalhar, pode me retirar a sua amizade!

MARIA: *(Cantando)* Deu meu coração de ficar dolorido, arrasado num profundo pranto...

OLGA: *(Interrompendo Maria)* Está triste hoje, né Maria?

MARIA: Estou. Eu vou embora.

IRINA: Mas ir embora da minha festa?

MARIA: Ah, Irina... Mas eu desejo que tenha saúde e felicidade... Antigamente, quando papai ainda estava vivo, sempre, nos dias de anjo, vinham à nossa casa uns trinta, quarenta oficiais, havia rebuliço... Eu estou triste, estou na Melancolândia...

(Olga “chora” com ela.)

IRINA: Meninas, adivinhem quem eu encontrei? O coronel desconhecido! **(Intervenção carron)**

OLGA: Deve ser o tenente coronel Verchínin! Verchínin é de Winston. **(Cessa carron)**

MARIA: O senhor é de Winston?

OLGA: Pois nós vamos nos mudar para lá.

IRINA: Pretendemos estar lá antes do outono. É a cidade onde a gente nasceu.

MARIA: Acho que lembrei dele! Lembram quando falavam do “major apaixonado”? *(Para Verchínin)* Na época, o senhor era apenas tenente, estava apaixonado por alguém, e todo mundo, zombando, te chamava de major apaixonado...

OLGA: Mas é claro... É o major apaixonado, lembram?! *(Ação do abrir uma janela imaginária.)* Meninas, venham ver: o major apaixonado! **(Intervenção carron)**

TODAS: O major apaixonado...

MARIA: Naquela época o senhor tinha apenas bigode... Ai, como o senhor envelheceu! **(Cessa carron)**

OLGA: Envelheceu sim, mas ainda não é velho não...

MARIA: *(Entre lágrimas)* Nós saímos de Winston há onze anos...

IRINA: Maria, sua maluquinha, está chorando de novo? Assim eu vou chorar também...

MARIA: A nossa mãe foi enterrada lá...

OLGA: No cemitério Novo-Dévitchi, o senhor conhece?

IRINA: Mas o senhor imagina que eu já comecei a esquecer o rosto dela? Assim como todo mundo vai esquecer do nosso...

MARIA: Pode acontecer que a nossa vida de hoje, com a qual estamos tão conciliadas, com o tempo pareça estranha, incômoda, curta de idéias, não suficientemente limpa, até pecaminosa, talvez...

***Música Andrei – Ciranda Sereia*⁸¹**

MARIA: *(Para “Andrei”).* A música que você gostava de tocar, Andrei!

IRINA: *(Para “Andrei”).* O nosso irmão é cientista. O nosso pai foi militar, mas seu filho escolheu a carreira científica.

MARIA: Foi o desejo do papai.

OLGA: Hoje nós zombamos dele. Parece estar um pouco apaixonado.

IRINA: *(Para o público.)* Por uma moça daqui. Acho que ela veio hoje.

MARIA: Não! **(Cessa música Andrei)**

OLGA: Não veio?

MARIA: Não, o Andrei não está apaixonado. *(Para alguma mulher da platéia que esteja usando uma roupa “esquisita”).* Vocês já viram como ela se veste? Não que seja fora de moda, mas é simplesmente lamentável. *(Descreve a roupa da mulher.)* O Andrei tem gosto! E eu ouvi dizer que ela vai se casar com Protopópov, o presidente do conselho municipal.

OLGA: Pode até ser. Mas que o Andrei está apaixonado, ele está...

⁸¹ Domínio Público. Letra: Eu morava na areia, sereia/Me mudei para o sertão, sereia/Aprendi a namorar, sereia/Com um aperto de mão/Oh sereia

OLGA: *(Para alguém do público.)* Você está apaixonado? *(Quando achar alguém que diga “sim”, pergunta o nome dele.)* “Sicrano” está apaixonado! Andriucha também está apaixonado! A vida não fez a gente para amar? Para se deleitar sobre a pessoa amada... Para amar, se deleitar, deixar que o suor vire um suco...

IRINA e MARIA: Ihhhhhh....

OLGA: *(Para alguém do público.)* Kulíguin!

IRINA: Cunhado!

OLGA: Vá Maria, vá falar com seu marido.

IRINA: A Maria está de mau humor hoje, né? Quando ela se casou ele lhe parecia o homem mais inteligente. Hoje ele é até o mais bondoso, mas não o mais inteligente.

OLGA: Vamos à mesa?

IRINA: Vamos!

(Irmãs chamam o público- personagens para sentarem no tapete: Verchínin, Andrei, Natacha, Kulíguin e Barão Tuzenbakh. Olga coloca Natacha ao lado de Andrei.)

IRINA: Ih, mas está faltando alguém... E bem do meu lado. Deve ser o amor da minha vida... Só pode ser.

OLGA: *(Para Maria)* Mas quem será?

MARIA: O Soliôni! *(Escolhe alguém do público para ser “Soliôni” e o leva para sentar ao lado de Irina. Ela não gosta.)*

MARIA: Senhores, somos nove à mesa! Isto quer dizer que há um apaixonado entre nós!

IRINA: Ah, será que é por mim?

OLGA: *(Brindando)* Irina, desejo-lhe um bom noivo.

IRINA: Um noivo bem bonito!

OLGA: Você já está com vinte anos e está na hora de se casar.

Música de Olga - Prece a Santo Antônio⁸²

IRINA: *(Para alguém da “mesa”)* Você acha que a vida é bela? A vida é bela! Mas e se ela só parece ser bela? Para nós, as três irmãs, ela ainda não se mostrou bela. Ela nos sufoca feito erva daninha. Ai, o meu coração está ficando apertado... *(Rapidamente sorri.)* Mas vamos deixar disso! Se a gente se sente triste, se a vida nos parece sombria, é porque a gente não sabe a força da labuta! Vamos trabalhar!

(Irmãs levam espectadores-personagens de volta à platéia)

ENTREATO - Música⁸³

Exercício do olhar - Greice

ATO 2

VERÃO. Oito horas da noite.

MARIA *(para Verchínin):* Talvez, em outras cidades não seja assim mas, em nossa cidade, as pessoas mais dignas, nobres e importantes são os militares. Casaram-me quando eu tinha dezoito anos; eu tinha medo do meu marido porque ele era professor e eu mal havia terminado o curso. Ele me parecia tremendamente culto, inteligente e importante. Mas agora já não é a mesma coisa, infelizmente. Entre os civis, em geral, há tantas pessoas grosseiras, estúpidas e antipáticas. A grosseria me perturba, me ofende. Eu sofro quando vejo que uma pessoa não é delicada o suficiente, dócil o suficiente, amável... Quando estou junto dos professores, colegas de profissão de meu marido, eu sofro... *(Pausa)* Eu preciso dizer uma coisa... eu amo... Eu amo, amo, amo... Amo os seus olhos, seus movimentos, sonho com eles... Quando olho para você, eu fico rindo, não sei por que, embora sinta medo. Vem, vamos dançar...

Música de Maria - Ai⁸⁴

(Maria dança com Verchínin.)

MARIA: Vem vindo alguém, sente-se.

⁸² De Neno Miranda. Letra: Oh Santo Antônio/Me traz logo casamento/Traz o meu amor no vento/Que eu não quero mais chorar/Oh Santo Antonio/Quero botar anel no dedo/Solidão eu tenho medo/Um amor quero encontrar/Amor/Um amor quero encontrar/Amor

⁸³ De Gabriel Junqueira. Instrumental.

⁸⁴ De Kléber Albuquerque e Tata Fernandes. Letra: Deu meu coração de ficar dolorido/Arrasado num profundo pranto/Deu meu coração de falar esperanto/Na esperança de ser compreendido/Deu meu coração equivocado/Deu de desbotar o colorido/Deu de sentir-se apagado/Desiluminado, desacontecido/Deu meu coração de ficar abatido/De bater sem sentido/ Meu coração surrado/Deu de arrancar o curativo/Deu de cutucar o machucado/Deu de inventar palavra/Pra curar de significado/O escuro aço denso do silêncio/No coração trespassado

IRINA: Finalmente em casa. Como cansa trabalhar nesse telégrafo! Hoje veio uma dama que queria telegrafar para seu irmão em Sarátov. Ela dizia que o filho dela tinha morrido hoje, mas ela não conseguia se lembrar do endereço. E mandou assim mesmo, sem o endereço, simplesmente para Sarátov. Ela estava chorando. Eu fui grosseira com ela... Eu disse: "não tenho tempo", "não tenho tempo"... Eu não sei o que acontece. É uma coisa que vem vindo, vem vindo e... pronto! Maria, e os fantasiados, eles vêm?

MARIA: Vêm! Às 10 horas estarão aqui, brincaremos o carnaval a noite toda!

IRINA: Então eu vou descansar um pouquinho...

MARIA: Irina, você emagreceu...

IRINA: Você acha?

MARIA: Você está pálida...

IRINA: Eu estou?

MARIA: Está com umas olheiras enormes...

IRINA: É?

MARIA: E com o olho branquinho, branquinho, branquinho...

IRINA: Está branquinho, branquinho, branquinho? Ai, Maria, eu acho que não estou passando muito bem... *(Cai sobre Maria.)* Mas deve ser esse trabalho no telégrafo! Só pode ser. Tudo o que eu sempre sonhei, que eu sempre desejei, nesse emprego justamente não há. É um trabalho sem poesia, sem idéias... Eu não gosto, Maria, não gosto.

(Maria ri baixinho)

IRINA: O que foi?

MARIA: Não sei. Desde esta manhã estou rindo assim.

IRINA: Eu encontrei o Andrei no clube hoje e ele perdeu no jogo de novo.

MARIA: E o que se pode fazer agora?

IRINA: Não sei. Ele perdeu a semana inteira, o mês inteirinho... Tomara que perca logo tudo de uma vez, quem sabe assim a gente vai embora dessa cidade! Nós vamos voltar para Winston em setembro e até lá ainda tem janeiro, ainda tem fevereiro, março, abril, maio, junho, julho, agosto... é mais de meio ano! Maria, eu vou ficar louca!

MARIA: Irina, eu tenho uma surpresa para você! Levanta a saia?

IRINA: Não, é feio!

MARIA: A minha saia, Irina.

IRINA: Você que está pedindo...

(Na perna de Maria há uma carta presa na liga.)

IRINA: Nossa, Maria, que "coxão"!

MARIA: Irina, a carta!

IRINA: Uma carta!

MARIA: É para você.

IRINA: *(Lendo a carta.)* Querida Irina, você é diferente dos outros, é elevada, pura, enxerga a verdade... É a única que pode me compreender. Eu a amo, amo profunda e infinitamente... Não posso viver sem você! Oh, minha delícia! Oh, minha felicidade! Pela primeira vez lhe falo do meu amor e sinto-me como se não estivesse na Terra, mas num outro planeta. Bem, não adianta. No coração não se manda, certamente... Mas não haverá rivais felizardos... Não haverá... Juro-lhe com tudo que é sagrado que matarei qualquer rival... Ó, minha maravilhosa! Assinado: Soliôni. *(Para ele, friamente):* Pare com isso!

(Chega Olga.)

OLGA: A reunião dos professores só acabou agora. Estou exausta. Ai, a minha cabeça dói, a minha cabeça...

MARIA: Olga, e os fantasiados?

IRINA: Vai ter, vai ter?

OLGA: Não haverá baile de carnaval em nossa casa hoje. Natacha diz que o bebê não está muito bem... E por isso... Numa palavra, não sei. Para mim tanto faz.

IRINA: *(Dando de ombros.)* Bóbik não está muito bem!

MARIA: Não é Bóbik que não está muito bem, é ela! Aqui, ó! *(Faz referência à própria testa.)* Pequeno-burguesa!

IRINA: Vocês acreditam que ela me disse que o quarto de Bóbik era frio e úmido... E que o meu é que era perfeito para crianças. E pediu para eu mudar para o seu quarto, Olga. Ai, que saudade de Winston...

(Marchinha de carnaval⁸⁵)

IRINA: Os fantasiados estão passando na rua... Vamos lá brincar com eles, Olga, vamos?

OLGA: Vamos!

ENTREATO – Música⁸⁶

Exercício do olhar - Débora

ATO 3

OUTONO. Mais de quatro horas da madrugada. Um incêndio se iniciou na cidade há tempos. (Música Incêndio⁸⁷)

OLGA: Está tranqüilo aqui, não é? Daqui não dá para ver o incêndio... *(Interage com público na ação de acolher as pessoas em casa.)* Esta noite eu envelheci dez anos.

(Entra Maria)

MARIA: Se não fossem os militares, a cidade inteira seria destruída. Bravos rapazes! Gente de ouro! Ah, mas que rapazes bravos!

(Entra Irina correndo)

IRINA: Meninas, meninas, a cidade está pegando fogo! *(Olhando o público.)* Eles ainda estão aqui...

OLGA: Essa noite parece que não tem fim.

IRINA: Maria, que horas já devem ser?

OLGA: Deve ser umas quatro horas.

IRINA: Acho que é uma hora.

(Maria, olhando para Verchínin, aponta o cotoco para o bolso da saia.)

IRINA: *(Levantando a saia de Maria)* Maria, você não perde essa mania...

OLGA: Mas o que é isso?

IRINA: Foi ela que pediu.

MARIA: O bolso, Irina.

IRINA: Ah, mas é claro... O relógio está no bolso... *(Olhando as horas.)* Uma hora, viu?

OLGA: Uma hora? Não pode ser.

IRINA: Parece que o tempo não passa.

OLGA: Mas, Irina, o relógio está parado! **(Entra música⁸⁸)**

IRINA: Maria... Maria... Maria... **(Pára música)** Você quebrou o relógio da nossa mãe!

MARIA: Se é de mamãe, é de mamãe. Talvez pareça que tenha quebrado, mas na verdade não quebrou.

IRINA: Será?

OLGA: É, faz sentido...

MARIA: Talvez pareça que existimos, mas na realidade, não existimos.

IRINA: É, faz sentido...

OLGA: Não, não faz sentido.

(Irina e Olga olham para Maria com olhar acusador.)

MARIA: O que estão olhando? Natacha tem um caso com Protopopóv e isso vocês fingem não enxergar...

OLGA: Maria, que "bocuda"!

MARIA: Estou cansada, cansada, cansada... É simplesmente revoltante. Não posso ficar calada. É sobre Andrei... Ele hipotecou a casa, deu todo o dinheiro àquela mulher e, no entanto, a casa não é só dele, mas de nós quatro! Ele deve se lembrar disso, se é um homem decente. Eu não quero nada, o que me revolta é a injustiça.

⁸⁵ *Máscara Negra*, de Zé Ketí e Pereira Matos. Letra (trecho utilizado no espetáculo): Tanto riso, oh/Quanta alegria/Mais de mil palhaços no salão/Arlequim está chorando pelo amor da Colombina/No meio da multidão

⁸⁶ De Gabriel Junqueira. Letra: Noite Maria Fumaça desceu no jardim/Vemos a noite correndo em busca do trem/E o tempo de quem não vai/Já passou/Já passou

⁸⁷ De Gabriel Junqueira. Instrumental.

⁸⁸ De Cassiano Vedana. Instrumental.

IRINA: De fato, como ficou mesquinho o nosso Andrei, envelheceu e se esgotou desde que se casou com aquela mulher! Outro dia ele sonhava em ser professor catedrático e ontem gabou-se de ser membro do conselho municipal. Ele é membro e Protopópov, presidente... A cidade inteira fala e ri, só ele não faz nada, não sabe de nada... Todo mundo corre para ver o incêndio e ele continua no seu quarto ouvindo sua música predileta...

OLGA: Como tudo isso é estranho no fundo!

IRINA: É horrível, horrível, horrível! Eu não agüento, não agüento mais!... Me joga... Me joga fora... **(Entra música⁸⁹)** Alguém me joga fora...

OLGA: O que há, o que há? Querida!

IRINA: Cadê? Cadê? Ah, meu Deus... Eu esqueço tudo... Na minha cabeça tudo ficou confuso... Não me lembro mais se a porta da nossa casa era verde ou marrom... Está tudo vazio aqui dentro... Aaaaaahhhhhh, **(Para música)** a vida está indo embora e ela não vai voltar mais, nunca mais. Nunca mais, nunca iremos para Winston... Estou vendo que não iremos...

(Olga abraça e consola Irina.)

OLGA: Pronto, pronto, minha pequena... Está tudo bem, viu?

IRINA: Oh, pobre de mim... Eu não posso trabalhar, não vou mais trabalhar. Eu não agüento mais, eu estou cansada, chega! Eu trabalhei a minha vida inteira. Eu tenho 23 anos. Eu já trabalhei no telégrafo, agora trabalho na prefeitura, mas odeio e desprezo tudo o que me mandam fazer... Meu cérebro secou, eu emagreci, envelheci, fiquei feia e nada, nada, nenhuma satisfação. Quanto mais o tempo passa, mais a gente vê que está se afastando de uma vida bela e verdadeira, caminhando cada vez mais para um abismo. Eu não sei como estou viva ainda, por que eu ainda não me matei.

OLGA: Mas o que é isso? Você quer acabar com a família, é isso? Já não basta o Andrei? A Maria “bocuda”? Ajoelha! Ajoelha!

(Irina ajoelha.)

OLGA: Agora pede desculpa.

IRINA: Desculpa.

OLGA: Desculpe-me, por favor.

IRINA: Desculpe-me, por favor.

OLGA: Eu vou ser uma boa menina.

IRINA: Eu vou ser uma boa menina.

OLGA: Isso, minha boa menina.

IRINA: Isso, minha boa menina.

OLGA: Isso...

IRINA: Isso...

OLGA: Eu vou acordar às 5 horas da manhã para fazer café para a minha irmã Olga.

(Irina olha para Olga.)

OLGA: Se queres o meu conselho, case-se com o barão! Pois você o tem em alta estima, respeita-o. É verdade que ele é feio... *(Senta nas costas de Maria.)* Mas não é por amor que se costuma casar, mas pelo cumprimento do dever. Eu, pelo menos, penso assim e me casaria com qualquer um que me pedisse a mão, qualquer um. Qualquer um mesmo. Desde que “seje” uma pessoa honesta...

IRINA: É “seja”...

OLGA: Mas eu estou aqui falando coisas do coração e você vem zombar de mim!

IRINA: Desculpa...

OLGA: Boa menina...

IRINA: Olga, posso levantar?

OLGA: Pode, senta aqui comigo!

(Irina também senta nas costas de Maria.)

IRINA: Eu sonhava que nós iríamos voltar para Winston e lá eu iria encontrar o amor da minha vida... Ele iria me amar... E a gente iria ser feliz! Mas era tolice *(dá um tapinha no rosto de Maria)*, tolice...

OLGA: Eu te compreendo minha pequena... Quando o barão deixou o serviço militar e veio à nossa casa de paletó, ele me pareceu tão feio que até chorei... Ele me perguntou: “Por que está chorando?”. O que eu ia

⁸⁹ De Gabriel Junqueira. Instrumental.

dizer a ele? Mas se Deus quiser que ele se case com você, eu me sentiria feliz. *(Maria levanta, Olga e Irina permanecem “sentadas”).* Pois isso é outra coisa, completamente diferente.

MARIA: Meninas...

(Olga e Irina percebem que Maria não está mais embaixo. Olga cai e dá uma cambalhota.)

MARIA: Quero confessar uma coisa...

IRINA: Ih, lá vem “bafão”...

MARIA: Eu amo... **(Música Maria/Ai/instrumental)** Amo aquele homem... Em uma palavra... Amo Verchínin.

OLGA: Deixe disso. Não adianta, não estou ouvindo.

MARIA: Mas o que fazer?! No começo eu tive pena dele... Depois amei... Amei sua voz, suas palavras, as duas meninas e as suas desgraças.

OLGA: Sejam quais forem as besteiras que fale, não estou ouvindo.

MARIA: E ele também me ama. Tudo isso é assustador. Não é? Isso é mau?

IRINA: É maravilhoso!

OLGA: É péssimo!

MARIA: Irina, o que será da nossa vida? Quando se lê um romance, tudo parece tão sabido... Mas quando é você que se apaixona, aí percebe que não sabe de nada e que deve decidir por si mesma... **(Música começa a ser finalizada)**

IRINA: Isso parece ser tão bonito... **(Para música)**

MARIA: Pronto, confessei! E agora posso ficar calada... Como um louco gogoliano... Silêncio... Silêncio...

(Maria sai de cena.)

IRINA: Quando Andrei se casou, pensei que seríamos felizes... Todos felizes... Mas e agora? Ontem eu ouvi por alto que querem transferir a brigada daqui. E para um lugar bem longe.

OLGA: Dizem que os militares partirão para um reino polonês ou para uma cidade muito distante chamada Tchitá.

IRINA: Olga, nós iremos ficar sozinhas...

OLGA: E o que se pode fazer?

IRINA: Minha irmã, minha querida irmã... **(Música Irina/Oração do Anjo/instrumental)** Eu respeito e estimo o barão, ele é uma pessoa ótima, eu concordo... *(Olga entrega fio para o barão.)* Eu me caso com ele, mas, por favor, vamos para Winston! Não há nada melhor no mundo que Winston! Vamos, Olga! Vamos!

ENTREATO – Música⁹⁰

Exercício do olhar - Paula

ATO 4

INVERNO. Meio-dia.

IRINA: *(Despedindo-se do público)* Tchau... Boa viagem... Não esquece de mim?

(Irina chama as irmãs.)

IRINA: Meninas, meninas!

(Elas entram)

IRINA: Daqui a pouco a brigada irá embora. Ainda dá tempo de se despedir...

(As três despedem-se do público com olhar. Música despedida⁹¹)

IRINA: Tudo me assusta hoje... Eu já tenho tudo pronto. Nós, o barão e eu, nos casaremos amanhã e, amanhã mesmo, partiremos. Depois de amanhã, já estou na escola, começa a minha vida nova. Quando passei no exame para professora, até chorei de alegria, de alívio... Logo virá a carroça para levar a minha malinha...

OLGA: Ah, a minha pequena vai me deixar...

⁹⁰ De Cassiano Vedana e Mariella Murgia. Instrumental.

⁹¹ De Gabriel Junqueira. Instrumental.

IRINA: Ah, Olga, eu decidi assim: já que o destino não quis que eu morasse em Winston, que assim seja. Tal é minha sina. Não há o que fazer... Quando o barão me pediu em casamento, eu pensei, pensei e decidi. Ele é boa pessoa, é até surpreendente como ele é bom... E minha alma criou asas, de repente, senti-me alegre, leve e novamente tive vontade de trabalhar, trabalhar... Só que ontem aconteceu algo e um mistério paira sobre mim...

MARIA: Quando a gente recebe a felicidade de vez em quando, aos pedaços, e perde-a depois, como é o meu caso, torna-se, pouco a pouco, rude, raivosa... (*Aponta para o peito.*) Está fervendo aqui... Algo aconteceu ontem entre o barão e Soliôni.

OLGA: Nada. Besteiras.

MARIA: Soliôni é apaixonado pela Irina, e tomou ódio pelo barão.

OLGA: Não aconteceu nada.

MARIA: Soliôni começou a implicar com o barão, o sangue subiu à cabeça deste, que o ofendeu e, no fim, a coisa chegou a tal ponto que Soliôni teve que desafiar o barão para um duelo.

IRINA: Um duelo?

MARIA: Parece que já está na hora... Já é o terceiro duelo de Soliôni.

OLGA: E do barão?

MARIA: Do barão, o quê? A minha cabeça ficou confusa... Mesmo assim, digo que não se deve permitir isso. Ele pode ferir ou até matar o barão.

IRINA: Os pássaros migrantes já estão indo...

*(Maria vai se despedir de Verchinin. **Começa música Maria - Ai.** Olga separa Maria de Verchinin. Irina senta no tapete)*

OLGA: Chega, Maria! Pare, querida...

MARIA: Olga, por que esta música não me sai da cabeça?

IRINA: Meninas, vêm sentar aqui comigo... Vamos ficar aqui quietinhas, sem falar nada... Pois amanhã eu vou embora...

MARIA: Os militares também estão partindo.

(As irmãs recolhem os três fios do tapete)

IRINA: Feliz caminhada a eles!

*(Pára música. Olga olha para o barão. **Música Barão**⁹². Olga começa a recolher o fio. **Música: apenas batidas do coração**)*

MARIA: O que aconteceu?

OLGA: Que dia horrível hoje... Não sei como dizer querida...

IRINA: O quê? Fale logo: o que foi?

OLGA: Agora, no duelo, o barão foi morto... (**Pára batida do coração**)

IRINA: Eu sabia, eu sabia...

Música Santo Antônio⁹³. **Inteira com uma vez de coro.**

MARIA: Oh, como toca a música! Eles estão nos deixando, um deles foi para sempre, para sempre, ficaremos sozinhas para recomeçar nossa vida outra vez. É preciso viver... É preciso viver...

IRINA: Chegará o tempo e todos saberão o porquê de tudo isso, o porquê desse sofrimento; não haverá mais mistérios mas, por enquanto, é preciso viver... É preciso trabalhar, apenas trabalhar! Amanhã irei sozinha, vou ensinar na escola e darei toda a minha vida àqueles que, porventura, precisem dela. Eu vou trabalhar, trabalhar...

OLGA: A música é tão alegre, tão feliz, parece que mais um pouquinho e saberemos por que vivemos, por que sofremos... Ah, se pudéssemos saber, se pudéssemos saber!

Repete primeira estrofe e coro duas vezes.

FIM

⁹² De Cassiano Vedana, Gabriel Junqueira e Mariella Murgia.

⁹³ Domínio Público. Versão de Neno Miranda. Letra: Apanha laranja menino/Apanha laranja no chão/Defenda o seu reino sozinho/No fundo do seu coração/Esperei meu amigo, não veio/Será que é meu amigo, eu não sei/Me pediu a verdade eu dei/Me deixou na saudade outra vez/Quem faz uma, faz duas, faz três/Quem faz quatro, faz cinco, faz seis/Mas Santo Antônio é protetor/Da barquinha de Noé/Santo Antônio é protetor/Da barquinha de Noé

Anexo III: Entrevista com a Traço Cia. de Teatro

Transcrição⁹⁴ da entrevista com o elenco da peça *As três irmãs* (Traço Cia. de Teatro - Florianópolis/SC) realizada pela Massangana Multimídia Produções (Recife/PE), em 19 de outubro de 2007, durante o 19º Festival de Teatro Estudantil do Agreste, em Caruaru/PE.

Pergunta (direcionada a todo o elenco): Como você entrou para o teatro? O que o teatro mudou na sua vida?

Marianne Consentino: Meu nome é Marianne, eu sou diretora do espetáculo “As Três Irmãs”, da Traço Companhia de Teatro de Florianópolis. O teatro mudou radicalmente a minha vida. Porque eu fazia jornalismo antes, eu fiz dois anos de jornalismo em Curitiba, minha família é de lá e eu vivia muito triste, eu tinha um professor que falava que eu parecia uma velha (risos) dentro da sala de aula, porque eu não me entusiasmava com aquilo. E aí eu fui morar em Florianópolis, larguei a faculdade ainda sem projeto de vida, fui trabalhar e tal. Mas aí você tem uma ânsia... Eu acho que o espetáculo “As Três Irmãs” fala dessa questão do trabalho, de você se realizar na tua profissão. E eu ficava muito perdida de qual ia ser o caminho que eu ia seguir. Eu acabei voltando para o jornalismo depois de três anos trancado, voltei, fiz mais um ano de jornalismo e nada. Aí eu tenho um grande amigo, que foi um grande mestre pra mim, que é o Roberto Freire, que é um psicanalista. E o Roberto ele tem uma visão da neurose... A neurose da pessoa seria, grosso modo, ela estar desencaminhada daquilo que é a história dela. Eu fiz um trabalho terapêutico com ele e a gente fez um sarau na época, durante esse processo terapêutico, e eu falava: “Meu Deus, mas o que é que eu vou apresentar no sarau, eu não sei fazer nada”. (risos) Aí tinha um amigo meu que fazia teatro e ele falou: “Vamos fazer uma cena de teatro, eu dirijo você”. E eu fiz, aquilo foi uma alegria, uma descoberta grande, um prazer. E quando o Roberto viu aquilo, falou: “Está aí, teu caminho está no teatro, vai pro teatro”. (risos) E eu falava: “Meu Deus, será?” Porque a gente tem esse medo de como é que você vai se manter, como é que você vai se sustentar dentro de uma carreira artística e tem muita preocupação dos pais também... “Ai, meu filho, como é que ele vai ser alguém na...” Ser alguém, assim, não de ter status, mas de poder se manter, ter suas coisas, sua autonomia... Como numa carreira artística conseguir isso. E aí eu demorei mais um tempo, desde que o Roberto falou, eu demorei mais uns dois anos pra procurar um curso de teatro. E lá em Florianópolis a gente é bem carente de curso e eu acabei indo pra faculdade pra experimentar. E aí quando eu entrei na faculdade foi a alegria da minha vida (risos). Aí eu não larguei mais, aí foi.

Pergunta: E depois disso? O que aconteceu?

Marianne: Ah, então, depois... Bom, teve toda uma descoberta porque eu não fazia teatro antes da faculdade, então tudo me encantava: a atuação, a direção, a dramaturgia, crítica, teoria do teatro. Lá em Florianópolis a gente trabalha também com formas animadas, tem uma cadeira de máscaras, de teatro de animação. Então eu fui tendo uma pincelada de cada coisinha. E acabei indo mais pra direção. Eu tenho uma parceria com a Débora [de Matos] já bem antiga, a gente conheceu depois a técnica do palhaço que foi uma outra... Dentro do teatro foi uma outra porta que se abriu, de entender o ser humano dentro da linguagem do palhaço. E aí quando eu entrei no mestrado, então, eu me formei e em seguida fui pro mestrado lá na USP em São Paulo, em Prática Teatral. E aí eu conheci outro grande mestre que chama Antonio Januzelli, não sei se vocês conhecem, o Janô. E ele tem uma visão que o trabalho sobre o ator é um trabalho sobre o homem. Não é um ofício, mas um trabalho de formação humana. Porque a gente vive muito... Dentro de uns limites muito estreitos, ou que a gente pensa, acredita que são estreitos e o teatro eu acho que tem essa, esse poder, é uma força de você romper os teus próprios limites. Então todo o trabalho dele é voltado pra isso. A nossa pesquisa desse espetáculo e como grupo é justamente essa. Um trabalho sobre o homem, como é que a gente pode romper os nossos limites e chegar, poder chegar no espectador e o que que o espectador transforma na gente.

Gabriel Junqueira: Meu nome é Gabriel. Eu entrei no teatro por acaso. Na verdade o teatro entrou na minha vida junto com a minha namorada (risos). Está aqui, é a Débora [de Matos]. Eu estudava engenharia, estudo engenharia ainda, estou me formando em engenharia de alimentos e sempre gostei muito de música. Meu pai fazia teatro também, amador. O meu pai era palhaço, papai Noel e eu sempre vi, cresci vendo isso. E foi muito interessante, porque eu saí do mundo da engenharia, de exatas... E caí aqui com elas fazendo, ensaiando, voltando, minha vida mudou. Mudou bastante, pra melhor. Esse lado artístico

⁹⁴ Nesta transcrição realizei pequenas modificações a fim de aproximar a linguagem oral das normas da língua padrão, sem, entretanto, alterar o sentido dos depoimentos.

sempre traz alguma coisa de bom independentemente do que você esteja fazendo sempre traz algo positivo, sem dúvida.

Pergunta: Como o que?

Gabriel: O simples fato de você estar fazendo alguma coisa, estar participando de uma criação artística, de estar vendo isso, de estar nos ensaios, elas normais assim, daí ver o... Eu me divirto sempre, todo espetáculo que a gente apresenta, eu me divirto muito, como se fosse a primeira vez, as coisas novas. E isso me dá muito orgulho, de certa forma.

Pergunta: E a Engenharia?

Gabriel: Estou terminando, agora, dezembro. Então, esse é um problema, até a Tica [Marianne Consentino] comentou de como viver da arte, como é que eu vou viver da arte? Não rola eu ficar ano que vem, engenheiro, recebendo mesada. Então a gente tem que... Eu gostaria muito de poder largar tudo, começar a estudar mais música, eu gosto muito de criar instrumentos, eu não crio muito, mas gostaria muito de estudar, de estudar mais, matérias diferentes, como estar utilizando isso no teatro, teatro de rua, que elas fazem bastante também. A gente vai construir um novo espetáculo aí em breve. Então tudo isso, né? No fundo eu me sinto orgulhoso e gostaria de fazer só isso, não sei se eu vou conseguir.

Pergunta: É possível viver de arte?

Gabriel: Isso eu acho que seria o próximo passo da evolução humana, né? Porque hoje em dia é distante.

Pergunta: Qual a ponte que você vê entre o teatro e a engenharia?

Gabriel: Nossa, que pergunta complicada. Eu não... Nossa Senhora... Então, são dois mundos pra mim tão distintos que não existe nem ponte entre eles. Não existe qualquer ligação entre eles. É difícil, é duro, mas é a realidade. Eu já fiz um curso, que a gente tinha que fazer teatro, dinâmicas. Era um curso que não tinha nada a ver com teatro, mas algumas dinâmicas eram utilizadas pra dar algumas lições de moral, a moral da história, trabalho em equipe... E eu tive, vi colegas durões, engenheiros, assim, fazendo um pouco de teatro, entre aspas. Mas... Por exemplo, está aí, de utilizar o teatro, dinâmicas que podem trazer algumas lições. Algumas vão ser interessantes até. E humanidade, de como trabalhar com o colega, engenheiro também ou não, de relação. Isso é uma coisa importante e o pessoal tem trazido cada vez mais. Muitas empresas têm utilizado disso.

Débora de Matos: Ah, a relação da minha vida com o teatro é divisor, divisor de águas. É uma busca na verdade, é uma busca constante porque eu sempre fui muito tímida, muito... Com muita dificuldade de expressar realmente o que estava acontecendo, seja com a família, com os colegas, independentemente da intimidade, sempre tem essa dificuldade de se colocar. E eu era tímida ao ponto de atravessar a rua pra não precisar cumprimentar uma pessoa, então eu acho que foi por isso que quando eu resolvi fazer uma prova de vestibular, não tinham muitas opções que me interessavam e eu: "Está bem, vamos ver, né? Meu curso é no outro semestre, então por enquanto eu faço isso só pra... A família exige que a gente faça um vestibular, a sociedade tem essa expectativa, então está bom, vamos lá, tem Artes Cênicas, nem sei direito o que é, vamos ver o que é que é". E eu confesso que, diferente da Tica [Marianne Consentino], quando eu vi que tinha passado no vestibular eu fiquei apavorada e foi um sofrimento. Eu dizia: "Não, mas não tem nada a ver comigo, que é que eu vou... Onde eu estou entrando..." E eu entrei e acho que a comédia... Cada um tem um lugar e o próprio teatro te dá esse universo de possibilidades. Então, eu acho que a comédia e a própria história do palhaço, como a Marianne [Consentino] falou, foi onde me abriu, me tragou, me tragou pra dentro. E quando eu estava na terceira fase do curso de Artes Cênicas, eu prestei vestibular pra Engenharia de Aquicultura. Entrei, fiquei dois anos até que eu numa hora disse: "Não, não dá, né?" Na hora que a gente entra [para o teatro] a gente não sai mais, não tem jeito, não consegue mais. Porque o tipo de relacionamento que a gente tem dentro da universidade num curso de Engenharia é muito diferente de um curso de Artes Cênicas. Lá a gente está num vínculo muito próximo, então... Já na Engenharia não, era muito estranho, uma relação... Como o curso é voltado muito pra produção, o foco, as próprias relações entre os alunos têm um... E realmente, a gente que está dentro desses dois universos vê dois mundos, às vezes é difícil encontrar esse diálogo, tanto que eu corri de um... Porque não dá, você não consegue fazer as duas coisas, você não faz nada.

Pergunta: Como você resolveu?

Débora: Na verdade o primeiro curso que eu entrei foi Artes Cênicas, por acaso, tinha que fazer, escolhi, entrei. Mas como não era um lugar permanente, era um lugar provisório, pra tentar trabalhar essa história de relação, da relação com o outro, da relação comigo mesma e de mim com o outro, depois eu fui pra Engenharia porque era a minha profissão, o meu profissional, então agora eu vou em busca do meu profissional, aqui é o pessoal ali é o profissional. E daí a gente vê que de repente não tem essa divisão. No teatro você não divide, o profissional e o pessoal, ele está ali. Aliás, não é só com o teatro, né? Na verdade

eu acho que essa é a grande preciosidade, a gente conseguir estar no profissional e no pessoal ao mesmo tempo, estar trabalhando essas duas coisas, esse vínculo. Mas, enfim, eu acabei entrando na Engenharia de Aquicultura, fiz um tempo, tranquei um tempo, sempre levando Artes Cênicas junto... E aí, acabei desistindo, eu disse: “Não, não dá, a minha história está lá mesmo”. É isso, a gente não tem como sair. A gente é tragado de tal forma que é difícil demais, é uma descoberta de um universo que você não tem como abandonar tudo isso e continuar naquilo, naquela, naquele cotidiano de todo dia. Vai pra uma outra história, mesmo. E aí foram os encontros também que me que fortaleceram, que fortaleceram essa minha escolha. Que foi desde a Marianne [Consentino], desde a história do palhaço, de encontrar no palhaço uma descoberta, esse contato com você, com seu... Com você mesmo e também com o outro que está ali na sua frente, de carne e osso, igual a você de alguma forma, diferente, mas tão igual ao mesmo tempo. E as meninas [Greice Miotello e Paula Bittencourt] que depois apareceram... A Mariella [Murgia] também participou desse encontro do palhaço, depois as meninas... Eu acho que isso, a gente acaba trabalhando como um espelho uma para outra, uma está ali ajudando a outra nesse momento de... de... de encontro... de encontro, né? (risos) De encontro com nós mesmos, de encontro com o outro. A gente deixa de ser um número e passa a ser um sujeito. Um sujeito atuante.

Pergunta: Qual a importância do Teatro dentro da escola, não somente na formação de quem pretenderá seguir a carreira artística, mas também de quem atuará em outras áreas?

Paula Bittencourt: Meu nome é Paula, eu sou professora numa escola pública municipal da cidade de Florianópolis. Três tardes por semana, o resto eu faço teatro (risos) e arrumo a casa (mais risos). E eu dou aula para crianças de quinta e sexta série de Artes, mas eu sou licenciada com habilitação em Artes Cênicas. Então, eu tento dar teatro, porque a estrutura física da escola não permite com que eu tenha disposição pra dar aulas de teatro. Trinta alunos dentro de uma sala de aula, com trinta carteiras. Só o fato de eu pedir pra eles afastarem as carteiras pra gente ter um espaço adequado, aí já vai para um caos, enfim, quarenta e cinco minutos de aula. Mas, quando dá, é uma satisfação e é um preenchimento... Coisas simples, às vezes, não pensar em coisas muito... Mas às vezes o fato de fazer uma roda e dar a mão. Eles não se tocam. A dificuldade que eles têm de dar a mão para o colega. Então, o fato de você ficar quarenta e cinco minutos e conseguir fazer uma roda e conseguir que eles dêem as mãos, preenche demais e é muita satisfação. Às vezes o fato deles olharem para o colega, o respeito, coisas simples. E muitas vezes só a atenção, porque como a gente faz teatro, essa coisa da relação é muito forte. Então, pra gente, principalmente pra gente que trata dessa coisa do palhaço, então... Todos os nossos espetáculos têm essa coisa da relação muito forte. Do olho no olho, cada indivíduo, cada sujeito, então, de ver a criança, cada uma, não ver o todo. A gente trata muito com essa coisa da emoção, da troca de dar, de ouvir, de receber. Às vezes uma criança, que você dá pra ela, que você troca com ela, você recebe com ela, isso satisfaz muito. É muito difícil, muito difícil, tem dia que eu saio arrasada, porque muitas vezes são crianças que não têm pai, não têm mãe, a escola não tem estrutura, e aí as crianças são mal educadas mesmo, te xingam, enfim, às vezes você sai arrasado, mas é aquela coisa do amor e do ódio. Tem dia que você ama aquela criança como se fosse teu filho e às vezes você sai: “eu fiz a diferença”. E é isso que me segura lá na escola, fora o fato de que eu ainda não consigo me sustentar com teatro, com meu grupo. Mas... mas ainda tem um fiozinho que me puxa lá na educação. Porque eu aprendo muito com eles e trago pra cá. Muito, muito. Enfim, é lindo demais. (risos)

Marianne: Eu quero contar uma história, porque eu tive uma experiência também de dar aula numa comunidade na periferia de Florianópolis. Era uma atividade pra comunidade, justamente pra resgatar os sonhos. Era uma comunidade de sem-tetos que eles se reuniram, conseguiram construir essa comunidade, só que depois... Então, eles tinham uma coisa de relação muito forte entre eles, mas depois que cada um construiu a sua casa virou um individualismo, então cada um cuida de si. O teatro foi com a proposta de resgatar os sonhos da comunidade e a faixa etária que eu estava trabalhando era a dos adolescentes e na primeira reunião que a gente foi no centro comunitário e tinha que decidir que dia da semana ia ser a aula de teatro e uma menina queria numa terça, a outra menina queria numa quarta e pra elas decidirem isso uma delas falou assim: “Não, eu quero na terça, porque é que você quer na quarta, você sempre briga comigo...”, aí ela foi lá e deu um soco na menina. Então veio o pai da que deu o soco, começou a bater na menina, assim, uma violência absurda, eu saí de lá chorando, “meu Deus”, porque é muito diferente da realidade do que é a gente fazer teatro numa universidade, não é? E eu fiquei um ano trabalhando com essa comunidade. E é justamente, não é, nessa questão da relação, do olho no olho, de ouvir, de respeitar a opinião. Quando chegou no fim do ano, a gente tinha que fazer, a gente queria fazer um passeio, eles queriam fazer um passeio numa praia em Florianópolis. E aí, que praia? Tem quarenta e duas praias em Florianópolis, então tinha que decidir em qual praia que ia ser. “Minha nossa senhora, vamos lá”. Eu falei: “Como é que a gente vai decidir?” Uma menina falou: “Vamos fazer votação”. Aí a outra falou: “Não, votação, não, não acho legal, porque quem perde na votação vai de cara feia”. Eu falei: “É também acho que ia ser mais legal se a gente chegasse num consenso, que todo mundo achasse...” E aí, esse grupo, que começou no primeiro dia de teatro se esmurrando, conseguiu chegar num consenso de qual praia eles

iriam e foram, foi o grupo todo a coisa mais linda, assim (ri), e brincaram, todo mundo se tratando bem e fomos embora e, e... Essa é uma história bem marcante, porque eu acho que o teatro é super pedagógico, seja na escola, seja no teu grupo, ele é muito transformador, sempre.

Pergunta: O que é isso que o teatro tem que nos arrebatava?

Mariella Murgia: Eu sou Mariella. Eu faço teatro, mesmo que seja cantando. Eu acho que o que pega mesmo é que eu me reconheço, me reconheço nelas, nela, neles. Às vezes a gente tem uma dificuldade enorme de relação também, nessas relações amorosas, afetuosas, difíceis, mas eu acho que ali, quando eu estou ali [olhando para a direita, para o canto onde fica no palco], eu sou Mariella (ri), mesmo. Eu tenho dois caminhos pra seguir e eu estou morrendo de vontade de poder dar conta dos dois. Porque parece que são duas paralelas que não vão se encontrar. Mas aí eu vou pro meu trabalho e eu vejo que eu tenho essas mesmas relações com os funcionários que trabalham comigo. Que a gente tem que ter relação de afeto, afetuosidade, mesmo quando a autoridade tem que estar presente, porque ela tem que estar. Alguma hora a gente tem que ter uma autoridade que é, não sei, uma entidade, não é, não sei. Mas, precisa organizar as coisas, resolver as coisas. Eu espero que a gente consiga fazer isso acontecer, realizar os atos de solidariedade um com o outro. Aqui dentro e fora daqui também. Que é isso que eu acho que me transforma muito também, a solidariedade, eu tenho que ser solidária, quero ser, eu tenho dificuldade de ser, às vezes, mas a gente vai aprender, tenho certeza. (risos)

Débora: Eu acho que isso cai mesmo na coisa da relação, a gente volta mesmo pra coisa da relação, que está ali. Então o teatro acaba te permitindo, no mundo de hoje, que é um mundo caótico, é um mundo que está guiado por relações muito materiais, muito em relação de poder, em relação do capital, em relação de mercado, de consumo. Isso tudo que guia o ser humano... Porque é que é difícil viver? Porque não está dentro, ele não está dentro desse esquema, não dá esse retorno pra ninguém. Que tipo de retorno o teatro traz financeiro? Então eu acho que ele te permite experienciar uma outra forma de viver com o outro. Que está nessa base do afeto que a Mariella [Murgia] diz. E na medida em que você entra em contato com isso você traz pro seu dia-a-dia, como ela que trabalha numa empresa, trabalha lá, tem os funcionários e consegue ter esse ambiente de respeito, mesmo tendo essa relação de poder, não é, ela funciona de outra forma, né? Porque, cada um, cada um tem sua função e não tem como você diminuir a função de um outro, cada um está ali pra complementar e você necessita do outro. Acho que passa um pouco por aí, de você poder experienciar uma outra forma de relação mesmo, diferente dessa que a gente está acostumado nesse mundo tão do consumo. É isso tudo o que é e que a gente já está sabendo, né?

Pergunta: Qual o papel da sensibilidade nessa dinâmica, considerando a inserção do teatro na escola.

Cassiano Vedana: Meu nome é Cassiano, eu sempre gostei da música. Sempre gostei da arte também. Sempre foi uma forma que me sensibilizou. E agora que eu entrei no teatro, também, por acaso, num convite do grupo e tal... E com o que eu tenho observado, eu vejo que o teatro, além de sensibilizar, de ter toda essa coisa da relação com as pessoas, ele é uma forma de expressão de liberdade, onde se pode expressar a cultura mesmo do povo, independentemente da região. Que é a verdadeira riqueza que se tem numa sociedade. Isso traz toda essa riqueza da diversidade. Isso sendo expresso através de uma comunidade, sei lá, numa escola. E eu acho que é uma forma muito legal de estar incluindo as pessoas e pra mostrar uma realidade social de determinado lugar. Gira mais em torno disso, que eu vejo, a importância do teatro. E estando sempre no fundo a coisa do amor.

Pergunta: Como é que te sentes quando termina cada espetáculo?

Cassiano: Quando termina? Aliviado, né, porque sempre... (risos gerais). Eu sempre tive um pouco de medo... Um pouco de timidez. E agora, um pouco com o teatro, eu estou trabalhando um pouco isso dentro de mim... E é muito bom, é uma sensação boa, de estar trabalhando isso... e... e...

Gabriel: E de terminar, né? (risos gerais)

Cassiano: E de terminar, é...

Gabriel: Conseguir fazer.

Cassiano: É... Conseguir fazer.

Greice Miotello: Meu nome é Greice. Então, eu fazia teatro no colégio, comecei a fazer engenharia também, aqui é tudo a crise dos engenheiros; fazia engenharia, formada em técnico cerâmica, daí acabei, pifei, parei um ano, não sabia mais o que fazer, fui fazer teste vocacional, e deu teatro. Daí fui, fiz e quando pergunta o que é que me apaixona, eu não tenho noção o que é que é que me mantém, mas é uma coisa que eu não consigo viver sem. É impressionante. Deu uma crise uma vez no terceiro semestre da faculdade, mas foi uma crise assim, um mês chorando, chorando, chorando, chorando, porque "o que é que eu vou fazer depois que me formar?" (ri) Eu chorava, mas eu não conseguia ver nada, eu disse: "É teatro

que eu vou fazer”. Me formei no final do ano passado e é licenciatura, tive que dar aula, (risos) foi quando tive que dar aula... (mais risos)

Paula: Chorou um mês que não via nada.

Greice: Chorei... Eu não sei onde é que está. Porque eu tenho uma paixão de fazer teatro e daí esse semestre me vi fora da faculdade e tinha que me sustentar. Fui dar aula, dei aula no colégio da Paulinha {Bittencourt}, antes da professora ser a Paula, foi eu, eu saía rouca da aula, saía estressada, chorava, chorava, eu estava num desespero. Daí entrei num projeto, saí da escola e entrei num projeto, que é onde as crianças vão quando não estão na escola, vão pro projeto pra poder fazer outras oficinas e ali já me encontrei bem mais do que numa escola. Só que pra mim está sendo muito difícil ainda. Eu não sei se é nesse caminho da educação, de lidar com outras pessoas que não têm contato, se é por aí que eu tenho, que eu tenho que, sabe? Por exemplo, teve uma vez que a gente apresentou o espetáculo num centro de reabilitação de menores...

Paula: Infratores.

Greice: Infratores. E foi maravilhoso. Eu acho que aquela sensação foi linda. Então eu acho que é um outro caminho. Eu não sei se dou uma boa professora pra estar ali (risos). Mas a gente apresentou e foi muito impressionante, porque as crianças estavam lá, a gente não podia sair, tinha que se apresentar no ginásio, não podia levar eles pro pátio de fora, tinha sempre gente acompanhando pra caso acontecesse alguma coisa. E era nosso espetáculo de rua e foi muito interessante porque tinha um guri que tava assim (cruza os braços e faz cara séria), o tempo todo, olhando pra gente, cara de mau, cara de mau. (risinhos) E daí tinha um ator, um amigo nosso que fazia a cena e que ele fazia vários personagens. Tinha uma hora que ele fazia um personagem que é um homossexual. E daí ele foi lá e brincou com o menino. Mudou totalmente, o menino se abriu de uma maneira, ele estava aqui assim, ó, uma hora ele se abriu e depois disso ele ficou dentro da cena o tempo todo.

Paula: E levou todo mundo junto.

Greice: E levou todo mundo junto e aí todo mundo ria, participava. Terminamos o espetáculo, eles começaram a pegar nossa roupa, vestir, fazer personagem. E falavam onde é que tinha teatro, como é que fazia pra ser ator. E como é que era decorar texto, e onde é que vocês se apresentam... E a gente entrou numa outra relação com as crianças, muito, muito profunda. Foi para um outro lugar, né? Foi lindo.

Paula: É, ali não tinha distinção, quem era o infrator, quem era menor...

Greice: A gente ficou olho no olho deles, a gente se abraçou depois e esquecemos daquelas pessoas que estavam cuidando deles... Então eu acho que é mais por aí, sabe?

Paula: Aquele ambiente que era tão agressivo se tornou um outro espaço. Um espaço de encontro.

Débora: E foi estranho porque a gente não conseguiu lanchar com eles ainda, não é? Na hora do lanche final tiveram que separar e a gente: “Não, mas peraí, estamos juntos. Como assim separar pro lanche?” Não tem como, né? Eles estavam muito agitados, a gente muito com eles. E tinha essa coisa de... “eu nunca fiz”, eles diziam. “Eu nunca vi teatro, mas eu também nunca quis ver teatro”. “Só que eu não sabia que era assim”, “Mas já acabou? Não vai ter outra?” Nem a banda de reggae que está dentro da linguagem deles, que está lá no dia-a-dia, conseguiu chegar tão dentro, assim, tão próximo. Era uma montagem do “Rei da vela”, do Oswald de Andrade, que também é um texto super forte, né? (risos)

Greice: E teve uma rebelião num desses centros... As crianças fugiram e teve um menino que ficou. Perguntei pra ele: “porque que você ficou e não fugiu junto com teus amigos?” Ele disse assim: “ah, porque eu tinha um compromisso com o teatro e eu não queria deixar eles na mão”. Ele falou assim, ele não fugiu, ele ficou dentro pra poder participar, então, essas coisas que... não tem como, né?