

PRISCILA GENARA PADILHA

***CANÇÃO DE NINAR: UM ENCONTRO
ENTRE O CLOWNESCO E BECKETT***

Porto Alegre
2011

PRISCILA GENARA PADILHA

***CANÇÃO DE NINAR: UM ENCONTRO
ENTRE O CLOWNESCO E BECKETT***

Memorial apresentado ao Programa de Pós-
Graduação em Artes Cênicas da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial para obtenção do
título de Mestre em Artes Cênicas

Orientadora: Inês Alcaraz Marocco

Porto Alegre
2011

TERMO DE APROVAÇÃO

PRISCILA GENARA PADILHA**CANÇÃO DE NINAR: UM ENCONTRO ENTRE O
CLOWNESCO E BECKETT**

Memorial apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Inês Alcaraz Marocco (Orientadora- UFRGS)

Profa. Dra. Mirna Spritzer (UFRGS)

Prof. Dr. Sérgio Lulkin (UFRGS- FAGED)

Profa. Dra. Silvia Balestreri Nunes (UFRGS)

Porto Alegre, 10 de janeiro de 2011

Para Lara, meu Didi.

AGRADECIMENTOS

À minha família pelo apoio e crença no meu trabalho.

À Inês Marocco, minha orientadora pela paciência com minhas teimosias, pelo *clown*, pelas experimentações e pelos valiosos caminhos sugeridos.

À Nair D´Agostini pela base sólida em Stanislavski.

À CAPES agradeço pelo apoio à pesquisa concedido pela bolsa de estudos. Aos professores da graduação na UFSM pelas valiosas referências.

Aos professores do PPGAC- UFRGS pelas aulas incríveis durante o mestrado. A todos meus colegas pela troca e pelos encontros.

À Cia. MÍNIMA de Teatro pela curta, mas intensa trajetória.

Aos palhaços do mundo e aos meus parceiros de cena.

À Rochele Resende Porto pelo silêncio e pelo vazio.

À Bia Isabel Noy, atriz generosa sem a qual não teria feito este trabalho.

À Marco Antônio pelo amor e dedicação.

Vladimir: Diga alguma coisa!...
Estragon: Eu estou tentando!

Samuel Beckett

RESUMO

Este memorial reflexivo se refere à prática de direção e atuação vivenciadas na montagem de *Canção de Ninar* de Samuel Beckett. Traço linhas paralelas e transversais entre a figura do *clown* e a tradição do absurdo para verificar o potencial clownesco de Beckett. Reflito aqui minhas experimentações clownescas, primeiro me auto dirigindo e depois dirigindo uma atriz. Procedimentos com o vazio, o acaso, a ação física são transformados em uma prática que prioriza as várias facetas do *clown*. A ação física torna-se sensação e o acontecimento transforma-se em imagem. A personagem escapa por linhas intensivas e aqui é chamada de Figura. Realização da obra homônima de Beckett, *Canção de Ninar* é um espetáculo resultante de um processo rico em experimentações. Relato, pois, os caminhos e territórios habitados na criação de um *clown* que com Beckett compõe um bom encontro. Um terceiro, um diferente, uma figura clownesca é criada. Uma figura que se reinventa e se desdobra no desamparo e na potência, na falência e no fracasso. Condição clownesca em Beckett.

Palavras- chave: *clown*, Beckett, desamparo, potência, vazio, ação física

RÉSUMÉ

Ce mémoire a comme sujet la création du spectacle *Berceuse* de Samuel Beckett où j'étais d'abord comédienne et après metteur en scène. D'abord, je fais des analyses sur les rapports entre la figure du clown et celle de la tradition du théâtre de l'absurde pour vérifier le potentiel clownesque dans l'oeuvre de Samuel Beckett. Je fais aussi, des expérimentations sur le style du clown: d'abord je me met en scène moi même et ensuite je mets en scène une autre comédienne. J'utilise les techniques budistes du vide et du hasard et aussi l'action physique (Stanislavski) pour les adapter à la pratique artistique en développant différentes possibilités de ce style. J'adapte l'analyse active de C. Stanislavski pour étudier le texte de Beckett, en remplaçant l'action physique par la sensation et l'évènement par l'image. Le mot personnage est aussi adapté et est reconnu comme figure. La création *Berceuse* est un spectacle qui a été construit dans un processus riche en expérimentations. Dans ce mémoire je raconte les chemins et territoires habités par la création artistique dont la proposition d'une rencontre entre Beckett et le style clown a eu des bons résultats. Le résultat a été un tiers, une figure clownesque différente. Une figure que réinvente et se prolonge dans l'abandon et la puissance, dans la faillite et l'échec. Des conditions clownesques en Beckett.

Mots- clé: *clown*, Beckett, abandon, puissance, vide, action physique

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. CLOWN E ABSURDO: UMA MESMA GENEALOGIA.....	17
1.1 O POTENCIAL CLOWNESCO DAS PERSONAGENS BECKETTIANAS.....	30
2. EXPERIMENTAÇÕES CLOWNESCAS EM BECKETT.....	36
2.1 VAZIO E ACASO.....	41
2.2 CLOWN: VÁRIAS FACETAS, OUTROS DESENHOS.....	50
2.3 OS CONTORNOS DE UM CLOWN.....	53
2.4 UM OLHAR QUE COMUNICA.....	57
2.5 MONSIEUR LOYAL.....	60
2.6 A CONDIÇÃO CLOWNESCA.....	61
2.7 DO TREINAMENTO À CRIAÇÃO: CLOWN E AÇÃO FÍSICA.....	71
2.7.1 Imaginação.....	76
2.7.2 Tempo-ritmo.....	78
2.7.3 Concentração.....	80
2.7.4 Objetos de atenção.....	80
2.7.5 A consciência do corpo e a liberdade muscular.....	81
2.8 ÉTICA E ESTÉTICA.....	82
3 A SUBVERSÃO DOS MEIOS.....	93
3.1 CANÇÃO DE NINAR.....	96
3.2 VARIAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO.....	102
3.3 A COMPOSIÇÃO DE UMA CANÇÃO.....	106
3.4 UMA VOZ IMAGÉTICA.....	112
4 O INÍCIO ESTÁ NO FIM E, NO ENTANTO, CONTINUA-SE.....	117
BIBLIOGRAFIA.....	120

INTRODUÇÃO

Lembro-me da primeira vez em que vi um *clown*. Na época nem sabia que este nome existia. Talvez soubesse, vagamente, o que era um palhaço. Tudo aconteceu em um salão muito grande com gente dançando, crianças pulando e adultos na volta. Era muito pequena e as pessoas muito altas. O chão era cheio de bolinhas de papel e daquelas “tripinhas” compridas, umas fitinhas, que mais tarde soube que se chamavam serpentinas. Sentia-me estranha. Um gosto de guaraná na minha boca, que, para mim, era apenas o lugar por onde as coisas entravam. No colo de minha mãe vi uma figura de boca grande, nariz



vermelho e uma peruca muito esquisita para alguém sério. Mas aquilo não era sério, era estranho e fantástico. Ele sorria para mim e eu o olhava. Minha mãe gostava de fotos e queria guardar uma de mim, em seu colo, com aquele cara engraçado que, achava eu, ao dobrar a esquina, desapareceria. Não esqueço o cheiro de sua colorida roupa. Não era cheiro de gente, era cheiro de guardarroupas. Esta imagem me acompanha desde então.

Quando entrei para o curso de Artes Cênicas na Universidade Federal de Santa Maria, dezesseis anos mais tarde, e pensei que um dia poderia ser como aquela figura e provocar nas pessoas o que aquele *clown*¹ me provocou, fiquei surpresa e com muita vontade de ser um. Na academia comecei a trabalhar meu *clown* por minha conta, fazendo intervenções em feiras da universidade. A figura clownesca que se desenhrou no período da graduação fazia referência a um estilo de *clown*

¹ No decorrer do trabalho vou me referir apenas ao *clown* por uma questão estilística, posto que não concordo com a distinção feita por alguns estudiosos entre *clown* e palhaço. Para mim, trata-se de duas palavras que designam a mesma figura.

bufonesco: um “sombra”. *Clowns* argentinos que ficaram famosos em meados de 1990, e que, apesar de sua delicada caracterização (pareciam mímicos europeus, com camiseta listrada, suspensório, cara branca e chapéu), agiam como bufões parodiando as pessoas nas ruas. Eles se plantavam atrás ou ao lado de uma pessoa qualquer e a imitavam acentuando suas singularidades. O interessante era reconhecer a pessoa através da paródia. Na paródia do “sombra” me apoiei para, sem outra referência, sair à rua, nas feiras, e jogar com o público como *clown*. Fazer aparecer um estado de *clown* no contato com o público, prática distinta da maioria das iniciações clownescas, que acessam o *clown* em práticas fechadas ao público, retirados em espaços solitários de trabalho. Ao menos em um primeiro momento. Os espectadores, assim, imprescindíveis para o exercício clownesco, são os próprios colegas. A relação é diferente com um público alheio, leigo. Ela não é prejudicada pela generosidade e pela cumplicidade dos colegas. Frente a um público da rua ficamos muito mais desamparados. Esta experiência foi deveras importante em minha formação, pois o “sombra” me possibilitou circular do sutil ao grotesco sem transições. O *clown* pode ter um desenho ameno, delicado, menor, mas a paródia o faz explorar o grotesco, o disforme, o maior. Em minha experiência, era o que acontecia. Meu *clown* era contornado por traços sutis, sua forma denunciava uma delicadeza. Mas esta característica agia e na paródia se desdobrava em ousadia, coragem e denúncia. Algumas *gags* foram criadas junto de outras pessoas no jogo entre “sombras”, números que freqüentemente repetíamos em diferentes situações, sem ao menos saber que a *gag* era um recurso corriqueiro do *clown* tradicional. Mais consciente era o uso de acrobacias, também parte da formação clássica clownesca.

Mais tarde fiz oficinas e disciplinas com esse foco. No âmbito do curso de Artes Cênicas, tive contato com a pedagogia de *clown* de Jacques Lecoq através do trabalho da professora -e minha atual orientadora- Inês Alcaraz Marocco. Com ela dei início a um estudo

verticalizado neste estilo, investigando na prática o desamparo, o fracasso e a potência do *clown*. Na oficina comecei a ter uma idéia mais elaborada do que seria o estado clownesco. Deixei de lado o “sombra”, para me entregar inteira a uma abordagem minimalista do *clown*. Falo em minimalismo me referindo ao jeito de agir do *clown*, que em Lecoq não difere do jeito corriqueiro, cotidiano de ser, a não ser pela energia que, no *clown*, tem de ser teatral. O desenho de suas ações é minimalista, por ter um mínimo de diferença entre o desenho cotidiano da ação. O que se vê em um *clown* assim é uma pessoa normal, com nariz vermelho (ou sem), que age como *clown*. Um tipo de desenho diferente do *clown* de circo, por exemplo, que age de maneira mais acentuada, grotesca por vezes.



Com Paulo Márcio da Silva Pereira, professor deste mesmo curso, fui atravessada por uma abordagem de *clown* mais circense, trabalho desenvolvido na disciplina de Técnicas Circenses. Nesta abordagem de repertório trabalhávamos acrobacias, *gags* e malabares. Foi neste trabalho que pude experimentar o trabalho com as *gags* de forma mais profunda e elaborada. Entendi melhor o processo de triangulação, seu tempo, seu ritmo. Explorei, também, de forma mais proveitosa, o ritmo da comicidade clownesca, que segue o ritmo do público. Os malabares e as acrobacias serviam como possibilidades de jogo. Com estas novas potencialidades voltei às feiras, à rua, redefinindo minha relação com o público e com os outros *clowns*.

O primeiro espetáculo no qual atuei como *clown* se chamava *A triste História do Soldado*, uma adaptação de *Woyseck* de Georg Büchner. Este autor é considerado precursor do Teatro do Absurdo pelo *nonsense* de sua dramaturgia. Aqui pude retomar os princípios lecoquianos do trabalho clownesco. A figura de meu *clown* era delicada,

mas com traços grotescos. Meus movimentos eram curtos, pequenos e rápidos, assim como meu caminhar.

O trabalho teve sua continuidade na montagem de *Didi e Gogo*, adaptação de *Esperando Godot* de Samuel Beckett, em 2003 com Lara de Bittencourt e Letícia Giffoni (primeira diretora do espetáculo). Eu trazia a referência de Lecoq, Lara e Letícia de Burnier. Logo o desenho tendia para um grotesco sutil, mistura de Lecoq com Burnier.

Lembrando que Burnier, mestre de Wuo com quem elas apreenderam seu método, se formou como *clown* com Lecoq na França. Ou seja, trata-se de abordagens da mesma tradição. Em 2005 remontamos, com a Cia. MÍNIMA de teatro, *Didi e Gogo*, agora sob o nome de *Godot* e com direção minha e de Lara. Logo após, adaptamos *Godot* para as crianças, originando *Senhor Godot*, peça



infantil que não deixa de tratar assuntos elementares levantados por Beckett, como a solidão e a morte. Os dois últimos espetáculos tinham o mesmo desenho de *clown* que *Didi e Gogo*.

Em 2006 fizemos uma adaptação de *Esperando Godot* para a rua, nascia *Borogodô* em que atuei como *clown*. Os contornos destes *clowns*, meu, de Lara, de Pablo Canalles (também diretor do espetáculo) e de André Isaia eram grotescos, uma forma grande de agir, caminhando próximo ao jeito circense de clownear². Em 2007 remontamos *Borogodô*, sendo que nesta montagem fui diretora. Os *clowns* que dirigi, Gabriela Santos, Lara de Bittencourt e Felipe Dágort, eram mais sutis que os da primeira versão, mas tão interessantes quanto. Referência da criação lecoquiiana. Ainda neste mesmo ano, no Departamento de Artes Cênicas da UFSM, como professora substituta tive a oportunidade de ministrar as disciplinas de *Técnicas circenses*, cujo conteúdo era o *clown*, e a

² Do verbo clownear, palavra forjada, aportuguesada do *clowning* (palhaçar) por estudiosos do *clown* para designar sua particular ação no mundo. Aqui me aproprio do termo utilizado por Patrícia Sachett em sua dissertação de mestrado. Insisto que se trata de uma questão estilística da escrita, pois poderia usar palhaço e palhaçar, como também o faz Sachett

DCG³ *O jogo do bufão*, figura que participa da linha genealógica do *clown*. A docência dessas disciplinas foi de grande valia em minha pesquisa. Além de aplicar exercícios apreendidos do método de Jacques Lecoq e outros que participaram de minha formação, pude, assim como na direção de *Borogodô*, experimentar exercícios que fui elaborando ao longo de minha trajetória.



A busca pelo aprofundamento prático e teórico das relações entre Beckett e o *clown* é reflexo de minha trajetória como atriz, diretora e professora de teatro. Isto é dito considerando que uma de minhas linhas de pesquisas é o *clown*, que venho desenvolvendo em espetáculos e disciplinas ministradas. Entretanto, apesar de um considerável exercício, esse diálogo não me parece esgotado. Para poder refletir o que realmente há de tão próximo entre um estilo -o *clown* - e uma dramaturgia -a de Beckett- propus-me à construção de um monólogo clownesco com o uso de texto do mesmo autor. É necessário que se diga que não pretendia dirigir um ator, mas antes trabalhar sozinha, atuar e dirigir, achando que com isso facilitaria meu trabalho. Após encontrar uma série de dificuldades na montagem deste monólogo, sendo a primeira e mais concreta delas o fato de ter que me auto dirigir ao mesmo tempo em que cumpria a função de pesquisadora, decidi construir um espetáculo clownesco, ainda com um texto beckettiano, porém agora com outra atriz, Bia Isabel Noy⁴.

Decidi buscar uma aproximação entre os princípios do *clown* e a lógica das personagens beckettianos, por perceber a pertinência dessa relação na prática e não ter esgotado sua problematização. A relevância desta pesquisa se mostra no momento em que trata da construção

³ Disciplina complementar de graduação, 65h. Trata-se de uma disciplina que não possui uma sùmula fixa, mudando conforme as pesquisas e projetos dos professores.

⁴ Bia Isabel Noy foi a atriz que comigo trabalhou nesta pesquisa. Falo mais detalhadamente dela no capítulo II.

prática, e reflexão teórica, de um trabalho que possui uma trajetória e que parece ter ainda questões latentes. O que há na dramaturgia beckettiana que potencializa o jogo clownesco, que por vezes quase o provoca? O que há no *clown* que nos aproxima do mundo dos personagens de Beckett? Tento privilegiar, nesta pesquisa, as várias facetas do *clown*. Como seria um *clown* beckettiano?

Ainda nesta introdução avalio rapidamente a prática solitária de um *clown* que, sem direção, sem uma figura de fora do jogo para se comunicar, experimentou em Beckett seu potencial. A linguagem clownesca é contemplada pelos exercícios específicos que experimentei. Beckett entrou no processo, quando trabalhei sobre mim mesma, de maneira brusca, como um texto colado em cima de uma partitura de ações. Mas os procedimentos metodológicos que apliquei são parte de um laboratório cênico, em que experimentei possibilidades de preparação do ator e de criação da cena. Logo, a metodologia não foi fechada de início, mas aberta às experimentações, sendo definida só na direção de outra atriz. Assim, também trato de relatar aqui como se dá a direção de si mesmo e a dificuldade em investigar quando se está muito implicada na cena, sendo atriz e diretora do processo.

A meditação apareceu neste processo de maneira orgânica. Enquanto pensava sobre possíveis procedimentos para aplicar em meu processo solitário, Rochele Resende Porto⁵ pensava em possíveis processos em que a meditação pudesse ser aplicada. Colegas de mestrado e do quarto 411 da casa do estudante, conversávamos muito. Teatro, ética, estética. Falávamos em procedimentos, posturas e princípios. Descobrimos uma maneira muito próxima de entender a atividade teatral. Pensávamos que o vazio deveria ser estabelecido antes da criação. Isso para que o novo pudesse ser criado. Remetia-me a Decroux, Rochele falava em Brook e no budismo. Foi um encontro deveras oportuno. Nossas pesquisas acabaram, assim, se coadunando

⁵ Tanto Rochele Resende Porto quanto Bia Isabel Noy serão, no decorrer do trabalho, referidas pelos primeiros nomes, Rochele e Bia, no intuito de proteger a informalidade que caracteriza nossa relação no processo.

em uma mesma direção. Rochele acabou por desenvolver um processo meditativo dentro de meus ensaios, motivo e objeto de sua pesquisa, intitulada “A Meditação Tibetana no Processo de Criação Cênica”.

O capítulo I traz dois pontos que justificam a pertinência da pesquisa. O primeiro traça uma linha genealógica da tradição do absurdo no teatro ocidental transversalmente à linha genealógica do *clown*, visando compreender de que maneira o *clown* se alia a esta histórica tradição. Neste estudo descobrimos que as duas linhas se contaminam na história do teatro. Na segunda seção deste capítulo, faço uma análise de algumas personagens beckettianas, tentando sublinhar os aspectos clownescos característicos delas.

No capítulo II, reflito o trabalho com o vazio proporcionado pela meditação, bem como o cotejo entre jogo livre e acaso. Tento entender a importância do vazio no jogo. Após tento esboçar quais seriam as outras faces do *clown*, quais seriam suas qualidades menos exploradas, para descobrir que o cômico é o modo operatório de todas as facetas. Ele pode ser grotesco, delicado, raivoso, poético, depressivo, mas sempre mergulhado no fracasso e no desamparo. Isso tentando entender como seria um desenho de um *clown* beckettiano, que não aponte para o grotesco. Assim, também procuro refletir as questões surgidas na direção de um *clown* em um solo beckettiano. Fazem parte dele reflexões a cerca da participação do *Monsieur Loyal*, da triangulação, do trabalho com a ação física e da condição clownesca. A relação ética entre o grupo que constitui este processo, bem como procedimentos vocais, ainda serão aqui tratados. A voz foi tratada como potencialmente imagética e produtora de sensações, encerrando a organicidade do espetáculo.

No capítulo III reflito como a Análise Ativa poderia potencializar o trabalho em *Canção de Ninar*. Descobri que precisaria adequar os métodos de Stanislavski em favor da coerência com a singularidade de Beckett. Encontrei também na filosofia de Gilles Deleuze referências outras para tratar da cena em Beckett. Entretanto os princípios

primeiros dos procedimentos da Análise, como a noção de *acontecimento*, mantiveram-se como pano de fundo do trabalho.

1- CLOWN E ABSURDO: UMA MESMA GENEALOGIA

O que é o início?
Bia Isabel Noy

Por entender que há um diálogo profícuo entre *clown* e Beckett, procuramos pelo entrelaçamento de suas raízes. A figura do *clown* tem aparecido historicamente nos ritos cômicos, nas mais diferentes épocas e culturas entre Oriente e Ocidente. Nos inclinaremos, neste estudo, sobre a tradição do absurdo no teatro e na genealogia do *clown* dentro da cultura ocidental, pois o que nos interessa é uma possível aliança deste com o Teatro do Absurdo. Isso para chegarmos até a relação entre o *clown* e a dramaturgia de Samuel Beckett. Faremos, portanto, uma relação entre as diferentes manifestações cômicas populares, começando pela Antiguidade Clássica da Grécia e Roma. Para entendermos como a tradição do absurdo caminha, e como a figura do *clown* nasce e se constitui como personagem imprescindível onde a comédia está implicada. Depois veremos como o *clown* aparece em algumas peças de Beckett. Estudo necessário para entender como o *clown* se alia ao Teatro do Absurdo, e como Beckett, dialogando com essa possível aproximação, se vale dessa figura para traduzir a condição do homem contemporâneo.

Nos mais longínquos períodos históricos, até o nascimento do circo moderno, quando o *clown* toma contornos específicos, podemos assistir a essa figura cômica que faz de sua frustração, de seu desamparo, de seu fracasso, motivo de riso, subversão, poesia e denúncia. Passaremos, então, pela antiguidade clássica da Grécia e Roma para analisar as comédias populares, pelas manifestações cômicas carnavalescas da Idade Média, pela *Commedia dell'Arte* e pantomima, até chegarmos ao nascimento do circo moderno.

Encontramos nas baixas comédias Greco-romanas, como no drama satírico e no Mimo, um tipo de cômico que já traz em sua constituição elementos relacionados à figura do *clown* como o conhecemos. Conforme Vazquez, “O drama satírico expressa outra necessidade do teatro grego, que deve dar rédeas soltas, em ocasiões, aos impulsos reprimidos, às máscaras do eu’ reprimidas pela consciência.”⁶ Essa função designada ao drama satírico, será exaustivamente explorada pela cultura popular e carnavalesca da Idade Média.

Esse tipo de drama tinha uma estrutura semelhante à tragédia, e também se valia dos mitos como tema para as representações. Porém, o tom era outro, cômico e burlesco. Os cômicos trabalhavam com o riso provocado pela representação daquilo que na tragédia era vetado, pelo poder subversivo e político que tinha. O Mimo, manifestação igualmente popular também é associado ao *clown*, seja pelo seu caráter cômico, seja pelas habilidades acrobáticas. Dario Fo (1999, p.304) nos explica que:

O ofício do clown é formado por um conjunto de bagagens e filões de origem muitas vezes contraditória. É um ofício afim ao do jogral e ao do mimo Greco-romano, para o qual concorrem os mesmos meios de expressão: voz, gestualidade acrobática, música, canto, acrescido da prestidigitação, além de uma certa prática e familiaridade com animais – ferozes, inclusive. Praticamente todos os grandes clowns são habilíssimos malabaristas, engolidores de fogo, sabem usar fogos de artifício e tocam perfeitamente um ou mais instrumentos.

Mikhail Bakhtin diz que na Idade Média e no Renascimento as manifestações cômicas populares opunham-se à cultura oficial, de caráter sério e religioso. Durante esses séculos, coexistiam formas cômicas e figuras⁷, como o *clown* e o bufão, que se encerravam na unidade da cultura carnavalesca. Em verdade a figura dominante era o

⁶ Vasquez, revista LUME n.º4, El drama satírico expresa otra necesidad del teatro griego, que debe dar rienda suelta, em ocasiones, a los impulsos refrenados, a las capas del yo reprimidas por la conciencia.(tradução nossa)

⁷ Palhaços, bufões, tolos, gigantes, anões.

bufão, e todos os seus atos eram regidos pelo realismo grotesco, estética predominante no período. Todavia *clown* e bufão, nesse período, eram dois tipos muito próximos, sendo difícil separá-los e classificá-los.

Nesse período o cômico acompanhava os ritos e festividades cívicas, assim como as festividades religiosas. Os bufões estavam sempre presentes, parodiando e ridicularizando os atos das cerimônias. Nenhuma festa se realizava sem o elemento cômico. Esses ritos apresentavam uma diferença de princípio com os cultos oficiais. Eles ofereciam uma diferente visão de mundo e das relações humanas, sob uma ótica não-oficial, exterior à igreja e ao estado, que zombava de seu poder, de seus dogmas, de sua moral. Era construído um segundo mundo, uma segunda vida. A ordem é subvertida, e o povo a ditava: a regra é o avesso!

Sobretudo era a fuga dos cânones da vida oficial, mas possuíam um caráter extremamente humanista. No carnaval, não havia distinção hierárquica de nenhuma espécie entre os participantes, todos eram iguais e passíveis de paródias, xingamentos, e todo o tipo de atitude regida pelo grotesco. O carnaval era a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. Nessas festividades, as pessoas burlavam a vida oficial, com suas hierarquias, tabus, valores políticos ou morais. A comunicação era de outra ordem. Era trazido à tona um vocabulário peculiar, familiar e grotesco. Era uma lógica ao avesso. Ambiente propício para a figura do bufão que tem como característica fundamental subverter a lógica da sociedade, promover esse segundo mundo.

Nessa época encontramos os bufões na praça pública, nas cortes, nos castelos e na igreja. Na corte e no castelo eles divertiam os convidados e o rei após o banquete com seus truques, paródias, canções e brincadeiras. Eram conhecidos, também, por Bobos da corte.

Gazeau (1992), antigo estudioso dos bufões, afirma que nos conventos os bufões se manifestavam principalmente quando havia as comemorações das *Festas dos loucos* ou *Festas do asno*. Nas igrejas,

durante as festividades se elegia um “bispo dos loucos”, cuja consagração se fazia com palhaçadas e bufonarias. Depois de eleitos davam a bênção pública, parodiando a hierarquia da igreja. Em tom bufonesco nomeava-se um “papa dos loucos” e muitas abadias. Ao lado deles, um clérigo com máscara e traje de mulher cantava, comia, bebia e enchia o incensário com pedaços de sapato velho para produzir mau cheiro. Após a paródia de uma missa, o clérigo vestido de mulher saía correndo se despindo, tomando as ruas atirando sujeira e excremento na população que o rodeava. Palhaçadas e bufonarias.

Os bufões não eram personagens, artistas que faziam números, era uma postura de vida. Pessoas que subvertiam a ordem, com grande veia cômica assumiam este estado: eram bufões em todas as instâncias da vida cotidiana. Em verdade, situavam-se entre a vida e a arte. Para entender como o *clown* se filia ao bufão é válido lembrar que o *clown* também não é um personagem, mas antes um estado, uma lógica de ação.

O bufão traz em si todas as características do Realismo Grotesco: o exagero, a hipérbole, a profusão, a escatologia. Seu corpo é regido pelos “Atos do Drama Corporal”: comer, beber, cagar, copular, parir, amamentar, as mutilações, etc. Assim, de maneira mais sutil pode-se afirmar que o *clown* também é guiado por um “drama corporal”, pois seu corpo fala, se comunica com o mundo. Conforme Bakhtin (1987, p.25):

Todas as reações do palhaço são corporificadas, ele sente e age pelo corpo. Pode-se afirmar que a concepção de corpo do realismo grotesco sobrevive ainda hoje (por mais atenuado e desnaturalizado que seja seu aspecto) nas várias formas atuais de cômico que aparecem no circo e nos números de feiras.

O bufão, já que é um marginal, vive sempre em bando, sozinho ele é frágil. Luiz Otávio Burnier (1994, p.260), ator, diretor e *clown*, sublinha que “A banda de bufões funciona como um coro grego, como se cada bufão fosse parte de um organismo. Ela cria uma cultura e uma

identidade própria, com regras estritas, linguagem específica e papéis bem definidos dentro da banda”. Nos bandos, sempre existe um líder, um idiota e um puxa-saco, trinca que no *clown* se tornará o *clown* Branco, o Augusto e o *contre-pitre* ou contra-Augusto. Fora do bando sempre há uma figura de autoridade, a quem o bufão trata com respeito e medo, não deixando, sempre que pode, de debochar desta figura. Já para o *clown* a figura de poder é o *Monsieur Loyal*, que seria o dono do circo, a quem ele teme, debocha, obedece e critica.

No bufão, a denúncia é autorizada, pois há nele certa “loucura sábia”, ele tem permissão para observar o mundo com um olhar diferente, não mais pautado pelo ponto de vista normal, por juízos comuns à sociedade. A loucura no bufão é uma paródia do espírito oficial, convencional. No *clown* a denúncia não deixa de se fazer presente no jogo com o público, a diferença é a forma de fazê-la, quase sempre poética, leve, camuflada, amenizada, enquanto no bufão o que desponta é o exagero e a falta de *papas na língua*. Assim, podemos entendê-lo como um ancestral do *clown*.

Pela leitura de Burnier, o bufão seria a maneira mais grosseira de entender o *clown*. Já que este traz do bufão seus princípios de maneira mais sofisticada. Sendo seu ancestral, podemos encontrar no bufão todos os pressupostos do *clown*, porém ainda regidos pela estética do realismo grotesco. Com o passar dos séculos o *clown* foi lapidando os elementos grotescos, tornando-os mais leves e digeríveis a um público que não mais participava de uma cultura carnavalesca como a da Idade Média.

Em meados dos séculos XV e XVI, surgem na Europa trupes mambembes de cômicos que viajavam pelos vilarejos, apresentando-se em palcos improvisados na própria *carroça-casa*, a chamada *commedia al improvizzo*, ou como a conhecemos: *commedia dell’Arte*. Trata-se de artistas rigorosos que se dispunham a representar um único personagem, uma máscara apenas, durante toda sua trajetória artística. Essa prática levava a uma especialização do ofício do ator. A

cada apresentação ele aprimorava sua figura, e ao longo de sua vida transformava sua máscara em uma *segunda natureza*. Embora haja quem afirme que na *commedia dell'Arte* os espetáculos eram improvisados, Dario Fo nos mostra o contrário, sem tirar-lhes o mérito. Sua entrega ao improviso só era possível devido a um grande rigor na construção e ensaio de *gags*⁸, acrobacias, números e réplicas, que na apresentação sim, eram improvisadas, no que tange à ordem dos números, à resposta do *partner*⁹ e ao jogo com o público. Na verdade eles se baseavam em um *canevaccio*, ou seja, um roteiro de entradas, acontecimentos principais e saídas. Fo (1999, p.17) comenta que:

Os cômicos possuíam uma bagagem incalculável de situações, diálogos, *gags*, lengalengas, ladainhas, todas arquivadas na memória, as quais utilizavam no momento certo, com grande sentido de *timing*, dando a impressão de estarem improvisando a cada instante. Era uma bagagem construída e assimilada com a prática de infinitas réplicas, de diferentes espetáculos, situações acontecidas também no contato direto com o público, mas a grande maioria era, certamente, fruto de exercício e estudo. Os cômicos aprendiam dezenas de “tiradas” sobre os vários temas relacionados com o papel ou a máscara que interpretavam.

Uma característica importante da *commedia dell'Arte*, sublinhada por Dario Fo, é o uso da meia-máscara zoomórfica. São máscaras baseadas na mistura de animais que tapam o rosto do ator até a boca. Cada personagem tem a sua, exceto os enamorados. Assim, podemos falar do *Pantaleone*, nascido da fusão do galo, galinha e peru, ou do *Arlequino*, meio macaco, meio gato. Todavia, o corpo que essa máscara pede deve obedecer à lógica de seus respectivos animais. Os papéis fixos têm caráter específico: *Dottore* é uma verdadeira paródia do intelectual; *Capitano*, o soldado espanhol, é extremamente covarde; *Pantaleone* é o velho comerciante, rico e promíscuo; *Arlequino* é um empregado esfomeado e atrapalhado; *Pulccinella* é às vezes patrão em outras é servo, violento e cruel; *Briguella*, também servo, porém esperto

⁸ Números cômicos.

⁹ Parceiro de cena.

e briguento; por fim tem-se a dupla de enamorados que, como foi dito, não usam máscaras.

De todas estas máscaras as que nos interessam é a dupla de *Zannis: Briguella e Arlequino*, pois é entre eles que acontecem as mais cômicas *gags*, e é aqui que vemos a relação deles apontando para nossa dupla clownesca: o Branco e o Augusto.

Já na *Commedia dell'Arte*, apareceram, de certa forma, resquícios da dupla de cômicos, nos *Zanni*, servos da *Commedia dell'Arte*, cuja relação se aperfeiçoará nos clowns. A eles cabia a tarefa de provocar o maior número de cenas cômicas, por suas atitudes ambíguas e suas trapalhadas e trejeitos. Existiam dois tipos distintos de *Zanni*: o primeiro fazia o público rir por sua astúcia, inteligência e engenhosidade. De respostas espirituosas, era arguto o suficiente para fazer intrigas, blefar e enganar os patrões. Já o segundo tipo de criado era insensato, confuso e tolo. Na prática, porém, havia uma certa contaminação de um com o outro (BURNIER, 1994, p.249).

Burnier fala de *Briguella e Arlequino*, e a relação que tendemos a fazer é do primeiro com o *clown* Branco e do segundo com o Augusto. Funções que, por vezes, se confundem. Mais adiante elucidaremos esta distinção.

A pantomima também faz parte dessa genealogia. Trata-se de uma forma cômica popular descendente do *Mimo* e da *Commedia dell'Arte*. Nesta forma não há o uso da palavra, a comunicação com o público é fundamentalmente corporal, física. O pantomimo, assim, deve ter uma técnica corporal apuradíssima, para conseguir precisão nas linhas que seu corpo desenha. É a arte da mímica e vários cômicos, como o *clown* (principalmente os que não usam voz), fazem uso dela. Um exemplo notório contemporâneo é *clown* suíço conhecido como Dimitri, que usa a mímica como recurso clownesco.

Todavia, é junto ao nascimento do circo moderno que podemos ver o *clown* ganhar contornos significativos e ser reconhecido como um ofício dentro das artes. O circo moderno foi criado no século XVIII, em Londres por um militar, oficial da cavalaria inglesa, Philip Astley. O

militar construiu uma arena fechada, onde os cavaleiros das forças armadas inglesas apresentavam seus números em cima de cavalos.

Mario Bolognesi (2003, p.36), pesquisador do *clown*, afirma que inicialmente o circo não tinha caráter popular. Seu espetáculo era destinado à aristocracia e à burguesia emergente. Sua arena era fixa e as apresentações se resumiam na destreza de militares em cima de cavalos. Essa rigidez só foi acabar quando elementos das feiras populares começaram a fazer parte desse universo. Foram introduzidos para o anfiteatro as acrobacias, o adestramento de pássaros, o equilíbrio na corda bamba e o *clown*.

Os primeiros cômicos do circo moderno, que mais tarde virão a se configurar como *clowns*, realizavam números relacionados ao universo do circo. De início parodiavam os cavaleiros, montando o cavalo ao avesso e fazendo outras peripécias em cima do animal. Agindo como uma caricatura do cavaleiro. Com a introdução de outros números no circo, o cômico ganha outras possibilidades de paródia, nascendo assim, *clowns* malabaristas, equilibristas, músicos, etc. Porém, na época, o uso da palavra é restrito aos comediantes de teatro, sendo “liberada” aos cômicos de circo apenas em 1864. Com Joseph Grimaldi¹⁰, a figura destes cômicos ganha um contorno clownesco. A partir dele estabelece-se o jogo com o público e o caráter improvisacional do *clown*.

A famosa dupla de *clowns*, o Branco e o Augusto, surgiu definitivamente com o trabalho de George Fottit e Raphael Padilha. Na construção de seus *clowns*, afirmando esta linha genealógica, a dupla cômica misturou elementos da *commedia dell'Arte*, da pantomima, com a paródia dos números circenses e a palavra falada.

As diferenças que existem entre o Branco e o Augusto vão da sua caracterização até sua personalidade e conduta. Normalmente, encontramos o Branco usando uma maquiagem que lhe cobre o rosto

¹⁰ Joseph Grimaldi, filho e neto de *Arlequins*. É herdeiro das tradições artísticas de feiras populares, da pantomima e da *commedia dell'arte*. É considerado o criador do palhaço moderno.

de branco (por isso seu nome). As sobancelhas são negras e finas, e a boca é avermelhada. O Augusto é aquele que carrega no rosto o nariz vermelho. A cor branca aparece ressaltando olhos e boca. Suas roupas são largas, desproporcionais. Já a indumentária do Branco é refinada, bonita, tendo na cabeça uma boina em forma de cone.

O Branco é educado, elegante, lúcido. Em suas ações prevalecem a harmonia e a sutileza. O Augusto, ao contrário, é desajeitado, indelicado e rude. A figura do Branco representa o burguês, o patrão, o intelectual que sempre tenta passar a perna em seu parceiro. Este por sua vez é o mendigo, o proletário que, à primeira vista, parece secundário em uma apresentação, mas na verdade é o protagonista e sempre supera as artimanhas do Branco, que serve de apoio ao Augusto. Apesar desta distinção, em uma *gag*, não raro, são trocadas as funções: quem é Branco age como Augusto e vice-versa, conforme as especificidades do número e da improvisação.

Existe ainda outra formação, além da dupla. Falamos dela anteriormente. Burnier a chama de trinca clownesca. A trinca se fecha com um terceiro elemento que atua entre o Branco e o Augusto, e é chamado de *contre-pitre*, também conhecido como contra-Augusto. O cineasta Federico Fellini (1974, p.107) diz que:

Os Fratellini foram os que introduziram um terceiro personagem, o 'contre-pitre', parecido com o Augusto, mas que se aliava ao patrão. Era o vigarista de rua, o espião, alcagüete da polícia, o liberado a se mover nas duas zonas, a meio caminho da autoridade e do delito.

Com o terceiro *clown*, a dupla ganha em possibilidade de jogo. O *contre-pitre*, apesar de ser bobo como o Augusto, aproveita-se da situação para se dar bem. Está sempre fazendo intriga do Augusto para o Branco. Assim o *clown* acaba se consolidando como uma das grandes atrações do circo moderno e contemporâneo. Ele reaparece da maneira que sempre fez na história do teatro, nas manifestações populares. Para trazer através do riso a poesia, a sutileza, o escracho, a ironia e a crítica.

Depois de passar pelo circo encontramos o *clown* no cinema. Nesta forma, ainda nova considerando toda a história da arte, encontram-se *clowns* consagrados que usam todo o tipo de recurso cômico para realizarem seu trabalho.

Com freqüência, os cômicos do cinema transportavam diretamente para seu veículo um trabalho que era próprio do circo. Todos esses cômicos foram formados nas escolas de circo e no *music hall*. Cada um deles era acrobata, dançarino, cuspidor de fogo, mímico. E é bastante normal que eles retenham de suas origens tudo o que pode enriquecer esta nova arte: o cinema (BURNIER, 1994, p.251).

Como grandes nomes dos *clowns* de cinema, temos Charles Chaplin, Buster Keaton, Hardy e Laurel (O Gordo e o Magro), Jaques Tatti, Jerry Lewis, Mazzaropi, Grande Otelo, Oscarito, Peter Sellers e outros tantos.

Da feira ao circo, do circo ao cinema e deste ao teatro, o *clown* acaba definindo-se como uma figura presente em quase todas as manifestações cênicas. No teatro os princípios do *clown* acabam sendo apropriados por dramaturgos que vêem nele a possibilidade de tratar da condição humana com leveza, com potência. Em verdade, falamos de vários autores contemporâneos em que o estudioso Martin Esslin visualizou uma linha comum que os transpassa. Segundo o autor há neles princípios em comum, entretanto nenhum dos autores reivindica tal aliança. Trata-se do Teatro do Absurdo. Acredito que os estudos de Esslin, acerca destes autores teatrais, sejam pertinentes à pesquisa que aqui se desenha. Os conceitos, mais que o nome do Teatro do Absurdo, me parece contemplar questões fulcrais suscitadas pelas obras destes autores.

Segundo Esslin, o Teatro do Absurdo se apresenta como uma das mais fortes expressões da busca de um teatro que plasme no palco a condição do homem no pós-guerra, e, portanto, contemporâneo. Ou seja, a condição do homem que já não tem crença em um “ser

absoluto”. Essa descrença implica na compreensão de sua condição e o choque, o estranhamento com o que o mundo lhe oferece.

O teatro do Absurdo tem enquanto preocupação central comunicar o sentimento do absurdo que acomete o homem contemporâneo. Um sentimento nascido da consciência de que “certezas e pressupostos básicos e inabaláveis de épocas anteriores desaparecem, foram experimentados e constatados falhos”. (ESSLIN, 1968, p. 19). Não há mais um ser transcendental que possa guiar o homem. Portanto, o sujeito deve fazer suas próprias escolhas frente à vida. Trata-se de um desamparo existencial e, logo, de um engajamento na construção desta vida. A pretensão dos dramaturgos absurdistas seria provocar o sujeito a respeito de sua condição no mundo.

Estes textos são constituídos de situações que, configuradas em imagens, se relacionam em outra lógica. O desenvolvimento de suas peças não se dá por uma linha de ação nem por um discurso racional. São como imagens, uma após a outra, costuradas com uma lógica outra. Ou seja, a forma não ganha tratamento tradicional, aristotélico, com início, meio, clímax e final.

O conteúdo das peças não pretende discutir questões sobre a condição humana, como o fazem dramaturgos existencialistas. O Teatro do Absurdo já traz na forma sua absurdidade. Ele trata desse sentimento apresentando-o em imagens teatrais concretas, por vezes cômicas. Este teatro recorre, não raro, a recursos da tradição popular e fazendo isso se aproxima muitas vezes do espírito clownesco. Fabio de Souza Andrade (2001, p.32), em seu livro *Samuel Beckett: o silêncio possível*, afirma que:

...se Beckett e o existencialismo partem de uma constatação comum (a de que o mundo administrado, nossa realidade, é totalitária e desprovida de significado a ponto de enfraquecer os modos de reação subjetivos possíveis), ao contrário de autores como Sartre e Camus, o autor de Molloy não cai nas “visões de mundo” articuladas quase discursivamente, emprestadas artificialmente, como falas, às personagens.

Parece que o absurdo de que muitos autores contemporâneos como Beckett se alimentam estivera presente durante toda linha histórica que traçamos, com o intuito de desenhar o percurso do *clown*, desde seu nascimento até os dias de hoje. A tradição do absurdo está extremamente implicada na comédia, que é por sua vez o gênero afim da figura clownesca.

Esslin faz um estudo bastante interessante à linha que aqui traçamos. O autor afirma que este teatro faz parte de uma tradição de teatro popular que perpassa o *Mimus*¹¹, que coexistiu com a tragédia e comédia Greco-romanas, passando pelos bufões e bobos da Idade Média, pela *Commedia dell'Arte*, pela *Arlequinade*¹², pelo *music hall* e *Vaudeville*, pelo *clown* circense até chegar ao *clown* de cinema. A figura do *clown* também atravessa toda essa tradição, tendo sua origem igualmente no *Mimus* da antiguidade. Analisando os estudos de Esslin, percebemos que parece haver entre a tradição do absurdo e o *clown* uma mesma genealogia, um entrelaçamento das duas trajetórias. Uma profunda contaminação entre as duas linhas. A hipótese que levanto é de que isso acontece porque, nos dois casos, estamos tratando de manifestações cômicas populares, que convivem desde suas origens como fragmentos de uma mesma história. Podemos perceber que o *clown* sempre atravessou e promoveu o absurdo dentro de formas populares burlescas.

Ou seja, o Teatro do Absurdo faz parte de uma tradição na qual encontramos a figura do *clown*. Esslin (1968, p.278) nos oferece quatro possíveis classificações dentro da tradição do absurdo, que se encontram nas formas cômicas que tratamos acima, bem como na

¹¹ Esslin chama de *Mimus* o que Fo chama de Mimo, trata-se da mesma manifestação.

¹² A *Arlequinade* é uma manifestações cômica herdeira da *Commedia dell'Arte*. No século XIX Joseph Grimaldi utiliza seus elementos para criar seu clown. Conforme Esslin: “A *Arlequinade* forma a base da pantomima inglesa, que embora, um tanto alterada continua até hoje como forma indestrutível de um teatro popular vulgar. Outros elementos da *Arlequinade* entraram na tradição do *music hall* inglês e do vaudeville americano, com seus diálogos desconexos, seus sapateadores, suas canções cômicas” (ESSLIN, 1968, p.284).

dramaturgia absurdista e no próprio *clown*. Aqui citamos três dessas classificações, são elas:

Teatro puro; isto é, efeitos cênicos abstratos, tais como os que são familiares no circo ou na revista, no trabalho dos malabaristas, acrobatas, toureiros e funâmbulos.
Palhaçadas, brincadeiras e cenas de loucura.
Nonsense verbal.

No Teatro do Absurdo, o elemento de “teatro puro” está presente na “atitude antiliterária, de seu repúdio da linguagem como instrumento de expressão...” (ESSLIN, 1968, p.278). Rejeitando a linguagem, por achá-la viciada em demasia para comunicar o incomunicável, usa-se o teatro puro como meio de sublinhar que o teatro é mais do que a palavra, é antes espetáculo. Daí o forte parentesco do Teatro do Absurdo com o *clown*, que sempre esteve em estreita ligação com as artes do espetáculo. Acontecia no circo moderno de velhos malabaristas, equilibristas, trapezistas, no final de sua carreira, tornarem-se *clowns*, aproveitando suas habilidades para fazer paródia dos números circenses. Ainda hoje se pode ver nos circos tradicionais esse fenômeno na formação do *clown*.

Palhaçadas, brincadeiras e cenas de loucura são promovidas nas formas cômicas antigas e no Teatro do Absurdo pelos tipos que apontam para o clownesco. Na dramaturgia de que estamos tratando, não raro, encontramos situações clownescas, em que os personagens se valem de uma lógica absurda para lidar com os obstáculos e problemas que encontram.

A linguagem no Teatro do Absurdo, assim como na sua histórica tradição, assume outras funções que não a informativa. Ela é considerada apenas um dos elementos do espetáculo. O homem vendo-se diante de uma linguagem mecanicista, viciada, automatizada pelos códigos cotidianos, não consegue entendê-la como um meio de expressão realmente válido. O *nonsense* verbal expressa a vontade de libertação das regras da linguagem. Livre de uma lógica pode-se brincar

com as possibilidades da língua, pode-se subverter seu sentido e, assim, subverter a visão do mundo.

A literatura de *nonsense* verbal expressa mais do que mera brincadeira. Ao tentar destruir os limites da lógica e da linguagem, ela investe contra as próprias muralhas da condição humana... O *nonsense* verbal é no sentido mais verdadeiro uma tentativa metafísica, uma luta por alargar e transcender os limites do universo material e sua lógica (ESSLIN, 1968, p.290-291).

É dentro desta tradição que se encontram dramaturgos como Samuel Beckett. O absurdo de seu teatro consegue explorar tanto o poético, quanto o patético. Embora Beckett se sirva de recursos cômicos extremamente simples, de humor negro, herança da tradição do absurdo e do *clown*, sua comicidade é sofisticada, podendo beirar o trágico. Apesar dos elementos populares de suas peças, ele fala da existência, de um possível sentido, ou da falta, total e completa de uma razão para viver. Sem apresentar soluções, a não ser a de se reinventar com as possibilidades que se apresentam, Beckett provoca, ao mesmo tempo, estranhamento e identificação.

1.1- O POTENCIAL CLOWNESCO DAS PERSONAGENS BECKETTIANAS

As personagens beckettianas são desprovidas de biografia. Sabe-se pouco sobre elas. Há nelas um vazio, uma lacuna. Tais personagens de tão desamparadas, por vezes, parecem cômicas. E o são. Parecem *clowns*. É muito forte a proximidade que existe entre um ser beckettiano e um *clown*. Pois além do desamparo que os acomete, há potência de vida neles, característica clownesca. Tanto um como o outro são, de certa forma, fracassados que nunca desistem. Não lhes é

permitido desistir. E para as personagens de Beckett, nem o cansaço e o esgotamento os faz sucumbir.

Como foi visto na seção anterior, a tradição do absurdo e a figura do *clown* contagiaram-se durante toda a evolução do teatro. Não pode ser à toa. São muitas as semelhanças que se pode costurar entre Beckett e o clownesco. Serão analisados, agora, alguns pontos chave que sustentam a hipótese de que haja um cotejo possível entre as personagens beckettianas e um estilo de atuação, o *clown*.

Segundo Esslin, se fizermos uma análise de quatro das duplas que se encontram nas peças de Beckett como ***Esperando Godot, Fim de partida e Dias Felizes***, podemos inferir que elas são complementares. *Vladimir e Estragon; Pozzo e Lucky; Clov e Hamm* são personalidades que se completam, como na dupla clownesca, Branco e Augusto. Entre os *clowns* há forte dependência, sendo que o Branco chega a ser chamado de “escada”, por servir de apoio para a *gag* do Augusto. Em ***Esperando Godot***, a dependência mútua é evidente. Em várias falas eles se referem à possibilidade de se separarem, mas logo desistem, nada acontece, ninguém vai embora. Um não consegue se separar do outro, pois são quase partes de um só, dois fragmentos.

Como acontece aos integrantes de uma dupla cômica, Vladimir e Estragon têm personalidades complementares. Vladimir é o mais prático dos dois, e Estragon diz que foi poeta... Vladimir é persistente. Estragon sonha, Vladimir não suporta ouvir histórias de sonhos. Em Vladimir fede o hálito, em Estragon fedem os pés...De modo geral é Vladimir quem expressa a esperança de que Godot há de vir e de que sua vinda há de alterar tudo, enquanto Estragon permanece cético o tempo todo e por vezes chega mesmo a esquecer o nome de Godot (ESSLIN, 1968, p.41).

Pozzo e Lucky também são complementares, mas sua relação é diferente da relação entre *Vladimir e Estragon*. Estes últimos são amigos em última instância, gostam de “precisar” um do outro. Já *Pozzo e Lucky*:

... também são complementares quanto à sua natureza, porém sua relação se processa toda ela em nível mais primário: Pozzo é o senhor sádico, Lucky o escravo submisso. No primeiro ato, Pozzo é rico, poderoso, seguro de si; representa o mundo mundano com todo seu otimismo fácil e míope, e seu senso ilusório de poder e permanência. Lucky não só carrega toda sua pesada bagagem, e até mesmo o chicote com o qual Pozzo o espanca, mas também dança e pensa por ele... (ESSLIN, 1968, p.42).

Em ***Fim de partida***, *Clow* não pode sentar já *Hamm* é paralítico, vive sentado. *Clow* é servo, *Hamm* é o patrão. *Hamm* às vezes é infantil, *Clow* é mais lúcido. *Hamm* é desleixado, já *Clow* extremamente organizado. *Hamm* é cego e precisa de *Clow* para ver o mundo, ou o que restou dele. *Clow* quer, mas não pode abandoná-lo, pois não se sabe o que há fora daquela casa. Parece ter ocorrido uma catástrofe.

Estendendo a análise de Esslin, podemos afirmar que a dupla que constitui ***Dias felizes***, *Winnie* e *Willie* também apontam para a dupla clownesca. Eles pouco se comunicam, já que *Winnie* fala pelos dois. Se complementam no momento em que *Winnie* toma a frente do diálogo, que tão logo começa, já vira um monólogo. As intervenções de *Willie* são escassas quando acontecem, sendo que a frase de mais efeito que emite e repete várias vezes durante o texto é: “Jovens dinâmicos, procura-se”. Jovem é algo que eles já não são. Então, por que insistir nessa frase? Talvez para lembrar que gente como eles não se procuram mais, e que por isso estão fadados ao esquecimento. Em todo caso é aqui que percebemos que *Willie* está presente. Em verdade, duas possibilidades: ou bem *Willie* fala pouco, porque *Winnie* não lhe deixa espaço, ou bem ela fala muito para não sentir a lacuna do discurso de *Willie*, que insiste em lembrar que já caíram no mais cruel esquecimento. Sendo assim, eles se complementam como dois *clowns*, um Branco e outro Augusto.

Nos espetáculos de clown existe sempre um clown de grande loquacidade, que investe como uma metralhadora de palavras contra o público e os outros clowns. Porém, há um outro, quase sempre mudo que escuta, assente apenas, discorda com muito garbo, lança olhares perdidos, fica estupefato por quase qualquer coisa, até a mais banal. O primeiro é o *speaker*, o Clown Branco, o Louis; o segundo é o Augusto (FO, 1999, p. 208).

A ludicidade que aparece nas relações das personagens de Beckett é outro elemento do *clown* que pode ser observado. A brincadeira e o jogo são, com frequência, percebidos em suas peças. As personagens jogam numa tentativa de preencher as lacunas existenciais. O que acontece é que desse jogo deriva toda a comicidade. O jogo revelando o absurdo da condição humana. Conforme o diretor de teatro Luis Carlos Maciel (1959, p.75):

A característica essencial da atividade lúdica é justamente sua incoerência. Para passar o tempo, ainda movem-se e falam os vagabundos de *Esperando Godot*, para passar o tempo, joga-se. A incoerência de todo o humano revela-lhe o jogo como seu princípio elementar. *Esperando Godot* está tomado por esta gratuidade lúdica. Vladimir e Estragon se entregam a um jogo diário de palavras, claramente exemplificado no brinquedo vocabular de encadear as idéias que se repetem várias vezes na peça. Essa incoerência despida de sentido, essa brincadeira vazia, que define a visão beckettiana do homem, só pode ter consequência e destino, o riso. Os homens de Beckett são clowns, homens de brinquedo.

As peças são recheadas com elementos cômicos recorrentes em manifestações populares, como no circo ou nas feiras. Como as roupas que *Vladimir* e *Estragon* usam: calças e casacos largos, chapéus e botas. Este uso dos figurinos como elemento cômico, assim como todos os tombos da peça, são historicamente explorados e desenvolvidos pelos *clowns*.

Nas peças ***Esperando Godot***, ***Fim de partida*** e ***Dias felizes***, existe uma forma de diálogo derivada do *music hall*: o *cross-talk*. Conforme Ian Mackean trata-se de uma forma que tem como característica ser rápida, simples e direta. Ela imprime ao diálogo um ritmo extremamente clownesco. Lembremos de ***Dias felizes***:

Winnie: Que chatice. (Puxa uma bochecha, boca aberta. Mesma voz.) Enfim (a outra bochecha, idem) nem pior (deixa de examinar a boca. Voz normal.) nem melhor nem pior (larga o espelho) na mesma (limpa os dedos a erva) nenhuma dor (procura a escova de dentes) quase nenhuma (apanha a escova) é isso que é maravilhoso (examina a escova) acima de tudo...(BECKETT, 1973, p. 35).

As didascálias orientam as ações, que são rápidas e o monólogo tem um ritmo rápido, sendo simples, sem rodeios. Em ***Esperando Godot*** não é diferente:

Estragon: Que foi exatamente que a gente pediu a ele?
Vladimir: Você não estava lá? *E*: Não prestei muita atenção. *V*: Bom... nada de muito específico. *E*: Uma espécie de oração. *V*: Precisamente. *E*: Uma vaga súplica. *V*: Exatamente. *E*: E o que ele respondeu? *V*: Que ia ver. *E*: Que não podia prometer nada. *V*: Tinha que pensar no assunto. *E*: Com muita calma. *V*: Consultar a família. *E*: Os amigos. *V*: Os agentes. *E*: Os correspondentes. *V*: Os livros. *E*: A conta bancária. *V*: Antes de decidir. *E*: É normal. *V*: Não é? *E*: Acho que é. *V*: Eu também (BECKETT, 1976, p.28- 29- 30).

Cada frase do diálogo parece precisar de uma resposta imediata, como se não houvesse tempo para perder com a resposta. O sentido do diálogo, assim, pode parecer absurdo, pois pouco importa o que se diz, o importante é que estão falando, numa atitude de afirmação da própria existência: “falo logo existo”.

O desamparo das personagens beckettianas talvez seja o ponto central que as aproximam da condição clownesca. Pois o absurdo traz em si o desamparo do sujeito frente a um mundo onde não há mais um transcendente que explique a vida e o *clown* parece ser o desamparado por natureza. Ele não tem onde nem em quem se apoiar, a não ser em um parceiro que, sendo outro *clown*, não ajudará muito. Beckett, tratando da condição humana em suas peças, condição absurda, coloca suas personagens em situações de total desamparo, vazio e solidão. Pois esta é a condição do homem contemporâneo. Não há mais um Deus, a ciência e tecnologia não o substituem, não dão conta das inquietações existenciais imanentes ao ser humano. O que fazer? Uns esperam um tal *Godot*, que não se sabe quem é, tampouco se realmente existe. Outros esperam que o fim chegue até sua casa. Ou ainda que seu corpo todo seja enterrado de vez. Enquanto isso continua-se vivendo, da maneira que dá, especulando, fazendo coisas para passar o tempo, falando sem parar para preencher o vazio de sua própria condição.

O desamparo também parece aproximar as personagens de Beckett da figura do *clown*. O *clown* erra onde deveria acertar e acerta onde não é esperado, ele “faz certo o errado”. Seu nariz vermelho, “a menor máscara do mundo”, não esconde o ator, antes o deixa vulnerável, sem defesas. Faz certo e faz errado. Desamparo e potência. Assim podemos perceber nas personagens beckettianas as mesmas características. Em ***Dias Felizes*** Winnie tenta, sem êxito, se comunicar com Willie. Mas no desenrolar da peça reinventa seus modos de existência jogando com objetos, dos quais um é um revólver. Mesmo tendo certo peso, este objeto aqui é tratado como mais uma possibilidade. Em ***Esperando Godot***, o desamparo está presente na solidão, no vazio do espaço, na falta de referências a um passado e a um futuro. *Vladimir* e *Estragon* tentam até se matar, mas não conseguem. A potência, assim como em ***Dias Felizes*** é encontrada na maneira de se desdobrar no mundo, ou seja, na recriação da própria condição.

Como vimos há elementos que ligam este estilo e a dramaturgia de Beckett. O desamparo e o potência desenhando tanto o *clown* como as personagens beckettianas. Veremos como se dá essa relação na prática de um monólogo atravessado por Beckett.

2. EXPERIMENTAÇÕES CLOWNESCAS EM BECKETT

*Elas estão copulando na minha cabeça.
Bia Isabel Noy (sobre as moscas)*

Nos ensaios da primeira fase de *Canção de Ninar: um encontro do clownesco com Beckett*, em que a proposta era montar um espetáculo solo comigo, trabalhei com a intenção de experimentar possibilidades metodológicas interessantes para a criação. Iniciei, apenas tendo como procedimentos a meditação, para o contato com o vazio e o jogo livre, para a abertura ao acaso. Como estava sozinha, não havia a figura de poder representada pelo *Monsieur Loyal*,¹³ com quem eu pudesse jogar e que pudesse me guiar no treinamento.

Vários exercícios, por isso, não puderam ser experienciados por mim. Necessitava de um *Monsieur Loyal* para jogar. Outros tantos procedimentos não apliquei porque não tinha outro *clown* para jogar. A maioria dos procedimentos para o *clown* pressupõe uma dupla ou um grupo. Desde o início do trabalho tentei criar um sucedâneo. O que aconteceu? A repetição e elaboração de algumas ações e *gags* já realizadas em outros momentos e o trabalho sobre improvisações livres acabaram cumprindo este papel.

Penso que por estar sozinha, meu treinamento acabou se confundindo com a própria elaboração do espetáculo. Das repetições de *gags* e ações, bem como das ações improvisadas, pude fazer uma seleção do material que se transformaria em cena. A costura deste material foi sendo realizada a partir de fragmentos de textos de Beckett¹⁴ que ia trazendo aos ensaios. Assim, também, estes fragmentos

¹³ Esta figura representa, na anedota fundadora do clown no circo, o mestre de pista, que sempre joga com o *clown*, julgando suas ações. Ele desempenha um importante papel na condução clownesca, pois estimula e repreende o que o *clown* faz em cena. É seu primeiro *partner*.

¹⁴ Os fragmentos foram retirados dos textos *Dias felizes*, *Esperando Godot* e *Todos que caem*.

sugeriam-me ações que, incorporadas à partitura, iam se transformando na dramaturgia do espetáculo.

Posso dizer, então, que meu treinamento de restauração do estado clownesco foi o próprio exercício de trabalhar a cena. Foi a repetição e elaboração das *gags* e ações que construí nos ensaios. Não havia um momento anterior à criação, em que pudesse haver uma restauração do estado do *clown*. Pensando em como os grandes *clowns* trabalham quando o fazem sozinhos, tentei reviver este estado de que falamos.

Ensaiei sozinha durante alguns meses na busca equivocada de um *clown* que não possuía um estilo coerente com o trabalho a que me propus quando fiz meu projeto. Nele pretendia investigar o que há nesta dramaturgia que potencializa o estado do *clown*, e assim busquei o cotejo entre ela e o *clown*. Como resultado surgiria um terceiro. Mas a compreensão que este terceiro deveria ser criado, só veio acontecer depois de ter mostrado à minha orientadora o resultado parcial da prática solitária. Antes disso nem sabíamos que o que se buscava era um tipo outro de *clown*, que não o que vinha sendo trabalhado. Só quando mostrei a parte do espetáculo que havia construído, é que conseguimos concluir que não se tratava de colar o texto de Beckett a uma concepção de *clown*. Mas antes, a concepção clownesca é que nasceria do encontro de uma dada dramaturgia e um estilo de atuação. Uma aliança. Tratava-se, então, de buscar outras facetas do *clown* que não a mais recorrente, a cômica, para achar este terceiro. Mais tarde já desenhando a figura clownesca, ou seja, o terceiro, entendi que a comicidade não é uma faceta, mas o território das inúmeras faces do *clown*.

Neste processo percebi que estava povoada de idéias clownescas, truques que um dia haviam funcionado. Sentia-me devendo, tinha a expectativa de ser engraçada. Tentando “acertar”, incorri num grave erro. Pois o *clown* não pode querer nada, não pode achar que deve dar algo ao seu público. O trabalho sobre mim mesmo revelou-me uma

idéia de *clown* carregada por um repertório que foi, ao longo dos anos, se solidificando em mim, frutos de uma trajetória onde o clownesco já estava cristalizado. A solução seria a aplicação de um treinamento de restauração do estado clownesco, em que poderia reinventar meu *clown*. Entretanto, como me dirigia, não descobri como aplicar um treinamento que pudesse me fazer esquecer, ou deixar de lado, minha velha concepção.

Como estava extremamente envolvida no trabalho, por ser eu minha própria atriz, não consegui ter o distanciamento necessário à reflexão. Com isso posto, pensei ser melhor para a pesquisa dirigir outra pessoa. Consciente de que não buscava o cômico, mas que ele poderia ser a consequência feliz do trabalho sobre os princípios, tentei reinventar minha concepção de *clown* e me aprofundar na pesquisa. Como minha questão no projeto não era um trabalho sobre si mesmo, entendi que atuar, dirigir e investigar seria multiplicar as dificuldades que são inerentes à pesquisa. Acredito que, com esta mudança, reafirmei a importância do diretor no processo teatral.

Tomei a decisão, então, de lançar-me na direção de outro *clown* em um espetáculo beckettiano para criar este terceiro. A atriz que trabalhou comigo neste processo, Bia Isabel Noy, reapareceu em minha vida no momento em que procurava por uma atriz, pois já sabia que montaria *Berceuse*, *Canção de ninar* em português. Embora tenha entrado na universidade um ano antes, nos formamos juntas no curso de Artes Cênicas da UFSM. Tivemos uma vivência intensa de teatro neste período, em que atuamos, estudamos e dirigimos juntas. Amigas e colegas. *Partners*. Mas ficamos com nossas vidas separadas pelos anos que Bia passou na França fazendo seu mestrado, quando continuei em Santa Maria. Voltamos a nos encontrar em 2010, em Porto Alegre, quando precisava com certa urgência de alguém para dirigir e ela buscava um novo processo em que atuar. Encontro oportuno. Nossa forma de teatrar segue uma lógica, uma linha comum, que apareceu, sem esforços, em nosso diálogo na criação da cena. Uma conversa

traçada pela pauta de Konstantin Stanislavski e seus valorosos estudos acerca do trabalho do ator e diretor. Mantivemos um diálogo íntimo no processo criativo. Mas isto não significa dizer que não houve conflito nem diferença. A questão está na maneira como nós nos escutávamos, uma tentando se apropriar do material que a outra lhe dava, para elaborá-lo e devolvê-lo em uma forma que contemplasse as duas. Não pude ignorar minha dificuldade em pesquisar e atuar e, portanto, optei por não investir na reflexão de Bia sobre o processo. Achei que isto poderia distanciá-la da prática, colocando-a em uma postura pesada de pesquisadora- atriz. Preferi mantê-la imersa na prática, pensando o necessário para resolver problemas concretos de cena. Agindo como uma atriz, apenas. Por isso não trago a tona sua voz, já que nossas idéias partem dos mesmos princípios.

Nesta nova e mais importante fase da experimentação, assumi, num primeiro momento, a figura do *Monsieur Loyal* que com sua autoridade e seu olho de fora conduziu um treinamento clownesco de preparação psicofísica da atriz. De uma forma geral o trabalho com o teatro sempre requer algum tipo de treinamento que cumpre o papel de restaurar princípios e técnicas corporais que direcionem a criação. Estes princípios, e estas técnicas, mesmo quando já apreendidas, necessitam uma manutenção psicofísica. No trabalho com o *clown* não é diferente. Acredito que, antes de se iniciar um novo processo, é fundamental um período de treinamento onde o corpo do ator irá relembrar os pré- supostos deste estilo de atuação.

Continuei com a prática meditativa, praticando-a com a atriz, e com Rochele, a fim de criar o vazio necessário à criação. O treinamento *clownesco* deste trabalho foi calcado no sistema pedagógico de Jacques Lecoq e Philippe Gaulier, discípulo de Lecoq, bem como em exercícios oriundos de minha prática na formação de *clowns*.

Depois de ter experimentado procedimentos de forma laboratorial, senti necessidade de definir minha metodologia. Além da meditação e do treinamento clownesco, continuei trabalhando com o jogo livre, mas

como incluí elementos de uma análise de texto, a Análise Ativa de Stanislavski, comecei a direcionar o jogo para questões mínimas do texto: a espera, o esgotamento e a vontade de se comunicar. Outros exercícios de preparação do ator cercaram minha prática como a Eutonia de Gerda Alexander. Esta prática de consciência corporal se fundiu com a meditação, gerando uma terceira prática, uma eutonia “esvaziada” que gerava um corpo limpo e pronto para criar o novo. Assim dei continuidade à minha pesquisa, podendo, de fora do processo atorial, investigar com mais propriedade o que em Beckett favorece o trabalho com o *clown*.

Após entender que o que buscava não é uma comicidade direta, mas antes ela deve ser resultado desta busca, tive que reinventar meu treinamento clownesco que já estava, de certa forma, cristalizado. Parti de meu treinamento usual com atores e alunos com quem trabalhei, e entretanto procurei estimular e observar outras nuances que poderiam vir a aparecer durante o processo. Solidão, desamparo, vazio, fracasso, potência, *nonsense*, poesia, são algumas palavras que pareciam apontar para este estilo de *clown* que pensava descobrir.

No capítulo que se segue inicio a reflexão do processo de direção de um *clown* na montagem beckettiana. Ainda se trata de um monólogo. Dirigindo o trabalho me sirvo apenas de um texto de Beckett, *Canção de Ninar*. A metodologia, depois de um período de laboratório de experimentação, ganhou corpo e se definiu, já que assumi a figura do *Monsieur Loyal* e pude, de fora, orientar o trabalho aplicando no treinamento clownesco exercícios da pedagogia de Jacques Lecoq e Philippe Gaulier, bem como procedimentos que desenvolvi em trabalhos anteriores. Durante o laboratório senti necessidade de me cercar de procedimentos pré-expressivos de trabalho com o ator, para preparar o corpo da atriz. Para isso experimentei com ela exercícios do método Feldenkrais, Alexander e a Eutonia, procedimentos que trabalham, principalmente, a consciência corporal.

Dando seqüência a um período de laboratório, em que a improvisação era livre para abrir-se para o acaso, comecei a direcioná-la para as questões que *Canção de Ninar* traz. Fiz isso através da aplicação de alguns elementos da Análise Ativa ao texto, que me permitiu criar com a atriz uma lógica particular. Assim, me aproximei também do método das ações físicas. Entretanto, após o trabalho com a ação física, tentei desdobrá-la na criação de sensações, que não seguem mais a lógica de um conflito. Juntas as sensações compõem uma imagem, não mais um acontecimento stanislavskiano. Apostei, então, no desamparo e no fracasso do *clown*, assim como em sua potência, sua capacidade de se recriar, buscando uma condição clounesca coerente com a dramaturgia beckettiana, pois estas também são características de Beckett. Como afirma Andrade (2001, p.31):

...num mundo privado de sentido imanente, a partir de um sujeito esvaziado da capacidade reflexiva, é preciso elaborar formas significativas, ao mesmo tempo denúncia e cópia deste estado de coisas.
“Meu assunto é o fracasso”, “não é possível continuar, é preciso continuar” são as divisas que orientam a construção da obra de Beckett.

2.1 VAZIO E ACASO

No projeto *Canção de Ninar: um encontro do clounesco com Beckett*, pretendi montar um espetáculo solo clounesco com texto de Samuel Beckett. Minha primeira idéia foi construir um monólogo, dirigindo e atuando fragmentos beckettianos. Iniciei o trabalho dando-lhe um caráter de laboratório, onde experimentei possibilidades criativas. Os principais procedimentos metodológicos que apliquei neste laboratório foram a meditação, para o contato com o vazio, e o jogo livre, para a abertura ao acaso. Depois, já dirigindo Bia Isabel, ainda continuei com estes procedimentos. Após um período de dois meses experimentando decidi me apropriar de outros procedimentos, tanto

para o trabalho do ator, quanto para a encenação e ao trabalho com o texto. Portanto, Ação Física e Análise Ativa de Constantin Stanislavski, serão tratados mais adiante, assim como outros procedimentos criativos.

Meras coincidências? Incidentes fortuitos? Mas é assim que surgem os acasos significativos e de modo tão puramente circunstancial incendeiam nossa imaginação? Talvez. E talvez seja mais do que apenas isso. Pensando bem, até parecem uma espécie de catalisadores potencializando a criatividade, questionando o sentido de nosso fazer e imediatamente redimensionando-o. Talvez contenham mensagens, propostas nossas endereçadas a nós mesmos. Não captaríamos, nesses estranhos acasos, ecos de nosso próprio ser sensível? (OSTROWER, p.1, 1990).

Em um processo de criação artística sempre encontramos uma margem significativa para o acaso. Mesmo estando a criação direcionada, existem momentos em que acontecem coisas inesperadas que surpreendem pela qualidade artística que possuem. De pronto, esses acontecimentos são absorvidos pelo artista e incorporados à obra, ou são simplesmente descartados em favor de um equivocada rigor. É o que Ostrower chama de acasos significativos. São acontecimentos que surgem sem que o artista planeje, mas que parecem responder ou superar as expectativas do trabalho. É como se algo insistisse em ser dito, em ser concretizado.

Em práticas teatrais existem metodologias de criação de cena utilizadas por inúmeros profissionais: trata-se do jogo livre e da improvisação. Nas práticas teatrais entende-se jogo e improvisação como dois conceitos que estão implicados um no outro. Não há improvisação sem jogo, tampouco jogo sem improvisação. Tratarei aqui da improvisação e do jogo falando apenas em jogo. Há duas formas recorrentes de jogo em minha prática, são elas: o jogo com regras e o jogo livre. As duas formas reservam um espaço para o acaso, porém, em graus distintos. A primeira forma possui um objetivo claro, pressupõe um “lugar aonde se pretende chegar” e, para tanto, usam-se estímulos que direcionam os atores para a cena que está prevista. Logo,

estabelecem-se regras. A segunda, como já sugere, é livre. Não possui, a princípio, nenhum recorte, nenhuma regra. Não se sabe ao certo “aonde chegar”. Nesta, busca-se o jogo direto com o acaso. Abre-se a criação para o campo do possível e, simplesmente, cria-se. O jogo livre pode ser aplicado por dois motivos: primeiro quando se pretende que a improvisação sugira um caminho, um gênero, um estilo, uma linguagem, ou mesmo um texto a se montar; segundo quando já está determinado algum tema, texto ou estilo, entretanto, quer-se um grau maior de liberdade na criação.

O sociólogo francês Jean Duvignaud (1921-2007) foi quem cunhou o conceito de jogo livre. Para ele, jogo livre são todas as manifestações humanamente organizadas que não possuem explicação nem finalidade. São inúteis se forem analisadas dentro dos padrões da vida racional cotidiana. Assim, o jogo livre não possui regras, sua natureza é lúdica e imagética. Estão na esfera do jogo livre, segundo Duvignaud, os sonhos, os festejos, a criação artística e o movimento do imaginário.

Pensando em práticas teatrais, o jogo livre é um cotejo com o acaso. Seu estatuto é o da liberdade. Nele não há regras, nada de pontos de partida ou de chegada. Nada é pré-determinado. É puro jogo entre ator e objetos de atenção¹⁵. O ator lança-se à sorte procurando jogar com o tempo e com o espaço, bem como com os corpos que os habitam. No encontro com o acaso somos atravessados por substratos profundos de nossa própria subjetividade.

Nesta prática, o que influencia o ator? O que determina as ações realizadas? Toda vida que o cerca. Tudo que o rodeia e que faz dele um sujeito. São suas referências.

A fonte de criatividade artística, assim como de qualquer experiência criativa, é o próprio viver. Todos os conteúdos expressivos na arte, quer sejam de obras figurativas ou abstratas, são conteúdos essencialmente vivenciais e

¹⁵ Chamo de objeto de atenção o foco do ator. A que, ou a quem, ele direciona sua atenção: um objeto, uma imagem, um ator, com o que ele se relaciona em cena.

existenciais. Também os acasos podem ser caracterizados como momentos de elevada intensidade existencial, porquanto a criatividade é estreitamente vinculada à sensibilidade do ser. Ambas se complementam, sendo impensáveis uma sem a outra. Embora os acasos representem momentos em si específicos, tanto nas circunstâncias em que ocorrem como nas referências íntimas à pessoa que os percebe, mesmo assim eles haverão de transcender essa especificidade, reportando-se, ulteriormente, a vivências gerais (OSTROWER, p. 7-8, 1990).

Peter Brook afirma que um espaço vazio na cena seria território da imaginação criativa do ator e do espectador. Um espaço assim é preñado de possibilidades de atribuição de sentidos.

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la (BROOK, p.4, 2010).

Do espaço vazio da cena, ao espaço vazio do corpo¹⁶. Podemos estabelecer uma relação comparativa entre esses dois espaços. No ator o espaço vazio se estabelece para acalmar o movimento racional e dar atenção ao corpo como um todo. Pois a cultura ocidental determina um modo de pensar que nos distancia da nossa unidade “corpo- mente”, deixando-nos extremamente racionais. *Cogito ergo sum*¹⁷. Descartes traduziu com propriedade a condição do sujeito ocidental. Logo, para se instaurar o vazio no corpo do ator ocidental, é necessária uma prática sistemática. A meditação Budista Tibetana traz assim sua contribuição. Levando o foco para a respiração, podemos usar o corpo para fazer “frear” a mente, compreendendo o sujeito como uma unidade psicofísica. Meditar é transformar tudo em respiração.

Nos ensaios deste processo de encenação, após um período meditativo e aquecimento do corpo, com algum objeto distribuído pelo espaço, ou sem nenhum, conduzia Bia a ficar a disposição do acaso e

¹⁶ Estamos acostumados, no ocidente, a uma concepção maniqueísta do corpo separado da mente. Quando falo em corpo, trato do corpo-mente, dessa unidade psicofísica.

¹⁷ Penso logo existo.

do inesperado, jogando com tempo, espaço e objetos¹⁸. Era o próprio acaso que, sugerindo-lhe ações, vontades, possibilidades e imagens, conduzia-a na criação de lógicas particulares na criação de cenas.

A prática da meditação do Budismo Tibetano parecia fazer como que uma “limpeza” no corpo, extremamente necessária à criação. Focalizando o olhar em um ponto qualquer do espaço, levando a atenção para a respiração, sentada, Bia, Rochele e eu tentávamos deixar o fluxo de nosso pensamento livre. Isso significa dizer que não fixávamos em nenhum pensamento, deixando nossa mente se movimentar no seu livre curso. Assim, “acalmávamos” nossa consciência, procurando um contato mais estreito com o corpo e com a presença no “aqui e agora”. Tudo se passava, nada se fixava.



Acalmar a consciência requer um esforço do aparato psicofísico, pois não estamos acostumados a simplesmente “ser” e “estar”. Somos parte de uma sociedade ocidental grega, somos fruto de um pensamento que está acostumado a dar muita relevância a processos reflexivos, à razão. Frear estes processos depende de prática disciplinada. E a meditação não se efetiva apenas quando estamos aquietados mentalmente. Ela se constitui no próprio exercício de tentar aquietar a mente. Então, mesmo quando não conseguimos deixar nossos pensamentos “passarem” por nós sem fixar em nenhum, já estamos meditando. A meditação é a experiência de parar para perceber como a mente trabalha involuntariamente. Mesmo quando queremos intervir, fazendo-a “calar-se”, percebemos sua terrível autonomia, é difícil impor nossa vontade. Lentamente começamos a conhecer nosso mecanismo e aprender a deixar os pensamentos “escorrerem”. Aprendemos que não podemos nos preocupar por estar fixando pensamentos, pois esta preocupação é o mais forte deles. Julgamentos e censuras. Não há

¹⁸ É válido lembrar que os objetos de atenção com os quais Bia jogava eram inanimados e concretos, não se tratando de imagens.

espaço para estes sentimentos na meditação. Deixar “passar”, concentrar-se na respiração, elemento concreto, físico, presente no corpo.

Étienne Decroux, criador do *Mimo Corpóreo*, dizia que antes de criar, o ator deveria “despejar seus inquilinos”, “esvaziar-se”, “botar para correr” todos aqueles que habitam nosso corpo, deixando brotar o que realmente interessa. O contato mais próximo com o corpo e a quietude da mente reflexiva abre espaço para surgirem sensações, impressões, imagens e o próprio vazio, que gerados através deste processo mostram-se mais interessantes à criação. Este vazio de que falo, em verdade, é um estado de presença plena do corpo no “aqui e agora”. É a condição primeira da criação teatral. A meditação, assim, seria um meio de gerar a condição do trabalho artístico.

Os processos meditativos aos quais me refiro, a que recorri na montagem do monólogo em que eu era atriz, acabaram por se transformar no decorrer do processo de ensaio. Assumiram outra roupagem se integrando organicamente à prática teatral. A meditação, antes realizada no trabalho sobre si mesmo por mim, em um ensaio na semana junto de Rochele, praticante do Budismo, começou a ser feita em meus ensaios solos. Entretanto, para quem não é praticante e tem um forte nível de ansiedade e inquietação, é muito difícil sentar e simplesmente ficar quieto. Quando sozinha não conseguia aquietar minha mente, ficava, pois, lutando contra ela, tentando em vão criar o vazio que buscava no processo. Pouco insisti nesta tentativa inglória. De pronto, frente ao insucesso da meditação, partia para o aquecimento corporal.

Aquecendo o corpo, preparando-o para o trabalho, comecei a perceber que algo de diferente estava acontecendo. Aquele estado de calma e quietude proporcionada pela meditação estava, de certa forma, presente no próprio aquecimento. Procedimentos simples como alongamento dos músculos e aquecimento das articulações, transformaram-se no que os Budistas chamam de meditação ativa. Foi

um processo orgânico, sem a intervenção da racionalidade. Não havia a intenção de que este processo acontecesse. Entretanto ele aconteceu, e de repente transformei o aquecimento também em meditação. O vazio era gerado. Um espaço vazio se criava dentro de meu corpo, uma quietude mais forte do que a meditação em si me proporcionava, tomava conta de mim. Um conforto era gerado, o estado de quem “é e está” no “aqui e agora”. Depois, dirigindo Bia com o texto *Canção de Ninar* definido, entendi que ela deveria, também, transportar este estado de quietude para sua preparação psicofísica.

A Eutonia é uma disciplina criada por Gerda Alexander que pretende possibilitar o sujeito a ter controle do próprio corpo e, assim, um tônus equilibrado e em constante adaptação. Do grego *Eutonia*, significa “o bom tônus”. Durante minha formação, fui intensamente afetada por esta prática, e acho-a pertinente no trabalho do ator sobre si mesmo. Além de perceber nela o trabalho com algumas leis da ação física, como a liberdade muscular que será explorada mais adiante. Trabalhando a consciência corporal através de posições de controle, o ator pode vivenciar um contato mais estreito consigo mesmo. Esta prática entra no trabalho com minha atriz, tentando substituir a meditação sentada. Seria uma modalidade de meditação ativa. Assim como eu comecei a acessar o estado de quietude no aquecimento e alongamento dos músculos e articulações, oriento Bia Isabel Noy a tentar, realizando as posições de controle, prestar atenção em sua respiração e acalmar seus processos reflexivos.

Na criação de improvisações, direcionava Bia para a cena. Ela de pronto fazia alguma ação, que me parecia precipitada. Pedia a ela, então, que observasse os corpos que compunham o espaço cênico e esperasse qualquer vontade, uma imagem, um problema que fosse genuíno. Elementos trazidos até ela pela força do vazio e do acaso. Ela iniciava o jogo. Realizava uma ação. Antes de buscar outra respirava e estabelecia um espaço vazio. Este espaço a motivava e a impulsionava na criação de uma nova ação. Havia momentos em que uma ação se

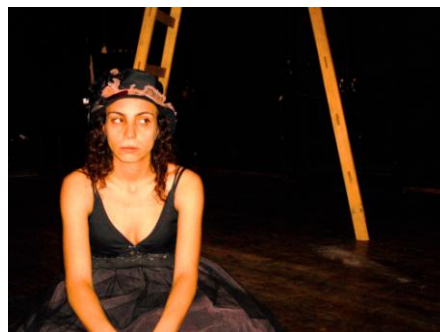
transformava naturalmente em outra, criando, já, uma lógica própria. Quando se esgotavam as possibilidades criativas, em um momento assim, pedia a Bia que se retirasse de cena, desse “um passo atrás”. O vazio é campo de toda possibilidade. É interessante notar que o próprio espaço vazio ao qual recorro parece muito oportuno a uma montagem beckettiana. As peças de Beckett trazem em sua constituição referências a um vazio, provocado muitas vezes pelo silêncio, que deve ser construído na encenação. Pensava, pois, em incorporar à minha montagem esse vazio que trabalho na meditação. Fizemos alguns experimentos, tentando transportar o vazio pré-expressivo para o vazio expressivo da cena. Ele parece estar vinculado a um tédio, a um cansaço, a um esgotamento.

MD Magno, renomado psicanalista carioca, afirma que quando o sujeito afirma algo, ele está afirmando também o seu avesso radical. Nesta concepção, quando criamos o vazio, criamos também seu avesso. É uma idéia interessante para se pensar o papel do vazio na criação (e fruição) da obra de arte. Longe de ser estéril, o vazio é possibilidade de toda criação. É o território onde o imaginário se desdobra.

Acasos, vazios. A criação artística é uma deriva. Uma deriva entre intensidades, imagens, sensações. O que se conserva? O que tem valor artístico? Aquilo que é intenso e que tem algo novo para dizer. Alguma potência latente. Em um espetáculo solo, diretor e ator são capitão e passageiro deste navio. O primeiro conduz, o segundo é levado por rotas antes desconhecidas. Mas o capitão pode também perder o rumo da nau. O que está valendo é o risco.

Beckett, assim como Jonh Cage, foi um dos artistas que melhor entendeu a importância do silêncio numa obra de arte. Sua obra é permeada de silêncios significativos que a qualificam e que dizem mais do que muitas palavras. O filósofo Gilles Deleuze, conforme Fuganti, nos diz que as obras de arte devem deixar espaços para a passagem de intensidades, bolsões de ar: vácuos no espaço e hiatos no tempo. Na obra de Beckett, os momentos de silêncio geram esses vácuos e hiatos.

São momentos definitivos de sua obra, que marcam sua singularidade. Beckett “escreve o silêncio”, e assim, traduz o desamparo. Pois o desamparo é a expressão do vazio, do *nonsense*, da falta de sentido da vida. Somos atravessados pelo que Beckett não escreveu. É a força do “não escrito”. O silêncio é potência, porque é vácuo e hiato. Quando nada se quer expressar, ou representar, tudo pode acontecer, tudo se pode criar. O vazio é forma. Vamos deixar que as intensidades nos atravessem. Vamos deixar o indizível se fazer presente, o inominável ser dito.



Criar vácuos e hiatos é criar blocos de espaço e de tempo, espaço- tempo simultaneamente, como blocos intensivos que liberam as singularidades da nossa própria subjetividade orgânica ou anímica, orgânica ou lingüística. Essa subjetividade que aprisiona, que entope todos os buracos, todas as fendas, na verdade, não deixa nenhum respiro para o caos. O caos não entra, e o ar puro também não entra (FUGANTI, p.12, 2002).

Para a personagem *beckettiana* o silêncio é a via por onde ele escapa para abstrair-se num processo quase meditativo. Eles se abstraem para se recomporem antes de voltar para a realidade de suas vazias vidas. O silêncio está para o vazio. Cansaço originário do esgotado. Em um mundo sem sentido, onde o fim é a morte - pois não há nada para além dela – o que esperar? O tempo passar? *Godot*? Enquanto isso continua- se a viver tentando reinventar formas compatíveis com o *nonsense* da condição humana. Em um estudo acerca do silêncio em Beckett, Maria Costa Pinto (2006, p.364), pesquisadora de Beckett, afirma que:

Estando silenciosa, a personagem se retira do mundo físico para os recantos da mente – entra num sistema fechado, auto-suficiente e impermeável às vicissitudes do corpóreo. Tudo em resultado das numerosas interrupções do discurso. A pausa surge assim como um ponto de união entre o interior e o exterior, entre o indivíduo e o mundo, entre o espírito e o corpo. A pausa é um momento desejado porque inverte o acto

da fala, devolvendo as personagens à iniciática condição de auto- interioridade onde elas recordam as próprias idéias de tranqüilidade.

Em Beckett uma pergunta é apenas uma pergunta. Nem sempre carece resposta. É feita apenas para tentar preencher um vazio que, na verdade, é impreenchível. A existência, ela própria, é vazia de sentido. “O que vamos fazer agora?” diz Estragon. Não há questões a se resolverem. Em peças como *Esperando Godot*, *Canção de Ninar*, *Come and go* e *Dias Felizes*, o vazio e o *nonsense* são apenas vividos, não são questionados ou discutidos. Trata-se de um já sempre, um estado de coisas já dado que, simplesmente, não há como não aceitar. Isso não significa que eles não engendrem seus movimentos existenciais. Não há alternativa possível para o fato que se vive. A existência é um fardo e a única certeza é a morte. Esse vazio que Beckett constrói para mergulhar seu homem absurdo é a única possibilidade existencial para ele.

Nesta montagem de *Canção de Ninar*, o silêncio intercala as ações da Figura beckettiana, contornando seu esgotamento frente à vida. As possibilidades foram esgotadas, o que resta? Vazio e silêncio. Em verdade, aqui o silêncio, somado à voz, é a trilha do espetáculo, sua música, sua canção. Queríamos que o silêncio fosse ouvido, percebido, vivenciado. Como tínhamos a referência do silêncio meditativo, conseguimos trabalhar com ele de forma concreta, como se fosse ele uma matéria e não, apenas, ausência de sons. Vácuo no tempo e hiato no espaço.

2.2 CLOWN: VÁRIAS FACETAS, OUTROS DESENHOS

O *clown* atua no domínio do cômico. Mas se acreditarmos que o *clown* é um estado da pessoa, podemos dizer que sua complexidade atravessa o riso e encontra lugar na tristeza, na poesia, na melancolia, na fragilidade. A sensibilidade do *clown* denuncia sua profunda

humanidade. Um *clown* não se define com algumas palavras, assim como não se define o ser humano. Trata-se de uma figura complexa, capaz de provocar as mais diferentes sensações no público que o assiste e com ele compartilha uma experiência. Conforme Kátia Káster (2004, p.45), estudiosa do *clown*:

Estamos falando do clown que nos transforma não por uma catarse, ou uma “conscientização” do nosso ridículo, mas porque um bom clown nos toma, nos arrasta, nos leva numa viagem em seu mundo, nos dá as mãos e conduz para “viver algo com ele” (como disse Leo Bassi), nos provoca, nos faz tremer- de rir ou de medo ou de amor ou de nojo ou de carinho ou de susto ou de ternura ou de nostalgia ou de alegria ou....

O *clown* possui várias faces, vários são seus rostos, muitas são as sensações por ele provocadas. O cômico parece ser o modo operatório destas várias faces. Experimentamos trabalhar com várias destas faces, sem acessar diretamente o humor, mas foi inevitável que ele aparecesse. Isto porque a lógica do clown é cômica. Procurei, pois, pelas faces mais obscuras, mais entranhadas ou menos exploradas. Como tentei travar uma relação entre o *clown* e a poesia de Beckett, me pareceu necessário ir atrás da face mais densa, existencial, melancólica, lúgubre e desolada do *clown*. Entretanto, a potência de reinvenção característica do *clown* acabou por imprimir-lhe uma leveza oportuna à Beckett. Não é novidade que o *clown* encontra morada em Beckett. Mas pretendi investigar que *clown* é esse que se filia a ele. O que ele tem de específico, de mais marcante? Jacques Lecoq diz que “Beckett deu uma nova dimensão ao *clown*, fazendo com que ele descobrisse os altos sopros da existência. O herói trágico tornou-se inabordável, e o clown o substituiu, “Esperando Godot...” (1987, p. 117).

Um *clown* que frente ao absurdo da vida tenta, a todo custo, sobreviver. Desamparo e potência. Um *clown* beckettiano. O que tinha para dele falar? Minha prática me disse. Ela me guiou na construção de um *clown* que não buscou o riso diretamente. Riso e comicidade foram conseqüências do trabalho clownesco.

O *clown* tem sua faceta depressiva, poética, raivosa, delicada, grotesca, mas sempre mergulhadas no fracasso e no desamparo. Mas independente das facetas, a comicidade esta sempre presente. O humor ou a comicidade não podem, assim, serem entendidos como facetas. Porque são conseqüências orgânicas da lógica clownesca. Beckett se aproxima da linguagem clownesca por tentar traduzir esta condição. Que pode ser engraçada. Na comicidade, território do *clown*, subverte-se a lógica corriqueira para renovar e recriar. Com a comédia o sujeito se recria em pé de igualdade com a alteridade. É como se o *clown* e Beckett se atualizassem, ambos, na comédia, mesmo que a face de um *clown* beckettiano seja existencialista e poética será um fracassado, podendo ser engraçado também.

Lembremos das Manifestações carnavalescas da Idade Média e parte do Renascimento, era o mundo às avessas. Não havia hierarquia entre os participantes, não havia regras de etiqueta. Todos eram passíveis de erro, todos eram iguais, todos eram falhos e risíveis por isso. Os bufões, parentes do *clown*, parecem ser uma lapidação do *clown*. Conforme Burnier (1994, p.260-261):

O clown é um herdeiro do bufão. Ele também é um marginal, pois de certa forma possui uma visão de mundo diferenciada, sua lógica e maneira de pensar e agir é muito particular. Ele é um bufão sofisticado. Todas as características e comportamentos do bufão aparecem no clown, mas de maneira sutil. O bufão é como se fosse uma pedra preciosa em estado bruto, o clown, lapidada. Assim, o clown também tem deformações físicas, mas sutis: o nariz, a maquiagem, o figurino. É importante notar que estes três elementos não têm função estética, mas lembram a herança grotesca do bufão.

As características do bufão como a escatologia, a sexualidade, a denúncia, a subversão, a fragilidade, o desamparo e o fracasso são utilizadas no *clown*, são poéticas. Mas são engraçadas. O humor desenha os contornos da figura clownesca. Beckett talvez tenha entendido que a condição humana é engraçada. O homem está sozinho, Deus é uma ilusão, não há saída. Nem a morte. Mas ainda há vida... “E

a propósito: qual o sentido da vida mesmo? Esqueci... Talvez nunca tenha sabido. Não importa, continuo...”.

O fracasso é engraçado quando comunicado ao público. Esta comunicação, a triangulação, é antes (ou depois) um recurso da comédia. O *clown* chama seu espectador para junto dele, pois precisa de ajuda, está com problemas, mas confia no outro e se entrega. Considerando que é na comunicação com o público que a linguagem clownesca se efetiva, podemos inferir que há uma séria participação do público implicada nestas práticas. Por ser um contato mais direto entre público e ator, neste encontro há a necessidade de se fragilizar frente ao outro, é quando assumimos: sim somos falíveis! Essa é uma das especificidades do *clown*: sua comunicação com o espectador, o convívio intenso que este fenômeno provoca. Convívio potencializado pela triangulação, que aproxima fragilidades, e promove bons encontros e alegria, motivo de aumento de potência. Mesmo a faceta triste do *clown* acaba gerando riso, comicidade e alegria.

2.3 OS CONTORNOS DE UM CLOWN

No primeiro ensaio que realizei, percebi que minha atriz já possuía uma idéia de *clown* em seu corpo. Ele já estava, de certa forma, configurado, desenhado. Suas reações, assim, eram pré- concebidas e, portanto, “caminhavam” na frente dela. Os exercícios que apliquei no treinamento se encaminhavam na tentativa de desconstruir a personagem *clown* que a atriz carregava, fruto de sua trajetória. Procurava com ela um estado clownesco particular, a honestidade de um estado de agir no “aqui e agora”. Logo, foi necessária a desconstrução de seu aparato *psicofísico*. Desfazer os contornos enrijecidos, desconstruir a idéia de *clown* pré estabelecida que a acompanhava. Para tanto, busquei com ela: limpeza, honestidade e

economia em suas ações e reações, bem como os momentos precisos onde ela deveria comunicar o que acontecia em cena (triangulação). Com isso pretendia um retorno ao que é orgânico ao seu corpo, o que



acarretaria na sinceridade necessária a qualquer trabalho teatral.

Busquei a limpeza e economia do corpo por achar que o cotejo entre *clown* e Beckett poderia ser uma possibilidade de traduzir a condição humana e, portanto, promover um tipo de *clown* particular, em apelos grotescos, o que é recorrente no trabalho com este estilo. Sem este desenho exagerado do corpo clownesco o ator precisa agir e reagir como na vida ordinária, sem pensar que está atuando. Ele fica indefeso e seu ridículo, seu desamparo, sua solidão aparecem com força e sem máscaras. A mínima reação possui mais potência do que uma reação exagerada. Como o trabalho de *clown* depende de um estado, foi necessário que eu, como diretora, promovesse um espaço onde este estado pudesse ser gerado pela atriz. Fiz isso com exercícios e improvisações. Conduzi- lá até um jeito de agir implicou em uma preparação psicofísica, realizada a partir de procedimentos práticos concretos. Em nossa prática tentei fazer isso de maneira sutil. Orientava Bia a caminhar pelo espaço observando-o, ficando atenta a qualquer coisa que chamasse sua atenção. Quando algo se mostrava interessante a ela, ela deveria comunicar esse interesse pela triangulação que preferia, nos ensaios, chamar de comunicação, no intuito de fazê-la se lembrar que não se tratava de uma técnica, mas de uma vontade de chamar quem assiste para junto dela. A triangulação é a expressão do desamparo clownesco, assim como será a denúncia do desamparo humano feito pelo texto de Beckett. Por isso sua importância. Depois que ela estava familiarizada com o espaço de trabalho e já havia exercitado um pouco a comunicação, partíamos para

outro exercício. Ainda caminhando dizia a ela que, de repente, partes de seu corpo ganhavam autonomia, se mexiam e se locomoviam pela sua própria vontade. Ou seja, um braço, por exemplo, começava a se movimentar, queria ir para a direita, ela queria ficar parada, mas o braço tinha força para arrastá-la sala adentro, conforme sua vontade. Trata-se de um procedimento clássico para *clowns*. A experiência com o desamparo e o fracasso era promovida. Desamparo de quem não pode ter domínio de seu corpo, que parece querer engendrar novas possibilidades de existência; fracasso de não conseguir fazê-lo lhe obedecer. Neste procedimento trabalhamos com etapas. Primeiro a parte do corpo começava a se mexer, ela não percebia. Depois de um curto tempo ele notava que algo estava acontecendo, sem olhar para a parte medonha. Após, ela olhava e comunicava o que estava acontecendo consigo. Tentava fazê-la parar. Fracassava. Desistia. Tentava de novo e conseguia. Potência. Mas, sem que ela esperasse, a parte danada começava novamente a se mexer. E ela comunicava, novamente, seu desamparo. Até que conseguia fazê-la parar e passávamos, então, a outro exercício.

Experimentamos uma variação interessante do procedimento supracitado. Ela chegava tímida em uma festa onde não conhecia ninguém. Começava timidamente a esboçar uma dança. Desistia. Uma parte do corpo começava a dançar, sem critérios. Ela passava pelas etapas de que falamos. Depois que percebia o que está havendo, além de tentar fazer a parte parar, tinha de disfarçar para que os outros (pessoas imaginárias) não percebessem que ela estava com problemas. Criava-se um jogo interessante para o *clown* que encontra em seu corpo um conflito concreto com o qual tem de lidar. Além disso, era gerado um conflito externo, por que ela tinha de disfarçar o que estava acontecendo com seu corpo. Nestes momentos a triangulação é de grande importância, é quando o *clown* chama o público para cena, quando pede ajuda ou tenta disfarçar, pois está cheio de problemas.

Tentando alcançar um estado clownesco, pedi a ela que entrasse com uma escova de dentes e não fizesse nada. Num primeiro momento ela teve impulsos de realizar coisas, dar material a sua diretora, já que esta seria a função de uma atriz. Entretanto, quando ela queria me dar material, sua ansiedade se colocava à frente de algo que poderia ser realmente interessante. Ela representava se interessar pelo objeto e representava relações com ele. Orientei seu retorno para o espaço fora de cena e sua nova entrada, sem “querer dar nada”. Ela entrou e ficou parada com a escova nas mãos. Disse a ela que se sentasse e esperasse, não fizesse nada que não surgisse de uma profunda necessidade de se relacionar com seu *partner*. Ela sentou e esperou. Olhou para o objeto, olhou para mim. Percebi nessa simples ação de observar o objeto uma qualidade diferente. Era interessante de olhar, porque era espontâneo e honesto. Quando ela não tinha a pretensão de fazer algo é quando fazia de verdade alguma coisa. Simplesmente olhar, simplesmente observar e continuar sentada ao lado da escova. A necessidade de se relacionar, depois de um tempo, era gerada. Assim como o vazio impulsiona a personagem beckettiana a agir, a tentar dar sentido para as coisas.

Com o dedo ela afastava a escova de seu corpo. Percebendo sua honestidade na realização da ação, orientei-a a investir no jogo com a escova. Ela começou, então, a tentar achar um jeito satisfatório de deixar a escova no chão. E não deixei que nenhum jeito a satisfizesse. Criou-se um jogo interessante, mas que não chegava a provocar o riso. Percebia nele o clownesco, que apareceu sempre na maneira inquieta da atriz se relacionar com as coisas. Assim como a criança, o *clown* é experimentador de possibilidades. Nisso reside sua potência de agir. Ele está sempre experimentando algo novo, nem que seja uma nova forma de deixar uma escova de dente no chão.

Outra questão, em relação à limpeza e economia do *clown*, pode aqui ser discutida. Trata-se da reação direta característica do *clown*. O *clown* não é constituído de psicologismos. Sua reação ao objeto é imediata, direta. Não há um processo de construção do estado. O

estado simplesmente aparece, sem que o público seja preparado. Não há um aviso: “estou começando a sentir dor”; “agora começo a me enamorar”. Nada disso. Existe na relação entre um *clown* e seus sentimentos um imediatismo imprevisto. Nesta qualidade encontra-se a surpresa de suas reações. O *clown*, necessariamente trabalha com o “aqui e agora”, nunca com o “ali e daqui a pouco”.

Esta passagem de um estado a outro, sem um processo de construção, trabalhamos na variação do exercício de reconhecimento do espaço. Caminhando pelo espaço, observando as coisas que constituem a sala de ensaio, ela começava a se interessar por coisas quaisquer. Só que havia um comando. Ela achava algo e eu orientava: “Nojo”. Prontamente ela se enojava do que viu, sem construir esse sentimento e o comunicava. Era uma reação imprevista. Noutro momento, dizia “medo”, e ela passava do nojo ao medo sem uma transição, recurso característico da personagem dramática. Estes procedimentos acompanharam, de maneira geral, todo o processo.

2.4 UM OLHAR QUE COMUNICA

Uma idéia recorrente, e oportuna, no trabalho com *clown* é de que ele tem de triangular. Entretanto a triangulação nada mais é do que a comunicação com o público. É quando o clownesco se efetiva, pois o *clown* só existe com relação a uma alteridade. Sem um “outro”, que é o público, não há o *clown*.

A técnica da triangulação se dá da seguinte maneira: o *clown* encontra um problema, comunica-o a seu *partner*, eles comunicam-no ao público e, por fim, tentam resolver o problema. A pesquisadora e *clown* Ana Elvira Wuo (2009), fala da triangulação como um

termo utilizado para determinar o tipo de relação (jogo) da dupla de clowns com a platéia, onde ocorre um movimento

formando linhas imaginárias, supostamente triangulares, como se fosse um jogo de bolas (jogo do foco ou da atenção). Um clown passa a bola para o outro e este último passa para o público e o público por sua vez devolve a bola ao clown e assim sucessivamente.

Embora Wuo fale de linhas que se imaginam entre ator- ator-público- ator, elas também ocorrem entre problema- ator- espectador- ator. O *clown* percebe-se desamparado frente a um problema, avisa o público do mesmo olhando para ele, recebe a cumplicidade do público e volta-se para tentar ultrapassar o obstáculo. É uma forma solo de triangular, o efeito é o mesmo.

Na triangulação claramente há a quebra da quarta parede, que separa ator e espectador, gerando um universo penetrável para este último. Com essa quebra, o público é convidado a participar da cena, como se fosse ele o *partner* do *clown*. Isso acarreta em uma relação de cumplicidade entre o *clown* e público. A proximidade pode fazê-lo identificar-se com o *clown* que está em cena, cheio de problemas. Rubens de Souza Brito (1980, p.80), estudioso do circo teatro afirma:

O público é o vértice de maior peso no triângulo. É o cúmplice na representação. É o centro dela. É para ele que se conta a história, portanto ele é o dono dessa história. Muitas vezes ele conhece dados dela que um ou os outros dois vértices do triângulo (as personagens) desconhecem.

O triângulo a que se refere Brito é a nossa triangulação. É a comunicação do *clown* com o público. É a abertura para uma comunhão entre os envolvidos no acontecimento teatral, ou deveria dizer parateatral? O espaço de expectativa não é invadido, mas a linha imaginária que separa público e ator é desmanchada. Abre-se uma fenda que busca a participação do espectador pelo olhar do *clown* que comunica. Comunicando-se, torna-se cúmplice do espectador. É um momento de identificação. Somos iguais e participamos de um mesmo acontecimento no “aqui e agora”.

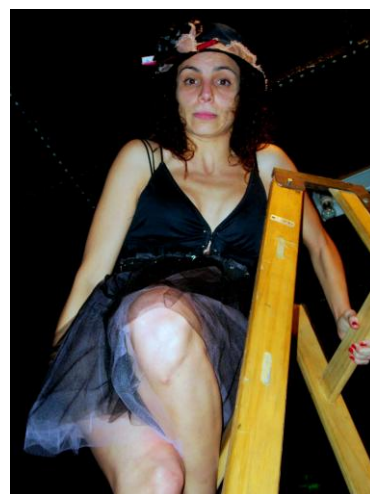
Colocando a atriz em uma situação de descoberta frente ao espaço de trabalho, propunha que ela simplesmente caminhasse,

observando a sala em suas minúcias, nos detalhes mínimos. Pedia a ela que começasse a se comunicar comigo, triangulando sempre que achasse algo de seu interesse na sala. Poderia ser qualquer coisa, pois para o *clown* a coisa mais insignificante pode construir um universo de possibilidades. O *clown* reage estranhando tudo, tudo lhe é novo. E a comunicação deste estranhamento é de grande importância para o público, que com o *clown* é levado a experimentar novos territórios existenciais. Percebo, com isso, que os exercícios mais simples são os mais eficazes no trabalho clownesco. Isto porque o *clown* sempre se relacionará com o mundo de forma conflituosa.

Havia, na fase embrionária dos ensaios, uma preocupação em triangular, em realizar a técnica pela técnica, a atriz parecia pensar que ela daria conta por si do estado clownesco. Mas, observando de fora, vi que essa ansiedade fazia com que a comunicação não funcionasse. Diluição de potência.

Em verdade a triangulação tem de acontecer em momentos precisos, quando entre *clown* e espectador não há distância. Trata-se de uma presença plena no “aqui e agora”, que permite ao ator entender que deve comunicar o que é importante na cena. E o que tem, para o *clown*, essa importância? Seus problemas, suas alegrias, tudo que o move e o faz humano. Um *clown* que olhe para o público durante toda a cena dilui o potencial da triangulação. Ele não tem de, volta e meia, olhar para o público por ser essa uma técnica clownesca. Há momentos específicos em que isso tem de acontecer, que têm uma importância singular na situação.

Assim, também, não era interessante quando Bia olhava para mais de uma pessoa. “Ganhe um e terás todos”. A precisão reside no fato de se comunicar com todos através do contato com um par de olhos. Não parece haver necessidade de sublinhar a comunicação olhando para várias



peças, e não há tempo para isso. Quando ocorria este equívoco, nos ensaios em que haviam outros, além de mim, assistindo, via a triangulação de Bia se diluir, não comunicar e perder o ritmo. A triangulação precisa e eficaz varia em modos ligeiros de velocidades, o tempo é curto. Do contrário a triangulação se torna dramática, pesada. Meu papel foi dizer a ela quando a comunicação funcionava, quando era excessiva, quando era marca ou quando era dramática.

O importante é realizar a triangulação de forma precisa, nos momentos em que o *clown* sente uma profunda necessidade de chamar o público para junto de si. Como disse, desperdiçar estes momentos é diluir o potencial da comunicação entre aqueles que participam do acontecimento teatral.

2.5 MONSIEUR LOYAL

Revedo os exercícios que utilizei na formação e direção de *clowns*, percebi que poucos são os procedimentos para um trabalho solo. Mas como o texto que pretendi montar é um monólogo, adaptei os exercícios, pois, para trabalhar com uma atriz apenas, mas o resultado não é o mesmo quando com dois ou mais *clowns*.

Um fator determinante no andamento do processo com *clowns* é o jogo com o outro, onde a triangulação é diferenciada e a percepção do processo alheio é deveras importante. Fica mais interessante entender o estado clownesco quando o ator pode ver outros atores clowneando. São exemplos vivos que participam do processo individual de cada um. Sem a presença da alteridade, o ator fica sem referências, tendo que experimentar sozinho os exercícios propostos. Não há outras possibilidades de clownear que possam ser consideradas pela observação. Além do que, há procedimentos que só se efetivam com uma dupla de *clowns*.

Ser clown significa ter vivenciado um processo particular, também difícil e doloroso que imprime-lhe uma identidade e que o faz sentir-se como membro de uma mesma *família*. Um clown quando olha nos olhos de outro, encontra algo que também lhe pertence, que os une, que constitui uma cultura comum entre eles e que somente outro clown sabe o que é (BURNIER, 1994, p.253).

Pensando nisso comecei a intervir de forma mais clownesca na direção. Experimentei participar de alguns exercícios, também, como clown. Entretanto, ao mesmo tempo era o *Monsieur Loyal*, o suposto “dono do circo” para onde o *clown* pretende ingressar. Esta é a anedota fundadora de seu trabalho. Essa figura, representada pelo professor ou diretor do *clown*, joga com ele numa relação de poder estabelecida *a priori*. Trata-se do patrão que manda em seu empregado. O *clown*, humildemente, segue suas orientações e suas ações são avaliadas por essa autoridade. Entretanto, não é preciso assumir tão radicalmente essa figura. O interessante é ter alguém de fora com quem o *clown* possa se comunicar pela triangulação.

Desta forma foi inevitável a presença do estado do *clown* em mim. Acabava, assim, estabelecendo um jogo entre os dois tipos de *clowns*. É a figura do *Monsieur Loyal* que toma conta da direção do espetáculo, mas ao mesmo tempo participa de exercícios. Processo novo e estranho para mim, que não deixou de me instigar. Considerando que meu *clown* é um Augusto, o bobalhão, é estranho oscilar entre ele e o mestre de pista, que se aproxima mais do Branco.

2.6 A CONDIÇÃO CLOWNESCA EM BECKETT: POTÊNCIA E DESAMPARO

Pensar a prática teatral é interessante quando este movimento é engendrado para contribuir com a potencialidade da obra em questão. Aqui, busco na filosofia de Deleuze, Spinoza e Sartre, motivos para pensar *Canção de Ninar*. Tentarei, ao longo do texto, cotejar a figura do

clown, e o absurdo de Beckett, com a potência em Spinoza e Deleuze e o desamparo de Sartre.

Conforme Deleuze, para Spinoza Idéia é um modo de pensamento que representa alguma coisa. Trata-se de um pensamento representativo. Já o Afeto é um modo de pensamento que nada representa. Como um sentimento, por exemplo. Um sentimento não tem representação porque não representa nada. Para Spinoza existem dois afetos fundamentais, aos quais todos os outros estão subsumidos: a alegria e a tristeza. A cada afeto corresponde uma paixão, as paixões alegres e as paixões tristes.

Só há relação entre os corpos quando há um encontro, e este encontro pode ser bom ou mau. Um bom encontro promove a paixão alegre e acontece quando um corpo se encontra com o outro e ele lhe convém, lhe alimenta e aumenta sua potência de agir, ou sua força de existir. “É que a alegria, e o que dela resulta, preenche de tal maneira a aptidão para ser afetado que a potência de agir ou força de existir aumenta relativamente; e de maneira inversa com a tristeza” (DELEUZE, 2002, p.107). Já quando um corpo encontra com outro que diminui sua potência, que não lhe convém, isso é um mau encontro. Nessa relação entre bom e mau encontro, entre aumento e diminuição de potência de agir, estão implicados os dois tipos de paixões fundamentais da Ética: as paixões alegres e as paixões tristes.

Quando eu faço um encontro de modo que a relação do corpo que me modifica, que age sobre mim, combina-se com minha própria relação, com a relação característica do meu próprio corpo, o que é que acontece? Eu diria que minha potência de agir é aumentada; ela é aumentada ao menos sob aquela relação. Quando, ao contrário, faço um encontro de modo que a relação característica do corpo que me modifica compromete ou destrói uma de minhas relações, ou minha relação característica, eu diria que minha potência de agir é diminuída, ou mesmo destruída. Nós voltamos a encontrar aqui nossos dois afetos- affectus- fundamentais: a tristeza e a alegria (DELEUZE, 1978, p.9).

Para Spinoza existem três tipos de Idéias, hierarquicamente organizadas: as idéias- afecção, as idéias- noção e as idéias- essência.

Trataremos das duas primeiras. A afecção é o efeito da ação de um corpo sobre o outro. Uma idéia- afecção é uma representação de um efeito sem que se saiba qual foi sua causa. Por isso Spinoza diz que elas são confusas e inadequadas, pois não se sabe em que os corpos convêm ou não. Trata-se de uma situação em que não se está de posse da potência, pois não se pode organizar os encontro. É um processo passivo.

Deleuze afirma que vivemos numa linha de variação contínua. Sempre entre um bom e um mau encontro, variando o aumento e a diminuição da potência de agir e ser afetado. Mas a alegria tem o poder de empurrar o sujeito para fora dessa variação, quando se tem a oportunidade de formar uma idéia- noção, ou seja, saber em que um corpo convém, ou não, com o outro. Aqui a potência de agir é conquistada, não apenas aumentada ou diminuída. Isto significa poder agir, engendrar bons encontros, manipular a força de existir. A Idéia- noção é uma ação.

A questão é que enquanto se tem apenas idéias- afecção, inadequadas, não se conhece as causas dos encontros, apenas seus efeitos. Sendo assim, fica-se a mercê dos encontros, não há como selecioná-los, organizá-los. E a Ética Spinozista consiste nisso, ser capaz de promover bons encontros, os que aumentam a força de existir. E a alegria é a mola propulsora deste processo, para passar da idéia- afecção à idéia- noção.

A primeira questão da ética é: o que fazer para ser afetado por um máximo de paixões alegres. A Natureza não nos favorece a esse respeito. Mas temos que contar o esforço em organizar encontros, etc... de tal modo que sejamos afetados de um máximo de paixões alegres...(DELEUZE, 1968, p.252)

O interessante, tanto para Spinoza, quanto para Deleuze, é achar estas linhas de fuga que nos levam para fora da linha de variação contínua. A alegria cumpre este papel. Como podemos ver, trata-se de uma filosofia extremamente positiva, de afirmação da vida.

Mas como podemos pensar o *clown* no meio desta postura, de uma Ética da alegria, de uma Ética da potência? Seria ele um promotor de paixões alegres? Mestre de cerimônias de bons encontros? E como fica o *clown* que com Beckett tem um bom encontro, que convém a ambos? O que o absurdo tem de pertinente para a arte clownesca? Parece-me que o que une o *clown* com o absurdo de Beckett é tanto o desamparo quanto a potência que os movem.

O *clown* é um desamparado. E ele está sempre em apuros, precisando de ajuda. Mas ele não desiste. Sua potência de agir é tamanha que ele consegue subverter a tristeza, que constitui também sua natureza, em pura alegria, pura potência. Essa alegria o impulsiona para fora da linha de variação, dando-o a possibilidade de agir efetivamente. Assim, podemos inferir que ele possui uma incrível potencialidade para agir. Principalmente para tentar o novo. Ele quer algo. Tenta. Fracassa. Tenta de outro jeito. De novo, novo fracasso. Assim engendra seu movimento existencial. É pura potencialidade. Potência de agir e de ser afetado. Potência para buscar novas intensidades, novos territórios existenciais, condição que o fracasso lhe impõe. Segundo Leo Bassi os *clowns*

Passam o tempo tentando sem nunca conseguir. Por isso são palhaços. Os palhaços gostam do fracasso e das ações ineficazes. São perdedores alegres. E isto é a verdadeira força que têm. Nunca se cansam de perder. Desfrutam de cada fracasso e voltam, em seguida, a fracassar de novo.

No *clown* o fracasso é condição de desamparo. Ele é um fracassado, mas faz de sua falta de êxito motivo de nova tentativa, num movimento de superação constante de obstáculos e, portanto, de constantes fracassos. Pois no *clown* a solução de um problema torna-se outro problema. É a comunicação destes problemas com o público que gera a alegria. Quando o espectador se percebe frágil, admite-se falho, sabe-se humano e, por isso, sente alegria. O espectador não está mais só. Trata-se de um paradoxo. A alegria, aqui, é produto do fracasso. O

clown fracassa, avisa o público de que está desamparado pela triangulação, o público se reconhece nele e comunga entre si. Tornam-se uma comunidade de desamparados, pois todos são falíveis.

O desamparo e o fracasso são duas características fundamentais na arte clownesca. São momentos reveladores, em que podemos ver toda fragilidade do ser humano que está clowneando. Muitos dos procedimentos usados na preparação de *clowns* trabalham nesta perspectiva. Neste processo de montagem, investi sistematicamente na construção deste estado de desamparo e de fracasso com a atriz. De alguma forma, todos os exercícios propostos levavam à vivência destes princípios. Isto por acreditar neles como forma fundadora da figura clownesca. Vários são os exemplos que posso aqui relatar. Começo com um exercício muito simples, que acabei por desenvolver em aulas ministradas na formação de *clowns*. Trata-se do exercício da “batata quente”. Explico-me: caminhando pelo espaço, o *clown* tem uma batata quente nas mãos (bolinha) que, como queima suas mãos, fica sendo passada de uma mão a outra, quando ela cair (e ela vai cair), o *clown* pára, suspendendo a ação e mantendo um nível de energia no corpo, mantém o foco na bolinha até ela parar. Assim que seu movimento cessar, o *clown* comunica sua falha para o outro, vivendo uma situação de desamparo, em que seu erro pode ser punido pelo *Monsieur Loyal*.



Este simples exercício traz questões importantes a serem refletidas. Antes devo dizer que, quando em duplas ou grupo, a batata tem de ser passada, além de uma mão à outra, para o *partner*. No processo de *Canção de Ninar*, ora entrava no exercício junto da atriz, desempenhando o papel de outro *clown* em pé de igualdade, ora saía e tornava-me o *Monsieur Loyal*, desaprovando sua falha. Assim a atriz

experimentava triangular com outro *clown* dentro da situação, (fazendo o movimento triangular: problema, outro, público imaginário, resolução) e com *Loyal* fora da situação, (realizando um triângulo diferente, mas com o mesmo efeito: problema, público, resolução) que aqui representa o público. É interessante notar que a figura do *Monsieur* substitui o público, já que ambos sempre estão num patamar superior ao *clown*. Conforme Lecoq (2007, p.214): “O clown é aquele que “aceita o fracasso”, que fracassa seu número e, com ele, coloca o espectador num estado de superioridade. Através deste fracasso, o clown revela sua profunda natureza humana que nos emociona e nos faz rir”¹⁹.

Neste procedimento o *clown* tem de lidar com seu fracasso. Deve vivenciar esta experiência como se fosse a vida real, e reagir ao fracasso de forma verdadeira, não representativa. A diferença é notória aos olhos do público. Quando o *clown* representa o desamparo frente ao fracasso a cena não funciona. Isto reafirma a tese e que o *clown* é um estado da pessoa, não a construção de uma personagem. O processo é diferente, há no treinamento de *clown* uma profunda desconstrução do sujeito em busca de sua fragilidade. Esta é a abordagem lecoquiana que disse ser minha prática norteadora. Jacques Lecoq trabalha nesta instância, no território do fracasso. Segundo um relato seu, os *clowns* com quem trabalhava

Quando se deram conta do fracasso, pararam a improvisação e voltaram a seus lugares para sentar-se despeitados, envergonhados. Foi então, ao vê-los naquele estado de abatimento, quando todo mundo se deitou de rir, não da personagem que pretendiam apresentar-nos, mas da pessoa mesma, posta assim despida. O havíamos encontrado! O clown não existe separado do ator que o interpreta²⁰ (LECOQ, 2007, p.210).

¹⁹ El clown és el que “accepta el fracaso”, el que malogra su número y, com ello, coloca el espectador em um estado de superioridad. A través de ese fracaso, el clown revela su profunda naturaleza humana que nos emociona e nos hace reír.

²⁰ Cuando se dieron cuenta del fracaso, pararon la improvisación y se volvieron a sus sitios para sentarse, despechados, avergonzados, incómodos. Fue entonces, al verlos em aquel estado de abatimiento, cuando todo mundo se écho a reír, no del personaje que pretendían presentarnos, sino de la persona misma, puesta así al desnudo. Lo habíamos encontrado! El clown no existe por separado del actor que lo interpreta.

Alguns exercícios me marcaram profundamente em minha formação como *clown*. Do método Lecoq, trago os exercícios do Biombo. Trata-se, por um lado, de exercícios muito simples, mas muito eficazes na construção do estado clownesco. O Biombo, com todas suas variações, trabalha principalmente com a sensação do fracasso e da falência e, portanto, do desamparo. Os exercícios solos do Biombo consistem em sair de trás dele sozinho e fazer algo interessante. Às vezes tem-se de entrar de um jeito diferente, em outras sair de um jeito interessante. Não há circunstância, a não ser a de estar frente a um público e ter de mostrar algo. É um exercício difícil e complexo, pois requer um desapego da própria imagem tal que se consiga aproveitar o fracasso frente à tarefa. O *clown* tem de tentar algo, propor alguma coisa. Mas o que se propõe, salvo exceções de pessoas que tenham habilidades físicas, nunca é interessante o suficiente para agradar uma platéia. Entretanto, o fracasso, a derrota, quando comunicada ao público é motivo de riso, empatia e identificação. Todos falham. E o *clown* domina o território da falência.

O que o *clown* apresenta, em um exercício assim, são coisas banais que dificilmente são interessantes enquanto números. Mas que ganham em qualidade quando ele sabe aproveitar o momento de desamparo frente a seu fracasso. Em verdade ele deve vivê-lo, sentir-se desamparado. Fica mais complicado quando não há um grupo de espectadores olhando, apenas o *Monsieur Loyal*. Em uma situação dessas o *clown* tem de ver o *Monsieur* como seu público, autoridade máxima de seu julgamento.

A desconstrução que desenvolvi com Bia caminhou no sentido de quebrar a couraça que representa um *clown*, seu fracasso e seu desamparo. Trata-se de rechaçar clichês e vícios de atuação, formulas sutis de falsear o estado clownesco. Em outro exercício do Biombo, pedi à minha atriz que apenas entrasse em cena e esperasse. Experimentamos a situação da “espera” na desconstrução da atriz. Ela não tinha de triangular, nem de fazer nada além de esperar. Porém,

Sentar-se imóvel ou ficar quieto requer muita coragem. A maioria das nossas manifestações exageradas ou desnecessárias provém do pavor de não estarmos realmente presentes se não avisarmos o tempo todo, de qualquer jeito, que de fato existimos. (...) Se perguntarmos a um ator japonês sobre seu modo de atuar, ele admitirá que já enfrentou e superou esta barreira. Quando atua bem, não é porque elaborou previamente uma composição mental, mas sim porque criou um vazio livre de pânico dentro de si (BROOK, 2010, p.18).

Alguns pequenos impulsos surgiram que, pela honestidade que lhes caracterizavam, ganhavam uma importância significativa. Um mero mexer nos pés, um ajeitar-se sobre a perna, ali encontramos seu *clown*, desamparado, desprevenido, que não sabia o que fazer com seu próprio corpo. Vi claramente, a representação do *clown* desmanchar-se, descolar-se dela, enquanto que um corpo honesto e sincero aparecia. O corpo preparado, representativo se desmontava na medida em que ela ia se entregando a si mesma, percebendo-se desamparada, pois nada podia fazer.

Para além do palhaço o desamparo é um sintoma, ou sentimento, que assola o homem contemporâneo. Não há mais como pensar em um ser transcendente. Não há nenhuma entidade moral, superior, que dite as normas de conduta ao ser humano. Ele está sozinho. A idéia de um Deus onipotente, onipresente, punitivo, mas piedoso, que desenharia em nós o traço do pecado, não convence mais. Não nos serve. Não convém.

Para Sartre, este sentimento nasce da idéia de que o homem, estando só no mundo, precisa fazer suas escolhas e inventar uma ética para si. Num verdadeiro movimento de recriação constante, conforme o sabor da situação. Sua conduta depende exclusivamente de si. Daí sua extrema liberdade de ação. Daí sua angústia. Um ser transcendente julgaria seus atos, o puniria quando preciso e o absolveria pelo sofrimento, pela culpa e pela redenção. Seria fácil. Esse Deus guiaria seus passos rumo às “veredas da justiça”, mas só se fosse “por amor ao seu nome”. O desamparado, apesar de sozinho e talvez por isso, tem a

possibilidade de engendrar seus processos subjetivos sem a permissão de ninguém.

Se, por outro lado, Deus não existe, não encontramos diante de nós valores ou imposições que nos legitimem o comportamento. Assim, não temos nem atrás de nós, nem diante de nós, no domínio luminoso dos valores, justificações ou desculpas. Estamos sós e sem desculpas (SARTRE, 1978, p.9).

Em verdade o desamparo imprime no homem o poder de, pela ação, criar-se a si mesmo. Construir-se como um ser subjetivo e complexo. Como diz Sartre (1978, p.13) “o homem não é senão o seu projeto, só existe na medida em que se realiza, não é, portanto, nada mais do que o conjunto dos seus atos, nada mais que sua vida”. Trata-se de uma grande oportunidade, e de um grande desafio.

Tornar-se causa de si mesmo, é disso que Sartre fala. A liberdade de ação do homem sartreano dá-lhe a chance de fazer suas escolhas e construir sua vida. Spinoza prefere falar em se ter uma idéia- noção, quando o sujeito pode organizar seus encontros e selecionar os bons. É quando, para ele, se tem o domínio da potência, o domínio da própria vida. Deleuze, neste sentido, é spinozano. O interessante é notar que todos os três filósofos acreditam que o homem tem o poder de construir sua vida, de engajar-se para dar sentido a ela. Para o homem, a vida, estando em suas mãos, só depende de si mesmo.

Ao falarmos de Beckett temos que falar ao que ele se alia, segundo a leitura de Esslin: o Teatro do Absurdo. Este “teatro” carrega consigo o peso da corrente filosófica existencialista. Ele se apresenta como uma das mais fortes expressões da busca de um teatro que plasme no palco a condição do homem contemporâneo, ou seja, a condição de um homem desamparado. Isso implica em uma tomada de consciência de sua condição e a aceitação do que o mundo lhe oferece.

Movimentos e expressões artístico-culturais são produtos de uma dada visão de mundo. Esta visão determina e fundamenta as possibilidades estéticas de expressão. Assim também, o Teatro do

Absurdo, bem como parte da corrente existencialista, é produto de um pensamento decorrente de um período de crise cultural e histórica, de crise no interior da filosofia e do desenvolvimento técnico-científico. O único conhecimento válido, neste período, é o que parte da empiria, e isso põem por terra a tradição metafísica.

Concomitantemente à crise pela qual a filosofia passa, temos a ciência se desvinculando desta e reivindicando espaço próprio. O avanço é grande, e nesse momento o homem começa a sentir-se constrangido diante de sua presença coativa e cotidiana. A ciência tecnologicada começa a determinar as relações sociais deste homem. Neste sentido, podemos inferir que ao mesmo tempo em que a “queda da metafísica” deixa o homem sem referencial, o referencial dado pelos diversos saberes técnico-científicos é insuficiente.

O mundo é um desconforto diante da inumanidade do homem. Esse divórcio entre o sujeito e sua vida é o sentimento da absurdidade, diz Camus. Um divórcio que Beckett não ignorou, mas fez dele obra. O homem, agora se pergunta sobre sua existência, não vive apenas, volta-se para o sentido de sua própria vida. Mas, apesar do conteúdo existencial que Beckett carrega em seus textos, as personagens não sucumbem, mesmo esgotadas continuam. Potência de agir. O conflito, em Beckett, está no fato de nada do que se fizer vai ampará-los frente à morte e o vazio. Mas eles fazem. Estes seres esboçados por Beckett, Figuras econômicas e enxutas do que pode ser entendido como o ser humano, estão sempre tentando mais uma vez. Mas não há saída. Fracasso e desamparo, alegria e potência coadunam em Beckett. Assim, também como se encontram no *clown*. Por isso a aproximação é promissora e pertinente.

Em Beckett encontramos suas Figuras imersas em universos assoladores, em “lugar nenhum”, em tempo suspenso. Desamparados, sozinhos (mesmo quando acompanhados), tentam agarrar-se a qualquer coisa que dê sentido às suas vidas. O interessante é que, apesar de tudo, da falta de sentido, do tédio, do vazio, eles são potentes no

processo de sobrevivência no universo que os cerca. Assim como o *clown*, as Figuras beckettianas são fracassados que não sucumbem frente ao fracasso. Elas nunca desistem, pois não lhes é permitido. Frente à sua absurda condição estão sempre engendrando movimentos de resistência contra a falta de sentido de suas vidas. Segundo Esslin (1968, p.54) existe

um paralelo verdadeiramente surpreendente entre a filosofia existencialista de Jean- Paul Sartre e a intuição criadora de Beckett, que nunca expressou conscientemente qualquer atitude existencialista... para Beckett tanto quanto para Sartre, o homem tem o dever de encarar a condição humana como reconhecimento de que a raiz de nossa existência está no nada, a liberdade, e a necessidade de nos criarmos constantemente por intermédio de uma sucessão de escolhas.

Mesmo não reivindicando espaço no existencialismo, Esslin vê entre Sartre e Beckett uma aliança interessante. A consciência de que o mundo está posto e de que temos que nos virar para dar-lhe sentido encontra-se nos dois autores.

O diálogo entre Beckett e *clown* é interessante por encontrarmos tanto num, como noutro desamparo e potência. A primeira vista estas características parecem se contrapor. Mas, em uma análise mais cuidadosa elas aparecem como sendo uma a dobra da outra. O ser humano traduzido por Beckett pode ser entendido como constituído de potência e desamparo. O *clown*, sendo uma expressão do humano, também pode assim ser desenhado.

2.7 DO TREINAMENTO À CRIAÇÃO: CLOWN E AÇÃO FÍSICA

O processo de elaboração do espetáculo foi uma consequência orgânica do treinamento aplicado à atriz. As ações que compõem o espetáculo foram criadas a partir de desdobramentos dos procedimentos aplicados no treinamento. Em verdade foi o treinamento



que se desdobrou em criação. Ele foi motivo de criação. Das variações de elementos dos exercícios, se abria um universo de possibilidades criativas que instigava a atriz a improvisar. Os exercícios mostravam-se abertos e, assim, tornavam-se maleáveis à criação, ao sabor da imaginação e do acaso. O acaso cumpriu um papel deveras importante no processo, mudando o rumo de exercícios, sugerindo possibilidades criativas para mim e para a atriz. Os desdobramentos de exercícios não eram decididos a priori, pois buscava uma abertura ao acaso e às intensidades que poderiam atravessar o processo. Foi privilegiado nesta prática seu caráter experimental, seu estatuto de laboratório cênico. Procurei, pois, deixar uma margem significativa para o jogo livre, já que foi parte da metodologia se deixar levar pelos caminhos que os procedimentos desenhavam no “aqui e agora” da relação entre ator e diretor.

Quando iniciávamos um exercício, tentava decifrar, em um primeiro momento, em verbos de ação o que Bia improvisava. Estabelecíamos um movimento que ia do exercício à cena. Procurava estimular as ações que ela realizava, dando-lhe sensações e situações possíveis. Sugeria-lhe possibilidades, construía com ela novos territórios existenciais. Cercava sua criação com as referências que trago de minha trajetória. Referências para trabalhar com a cena e com o ator. Tentando abrir brechas na situação no intuito de fazê-la ficar desamparada, buscava promover seu fracasso na condução do improviso. Entretanto, mesmo sem ter a intenção, acabava trabalhando com a ação física na improvisação clownesca. Isso era possível? Era pertinente?

Tanto foi possível como pertinente. O interessante foi não se enraizar nos métodos, mas deixá-los abertos a outras possibilidades de diálogo. Trabalhando com o *clown*, trabalho diferente da construção da

personagem, acreditei que não fosse adentrar no campo da ação física. Ledo engano e ingenuidade de minha parte. Pois sabia que a ação física pode ser realizada em qualquer estilo ou linguagem. Por um lapso de tempo esqueci-me disto. Entretanto, minha prática acabou me mostrando que estou impregnada com seus princípios e que o processo clownesco, por desvelar estados da pessoa, se aproxima bastante da construção stanislavskiana da personagem. Para Stanislavski a personagem é mera consequência das ações do ator como “se” ele estivesse nas circunstâncias ficcionais da obra. O pedagogo cria o que ele chama de leis orgânicas do comportamento humano na cena teatral.

O método das ações físicas foi sistematizado pelo encenador no seu trabalho incansável com a pedagogia do ator. A ação física se constitui como “um processo psicofísico de luta contra as circunstâncias dadas para alcançar determinado objetivo, que se dá no tempo e no espaço de uma forma teatral qualquer”.²¹ Trata-se de um processo ativo e concreto que impulsiona o ator a agir. Nele estão envolvidas todas as leis da ação física que D’Agostini chama, em sua tese, de “elementos do sistema”: imaginação, concentração e atenção, liberdade muscular, relação, adaptação, tempo- ritmo, circunstância e o “se mágico”.

Trata-se de entender a natureza humana do ator e suas faculdades necessárias à criação orgânica. Isto é fundamental nos ensinamentos de Stanislavski, o processo do ator é particular porque é de cada um. Cada ator terá suas formas de acessar a organicidade. D’Agostini (2007, p.59) afirma que para ele:

...a arte está contida no próprio ser do indivíduo, e o caminho para ela só é possível ser aberto através de si mesmo. Isso leva a necessidade de um trabalho prático constante sobre si mesmo, para o desenvolvimento das faculdades e qualidades

²¹Este conceito não é encontrado na obra de Stanislavski, mas é parte valiosa de seus ensinamentos, sendo disseminado por seus discípulos. Ele foi transmitido pela doutora Nair D’Agostini, em aulas ministradas ao departamento de Artes Cênicas da UFSM. A doutora, no período de 1978 a 1981, realizou estudos de Pós-Graduação no Instituto Estatal de Teatro, Música e Cinema de Leningrado, hoje São Petersburgo, na antiga URSS. Discípula de Stanislavski em terceira geração, foi aluna de A. Kátzman e G. Tovstonógov.

internas e dos movimentos do corpo que correspondem a essas faculdades. O trabalho sobre os elementos do “sistema” (...) procura encontrar e descobrir a natureza dessas faculdades (...) desenvolvendo uma metodologia que contemple a individualidade artística.

O “sistema” pretende colocar o ator em contato com alguns princípios que favorecem a criação pelo desdobramento e elaboração de sua singularidade. O ator tem de partir de si para criar, de suas referências, de suas vivências. Em verdade a criação é uma recriação de si. É um trabalho extremamente autobiográfico, neste sentido. Assim como o é no *clown*. Não se trata de contar suas histórias de vida, mas delas serem recontadas, elaboradas em forma artística, seja se reinventando na linguagem clownesca, seja construindo uma personagem. Assim como o *clown* é um estado da pessoa, a personagem se estrutura a partir de vivências equivalentes, contrárias, semelhantes, divergentes. Ela é um estado de ser no “aqui e agora” do espetáculo. Construída pelas circunstâncias da obra que se monta, a personagem nada mais é do que a natureza do ator “como se” estivesse naqueles acontecimentos, que, por sua vez, foram gerados por determinadas circunstâncias. É o “se mágico”. São as ações geradas nestes acontecimentos, que tenderão a lutar por algum objetivo com alguma intenção, que desenham a personagem. A mulher de *Canção de Ninar*, apesar de não ter uma densidade biográfica, age. Com isso engendra seu movimento existencial, a luta para encontrar alguém com quem possa se relacionar, se comunicar. Esta luta é inglória, sendo seu obstáculo maior o fato dela manter-se sozinha, de não aparecer ninguém que acabe com o universo de isolamento em que ela está submersa. Assim Beckett vê o ser humano.

Luta psicofísica contra circunstâncias movidas por um objetivo maior. Para Stanislavski, as ações físicas determinam a personagem. São as ações que estabelecem uma forma de agir e se relacionar com o mundo. Construção da personagem. Mas como fica o trabalho com o *clown* e a ação física, já que, como disse anteriormente, o estado

clownesco não depende de circunstâncias ficcionais, não há, portanto, um apego à biografia de uma suposta personagem?

A Análise Ativa é um método de análise textual, constitutivo do método das ações físicas. Desenvolvido por Stanislavski juntamente com Nemirovich-Danchenko, esta análise pretende desvelar a ação do texto e fazê-la física. Ela analisa-o em termos ativos e, assim, descobre as circunstâncias que as geram. Descobrimos a ação, temos em mãos uma forma concreta de abordar o ator na criação cênica. A Análise Ativa possibilita ao diretor descobrir no texto a ação física, concreta, escondida em suas entrelinhas.

O *clown* não é uma personagem é um estado a se alcançar. Um estado *psicofísico*²² de ação e reação no “aqui e agora”. Dizer isto é, de certa forma, afirmar que este estado não encontra seu lugar apenas na cena, no palco, na rua ou no circo. O estado clownesco é verificável na vida da pessoa, seja ela um *clown* ou não. É uma lógica de ação que subverte a lógica esperada, usual. Como diretora, tenho que desenvolver estratégias de acesso a este estado na atriz, para que ela descubra o estado do *clown*. Como afirma Burnier (1994, p.252):

O clown, portanto, não representa, ele é- o que faz lembrar os bobos e bufões da Idade Média. Não se trata de um personagem, ou seja, uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos (como nos clods), portanto, “estúpidos” do nosso próprio ser.

Isto porque o *clown* não tem passado nem futuro, não possui biografia, vive apenas no presente. Não se trata de uma personagem a ser elaborada. Pois a personagem depende de questões ficcionais. Mas dizer que a personagem representa, e o *clown* não, é um equívoco. Talvez representar seja uma palavra infeliz. Burnier ainda se refere à personagem dizendo que ela é uma entidade externa a nós. Para Stanislavski e para nós, a personagem é o ator agindo como “se” estivesse em dadas circunstâncias. A personagem criada por um

²² Um estado psicofísico refere-se ao aparato psicofísico, que nada mais é do que corpo e mente integrados.

processo orgânico também não representa, é. Quem representa se põe no lugar de algo, e a personagem não está no lugar da pessoa, do ator. O ator é, também, aquela personagem. São multiplicidades do sujeito.

O estado do *clown* é um jeito de ser da pessoa. A personagem também, com a ressalva de que ela possui uma biografia. Além do que, em Beckett não encontramos personagens, mas esboços sem passado. Não há densidade biográfica nelas. Elas apenas “são e estão” em insólitas situações. São figuras que possuem os mesmos princípios do *clown*. Vivem apenas o presente e o presente já é bastante denso.

Como realizei um cotejo entre o *clown* e uma dramaturgia, tive que pensar que em algum momento precisaria trabalhar com as questões do texto e, portanto, da personagem. Entretanto montei um texto que, por ser beckettiano, favorece o trabalho com o *clown*, pois suas figuras não possuem a densidade de uma personagem. Mas há questões ficcionais. Mínimas, porém determinantes. Há uma circunstância dada, há um universo inicial e um superobjetivo em *Canção de Ninar*. Todas as ações do espetáculo estavam, portanto, em um primeiro momento, submetidas ao texto.

Improvizando percebi que tentava, não raro, traduzir em verbos de ação o que a atriz fazia em cena. Isto, de certa forma, já era um procedimento do trabalho com a ação física. Tentarei, agora, entender como realizei este trabalho com algumas das leis da ação física.

2.7.1 Imaginação

A imaginação sempre está implicada na criação, sendo elemento imprescindível no fazer artístico. Ela é campo de possibilidades criativas e de subjetivação. Conforme D’Agostini (2007, p.68)

Diante dessa necessidade de uma imaginação ativa, o ator é levado, por meio de exercícios, a participar de invenções

propostas, reagindo fisicamente e psiquicamente ao jogo, como se fosse real, o que exige a ingenuidade da criança. A imaginação não pode ser geral, ela tem de se constituir num poder para sugerir imagens claras, definidas e concretas para a criação. No processo criativo, a imaginação do ator precisa ser estimulada com um objetivo interessante para que os pensamentos se tornem ativos e gerem ações internas e externas concretas.

No teatro a imaginação é fundadora de sua especificidade enquanto arte do ator. Em minha prática, os exercícios que apliquei direcionavam a imaginação da atriz às inúmeras possibilidades da cena. Ela, assim, se valia de processos imaginativos para criar ações com os poucos objetos que lhes eram dados ou mesmo sem eles. *Partners* imaginários, como objetos e pessoas, participavam das inúmeras improvisações que realizamos. Os exercícios eram por mim conduzidos com a preocupação de implicar neles processos imaginativos, para que não ocorresse a mecanização do procedimento. Trata-se de uma psicotécnica que entende o ator como constituído de um aparato psicofísico. Corpo é mente, e mente é corpo. A imaginação mobiliza todo o sujeito, seu corpo e sua mente.

A imaginação também está presente nos processos meditativos que praticamos a fim de criar o vazio imprescindível à criação orgânica, a saber: a *shamatha* pura e a *shamatha* impura. Na *shamatha* pura, sentadas em lótos ou semi- lótos, fixávamos um ponto no chão com os olhos a 45 graus. Na impura, na mesma posição olhávamos a frente, desfocando o olhar, construindo uma visão periférica. Os mestres budistas, sabiamente, perceberam que a imaginação poderia ser um meio produtor de acessar o estado meditativo. Imagens como a “bolha”, “montanha”, “cascata”, “riacho”, “não ser carregado”, são protagonistas de um processo de aquietação da mente e, portanto, do corpo. A “bolha” foi usada, como imagem, pelo Lama Padma Samten para fazer seus seguidores entenderem como podemos pensar nas coisas sem dar mais importância a uma ou a outra. Rochele achou pertinente a usar em nosso trabalho. Os pensamentos seriam como

“bolhas” que aparecem e estouram. O que acontece, no dia a dia, é que alguns pensamentos ficam saturados de tanto serem acessados por processos conscientes e inconscientes. Bolhas sólidas. Bolas. Associações pertinentes e impertinentes são feitas a todo o momento. A meditação nos possibilita colocar em equilíbrio nosso corpo. “Penso, mas penso em tudo com o mesmo desprendimento de energia, deixo tudo passar como uma “cascata”, constante...” Esta (“cascata”) é outra imagem usada para explicar o que queremos com a meditação. “Riacho” é sua variante. “Montanha”, foi utilizado por Sogyal Rinpoche e junto com “não ser carregado”, dizem respeito ao corpo, são imagens físicas. Nosso corpo deve ser como a “Montanha”: presente, encorpada, estável, única, segura, forte e decidida. Ser como ela é não “ser carregado” por nenhum pensamento em específico. Isso faz uma “faxina” no nosso corpo, tira-se o excesso de alguns pensamentos, deixa-os limpos. Assim equilibram-se as intensidades e abre-se um espaço vazio.

2.7.2 Tempo- ritmo

O tempo- ritmo possibilita modelar a ação física, variar seus ritmos e imprimir-lhe qualidade artística. No trabalho com o *clown*, a elaboração do tempo- ritmo pode, também, gerar comicidade que, embora não seja nosso foco, é sempre conseqüência em um trabalho clownesco. Inevitável.

Tanto as ações quanto as palavras, por transcorrerem no tempo, devem acontecer dentro de um tempo- ritmo variado, sendo que as ações preenchem o tempo com movimentos rápidos e lentos e pausas, enquanto na linguagem são os sons das mais diversas durações, intercalados por pausas que preenchem o tempo... O tempo- ritmo está presente na imaginação, no pensamento, na comunicação, nos sentimentos (D'AGOSTINI, 2007, p.91- 92):

Em uma cena que elaboramos a partir de uma improvisação livre, denominada “insatisfação”, trabalhamos, principalmente, com a lei da



imaginação, lei do tempo- ritmo e com os impulsos da ação. Percebi que ela havia realizado uma ação a partir de um pequeno impulso de seu quadril. A ação era “confortar-se”. Disse a ela que investisse neste impulso, pois havia visto nele o motivo da ação, seu porquê, sua justificativa. Acabamos montando uma seqüência de ações de “confortar-se”. Isto tendo a “insatisfação” dela como impulso para ajeitar-se no chão com essas ações, que mudavam sempre a partir de novos impulsos gerados pela imaginação da atriz. A elaboração do tempo- ritmo se dá pelo curto espaço de tempo em que ela agüentava ficar em uma dada posição. O tempo- ritmo era cúmplice da imaginação. A impressão que tinha assistindo, é de que ela realmente não achava um jeito satisfatório de ficar confortável, embora tentasse todos os possíveis e imagináveis. Esse ritmo marcava um tempo curto gerava comicidade na cena. Uma qualidade que não queria rechaçar por ser território do *clown*. O cômico também era gerado pela repetição de ações que a atriz realiza quase sem critério, tentando se ajeitar. A imaginação era sua maior motivadora, assim como era minha também.

A triangulação tem um ritmo próprio. A comunicação entre *clown* e espectador obedece a tempos marcados no espaço. Mesmo que dentro dela haja variação. Não pode ser muito demorada, pois assim fica muito dramática. Nem pode ser muito rápida senão, simplesmente, não se estabelece relação com o público. O tempo- ritmo preciso das triangulações é vivenciado em cena, na improvisação. Pois o ator tem sempre de improvisar, mesmo dentro de estruturas rígidas. Isso é o que lhe dá o caráter orgânico. Improvisando dentro da partitura, o ator recria sua arte explorando as diferentes nuances que o ritmo de uma ação pode ter.

2.7.3 Concentração

A concentração é um elemento fundamental do “sistema”. Condição *sine qua non* para a criação. Está vinculada à atenção, pois só através da concentração o ator consegue levar a atenção a um objeto, a um *partner* e, assim, se relacionar verdadeiramente com ele. “A ação de concentrar a atenção num objeto aguça a capacidade de percepção e de observação e leva à essência das coisas. Obriga a penetrar profundamente no objeto observado, a avaliá-lo e captar sua essência” (D’AGOSTINI, 2007, p.62).

Este elemento é importante no jogo entre ator e objeto de atenção. A relação entre estes dois deve ser estabelecida pela concentração. No jogo com um objeto de atenção inanimado a concentração ativa a imaginação que responde pelo objeto, gerando um verdadeiro diálogo entre o ator e seu *partner*. Além do que, sem concentração não há como selecionar as imagens que povoam nosso corpo, não há como fazer as escolhas de propostas possíveis. Propostas feitas a si mesmo e ao objeto.

Na direção de Bia em *Canção de Ninar*, procurei promover um espaço de concentração já no início do ensaio. A meditação realizada antes de qualquer procedimento, bem como a prática da Eutonia em seu lugar, tem a mesma e importante função: esvaziar a mente e concentrar no trabalho pelo contato estreito com o corpo. Esta prática possibilita ao ator desviar sua concentração, que se dispersa em pensamentos fixos, nem sempre pertinentes ao trabalho, para os objetos de atenção da elaboração teatral.

2.7.4 Objetos de atenção

O objeto de atenção é o parceiro de cena do ator, tudo que compõe seu espaço cênico. Pessoas, objetos, imagens e sensações. “Os

objetos podem ser exteriores ou interiores, podendo advir de um objeto externo ou de uma imagem que provoca outras sensações, como o gosto, o cheiro, o som, que se produzem internamente” (D’AGOSTINI, 2007, p.65).

Para Bia, seu único objeto concreto de atenção era uma cadeira de balanço. A pessoa com quem se relacionava era eu, que participava do processo ora como diretora, estimulando-a e orientando-a, ora como *Monsieur Loyal*, reprovando-a e encorajando-a. E ainda atuava como público. Nestas situações era seu objeto de atenção. Mas ainda havia os objetos de atenção formados por imagens e sensações com as quais ela se relacionava. A concentração ajudava a atriz a se ligar a seu objeto de atenção e se relacionar profundamente com ele, travando, assim, uma relação de parceiros de cena e criando, com isso, o jogo teatral.

2.7.5 A consciência do corpo e liberdade muscular

A liberdade muscular é necessária a todo e qualquer trabalho teatral, por estar implicada no corpo do ator. É um elemento imprescindível dentro do “sistema” de Stanislavski. O ator tem de ter um corpo pronto para adaptar-se constantemente, conforme as mudanças de energia e tônus que acontecem em cena. O corpo cênico requer um domínio de si mesmo capaz de se harmonizar com os estados físicos propostos pela cena. Para o ator que elabora seu *clown* não é diferente. Os músculos livres são fundamentais para a adaptação constante do corpo. A esse respeito, D’Agostini (2007, p.85) diz que:

O domínio do controle físico e a ordenação dos músculos tornam-se condição intrínseca do processo criativo para liberar o corpo, impingindo-lhe agilidade na realização da ação, e alterar o estado de ânimo do ator, tornando-o mais ativo e produtivo.

Neste processo afirmei que a Eutonia foi aplicada para, além de trabalhar com a consciência do corpo, ter a mesma função da meditação. Então, antes de poder ser uma prática meditativa, ela é uma prática de consciência corporal deveras interessante. Esta prática pretende conscientizar os espaços do corpo, internos e externos como a pele, os ossos e os órgãos, a fim de dar ao ator o controle de si no processo. Com domínio de seu corpo o ator pode controlar seu tônus, mantendo tensão somente onde o corpo exige. Liberando as tensões desnecessárias, o corpo fica em equilíbrio e harmonia.

A prática das *posições de controle* que realizava com Bia, é resultado de um interessante estudo que Gerda Alexander fez acerca das tensões corporais. Ela descobriu que estas posições denunciam tensões desnecessárias recorrentes em nosso corpo, marcas do condicionamento humano na sociedade ocidental. Sua experiência possibilita ao ator reconhecer seus pontos de tensão e eliminá-los pelo relaxamento consciente. Pretendi com a Eutonia, além da concentração e do esvaziamento, alcançar esta consciência aguçada do corpo, já que ele é material de trabalho do ator. Berta Vishnivetz (1995, p.94), fundadora e diretora da Escola Latino americana de Eutonia, afirma que com a prática das *posições de controle*:

... poderão se soltar tensões crônicas, de tal modo que a postura melhora, adquirindo maior flexibilidade e aumentando o fluxo sanguíneo em todos os tecidos. A coordenação dos movimentos também se beneficia e, gradualmente a consciência de todo o corpo se amplia... Os movimentos fluem. A vitalidade torna-se presente em todos os níveis, acompanhada de uma sensação de bem estar. O corpo se endireita, torna-se mais flexível e ao mesmo tempo mais forte.

2.8 ÉTICA E ESTÉTICA

Em um processo teatral que tem como referências principais Konstantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Etienne Decroux, Jaques

Lecoq e Peter Brook, é natural entender que a postura ética se desdobra na estética do espetáculo. Princípios como a humildade, generosidade, sinceridade, experimentação, confiança, equilíbrio, rigor, liberdade, acolhimento, vazio, responsabilidade e entrega são referências aos seus distintos trabalhos. Diferentes formas de acessar o orgânico que em seus cernes, naquilo que as movem, se encontram. O trabalho que desenvolvi neste processo experimental de encenação partiu de princípios comuns a estes importantes encenadores. Princípios que trago como referências de minha formação em teatro. Desde os primeiros contatos com estas pedagogias, fui atravessada pelas intensidades que as cercam. O que tentei fazer neste processo foi partir de minhas referências para adequá-las, subvertê-las em favor do novo, do atual. É Decroux quem diz que a arte se assemelha em seus princípios, não em suas formas. Em um processo experimental os princípios eleitos reverberam, se desdobram e criam o novo.

Considerando minha formação como tudo aquilo que em mim produziu um efeito tão forte, que marcou minhas sensações para sempre, é fácil entender que tento recriar estas sensações quando crio um espetáculo. A partir da elaboração estética dos princípios que cercam estas sensações, busco reinventar aquelas que para mim são caras, vividas tanto em processos criativos quanto na vida ordinária. Em verdade falo em produção de conhecimento e de subjetividade possibilitados pela criação artística. Os processos experimentais, as reflexões teóricas, a fruição de outras obras de arte, a percepção de equivalentes da arte na vida, tudo isso faz parte do aprendizado. Minha formação circula, portanto, no contato com os diferentes campos da arte e no habitar o campo teatral, bem como naquilo que identifico na vida como equivalente à arte. No meu fazer teatral busco concretizar as sensações da obra que elejo como território da encenação. Território e motor. Acredito que um processo prático é realizado com estas duas premissas. Tenho um texto, meu território: *Canção de Ninar* de Beckett. E tenho um motor: a linguagem *clownesca*. Minhas referências no

teatro, na vida e na arte guiam um diálogo que não é, de forma alguma, forjado, mas antes escutado, percebido. Do namoro entre duas premissas nascerá uma linguagem cênica particular, que dará forma a um desenho *clownesco* específico, reflexo de escolhas e posturas frente à criação.

O teatro me ensinou a importância e a riqueza do trabalho em grupo. Em verdade, grande parte de meu interesse no teatro parte da necessidade que tenho de grupalisar, criar grupalidades. Este sintoma manifestou-se em mim ainda na adolescência, quando comecei a militar em um partido de esquerda. Sendo de esquerda, este partido sabia explorar de uma maneira interessante a formação de grupos de estudo, grupos de trabalho, comissões, frentes, ou seja, toda forma de agregar as pessoas para que a produção de subjetividade fosse promovida. Em meio à militância descobri o teatro. Acabei abandonando a intervenção daquela prática em favor de uma intensa vida teatral, que, hoje, sei mais subversiva do que o panfleto.

O pequeno grupo com o qual trabalhei na elaboração deste espetáculo partiu de pressupostos éticos e estéticos que determinaram a criação. Minha condução encaminhou-se na tentativa de criar um ambiente interessante para a exploração da organicidade do ator e da encenação, considerando-a enquanto a articulação estética dos diferentes elementos que a compõem.

Entendendo o ator como elemento *princeps* da criação teatral, procurei desempenhar meu papel de diretora como facilitadora do trabalho atorial. Meus procedimentos procuraram priorizar a criação orgânica do ator. Como poderia ajudá-lo a criar? Procurei criar um ambiente de extrema confiança entre as pessoas envolvidas, pois o ator tem de se sentir seguro para se entregar plenamente à proposta. Para isso tento colocar-me no papel de aprendiz em todas as instâncias do processo. Pois, como diz o encenador e pedagogo polonês Jerzy Grotowski (1992, p. 213):

O ator só pode ser orientado e inspirado por alguém que se entrega de todo coração à sua atividade criativa. O diretor, enquanto orienta a inspiração do ator, deve ao mesmo tempo permitir ser orientado e inspirado por ele. Trata-se de um problema de liberdade, companheirismo, e isto não implica em falta de disciplina, mas num respeito pela autonomia dos outros.

Esta confiança implica num envolvimento estreito entre ator e diretor, movimento que procurei engendrar me mantendo sempre “ao lado” de Bia. Também o fiz com Inês, minha orientadora e Rochele, colega e colaboradora. Mas como é este estar “ao lado”? Com Bia, realizando os procedimentos junto com ela agindo, por vezes, como seu *partner*. Meditação, Eutonia, exercícios preparatórios e até mesmo a improvisação eram realizados, não raro, com a minha intervenção direta.

Com minha orientadora estabeleci uma relação que tinha um poder de escuta interessante. Isso porque a intervenção dela era aberta, preche de possibilidades. As orientações sempre foram pontuais, me indicando caminhos análogos, imagens subversivas, idéias tangenciais, intensidades beckettianas. Houve divergências, houve conflito, mas sempre em defesa da organicidade do trabalho. Inês Marocco insistiu para que achássemos um *clown* que com Beckett compõe um bom encontro, o que achei fascinante, e para tanto tive de procurar as outras faces desta figura.

A meditação, os exercícios preparatórios e a Eutonia eram feitos por Bia e eu (sendo que no primeiro e no último tínhamos a presença de Rochele), como iguais. A única diferença era que a condução estava comigo, sendo eu quem iniciava e encerrava, observava e comentava os procedimentos. Nos exercícios que se desdobravam em improvisação também participava ativamente. Ora intervinha como *partner* real, implicado na cena como outro *clown*, ora fazia, através de comentários, o papel de um *alter ego*. Agindo assim tentava mostrar-me frágil, sem certezas que não fossem os princípios éticos, e aberta a experimentação.

De certa forma, estes princípios também cercaram minha relação com minha orientadora e minha colaboradora.

O desamparo, o vazio e o fracasso podem ser tanto princípios *clownescos* como beckettianos que guiaram o processo. Eles estavam presentes em todos os procedimentos práticos do projeto. Trata-se de uma ética *clownesca* e de uma postura beckettiana. Os princípios anteriores a estes são imprescindíveis para sua exploração. Pois para o ator conseguir se entregar e vivenciar o desamparo, o vazio e o fracasso são necessários o desapego da própria imagem e a coragem de se fragilizar diante do outro. E a ética do *clown* consiste nisso, saber-se frágil e admitir-se falho. A meditação, o contato com o vazio traz segurança a quem procura se desarmar para que coisas interessantes aconteçam no processo criativo. Dirigindo um *clown* e tendo sido eu o *clown* da primeira fase deste processo, senti a necessidade de me fragilizar para melhor entender o processo de minha atriz.

Na tentativa de me reciclar e aprender novos procedimentos para enriquecer meu processo com Bia, participei da oficina de *clown* de Daniela Carmona. Carmona é atriz e diretora de teatro, fundadora do Teatro escola de Porto Alegre- TEPA, tendo feito sua especialização na escola de Philippe Gaulier, discípulo de Jacques Lecoq. Trata-se da mesma tradição de trabalho com o *clown*.

Iniciamos a oficina falando da trajetória de cada um. O que cada um andava fazendo no teatro e sua história com o *clown*. Algumas pessoas, como eu, já haviam trabalhado com o *clown*, mas a maioria era a primeira vez que entrava em contato com este estilo. Assim como nos procedimentos de Lecoq os princípios do desamparo e do fracasso sempre estiveram presentes nos exercícios que Carmona orientava. O objetivo era deixar o aluno em uma situação onde ele pudesse dar voz a seus impulsos mais genuínos.

Quando iniciamos, tentei me manter o mais aberta possível para receber as propostas dos outros. Mas sabia que teria de propor em alguns momentos. Pensei que teria que usar minha experiência para me

desarmar e não o contrário, ou seja, usá-la para me defender dos procedimentos, me esconder atrás de truques. Fazer a oficina como se nunca tivesse feito *clown* antes foi o pensamento que guiou minhas ações. Posto que, para um bom desempenho, a técnica deve ficar escondida atrás da espontaneidade e dos impulsos criativos. Quando refletia sobre os grilhões da técnica, me reportava a minha prática meditativa e percebia que ela me ajudava a não me afobar, a não querer “mostrar trabalho”, a não me precipitar. Sendo uma das mais experientes da turma, conhecendo alguns exercícios, sabendo de seus princípios, seria fácil incorrer no erro de querer “fazer certo”, se dar bem nos exercícios, servir de exemplo e se destacar no grupo, o que, para um ator, é gratificante. Mas, como disse, humildade é fundamental em trabalhos teatrais, porque dependemos do “outro”. E se procuro a oficina para vivenciar novamente o estado de extrema fragilidade do *clown*, que sentido teria em me defender atrás de minha técnica e experiência? O *clown* se funda no desamparo. Para vivenciar de novo o estado clownesco, percebi que deveria investir no espaço vazio que a meditação cria. O que fiz foi respirar e “dar um passo atrás”.

Tinha técnica, tinha experiência, mas estava buscando me fragilizar para entender melhor o processo de minha atriz. Por isso fiz a oficina, por achar que estava acomodada demais em meu *clown* para refletir seu processo. A meditação me ajudou a não ter expectativa e não achar que os outros as tinham. Não pensar no resultado, mesmo que ele seja de suma importância. Grotowski (1968, p.201) afirma, com respeito a isso:

Assim a arte é imoral. Está certo quem obtiver o resultado. É exatamente isso. Mas a fim de conseguir o resultado- e nisto reside um paradoxo- não se deve procurar por ele. Se alguém se lança à sua procura, bloqueia o processo natural criativo.

Não ser mais do que si mesmo no “aqui e agora”. Este “passo atrás” abre espaço para o novo, para os impulsos orgânicos. Esquecer

um pouco o repertório para experimentar outras possibilidades de jogo clownesco.

Em um exercício, Carmona nos pediu que imitássemos um animal. Um colega de oficina, de pronto fez uma ave muito engraçada. Seus redondos olhos grandes transpareciam uma abertura interessante para o trabalho. Mas algo estava estranho ali. Algo “preparado” denunciava uma ansiedade, uma vontade de querer ser generoso. Carmona disse que parecia que com aquele exercício ele apresentava, para nós, uma tese sobre *clown*, afirmando sua generosidade, sua espontaneidade e sua humildade. Sua ação estava carregada de idéias preconcebidas. Idéias interessantes e oportunas, mas por saltar na frente da ação, ainda era uma armadura. Não podemos ser guiados por conceitos na prática, não podemos pensar neles antes. Temos, sim, que agir verdadeiramente. O conceito vem depois da prática. Em verdade Walter vestiu uma máscara sutil da humildade, que quase nos enganou. Ou seja, ele estava “armado” com estes princípios. Ao contrário ele poderia fazer o mesmo exercício “desarmado”, deixando a verdadeira espontaneidade aparecer, mantendo-se verdadeiramente humilde e generoso. Trata-se de uma coragem passiva de desarmar. A esse respeito Grotowski (1992, p. 207) diz que:

Há ainda o problema da passividade criadora. É difícil de expressar, mas o ator deve começar não fazendo nada. Silêncio. Silêncio total. Isto inclui até os seus pensamentos. O silêncio externo trabalha como um estímulo. Se há um silêncio absoluto, e se, por diversos momentos, o ator não faz absolutamente nada, este silêncio interno começa, e volta toda sua natureza em direção às suas fontes.

Nesta oficina pude experienciar o desamparo de uma maneira muito interessante. Em meio à condução de Carmona, um diretor que estava observando entrou no espaço e assumiu a condução. Sua arrogância e prepotência eram impressionantes. Iam à contra- mão da ética teatral na qual acredito. Ele nos tratava como ignorantes e principiantes. Sua condução era estapafúrdia. Ele nos orientava a fazer

coisas absurdas, exercícios que ele pressupunha que já soubéssemos. Fiquei imaginando quem era aquele louco e porque Carmona, uma pessoa tão interessante teatralmente, teria o convidado para conduzir a oficina. Sua condução beirava à estupidez. Ele nos pedia para “relaxar a nuca”, “conectar com o centro”, “recuar avançando”, “afastar, mas continuar juntos”, “picar”, “raspar”, “fazer a segunda parte” (sendo que nem sabíamos a primeira). Enfim, ele partia de pressupostos absurdos de “sua” arte do ator e nos repreendia por não sabermos o que queria.

Via Carmona apenas observando, enquanto me esforçava em fazer o que era mandado, sem sucesso. Percebi que algumas pessoas pareciam saber do que ele falava. Não sei como conseguiam, mas elas faziam os disparates que ele mandava. No entanto não era



permitido observar os outros, logo não podia olhar e não tinha referências. Os comandos mudavam rápido. Não tínhamos tempo para processar as informações. Um desespero tomou conta de mim quando comecei a ver que eu era a única que não entendia seus comandos. Acabava parada no espaço sem saber o que fazer. Alguma coisa estava errada. Carmona não podia compactuar com o que estava acontecendo. Achei que ela ia interromper em algum momento e mandá-lo embora. Isso não aconteceu. Sentia-me fracassada, pois não conseguia entender o que ele queria, enquanto que meus colegas agiam tranquilamente tentando fazer o que ele pedia. Pensei que estava sozinha. Eu era um corpo estranho em meio àquela oficina. “Eles já trabalharam juntos”, imaginei.

Como Carmona começou a rir e não apenas observar, tive a impressão de que aquilo era um procedimento. Entretanto Adriano Basegio, o diretor, era tão convicto da postura que tinha que logo descartei esta possibilidade. Mas não era possível, não existe um diretor

tão idiota assim. Sim, tratava-se de um procedimento. Depois de ter passado alguns minutos de exercícios absurdos entendi que se tratava de uma metodologia clownesca que eu, como um *clown*, não percebi. Carmona tinha nossa permissão para nos conduzir como um *Monsieur Loyal*. De repente entra no jogo alguém que não parece trabalhar com o *clown*, mas com atores e começa a nos mandar com muita propriedade. Ele assume a condução e frente a seus comandos absurdos fracassamos. Era um *clown* se passando por *Monsieur Loyal*. Com uma máscara de diretor prepotente fazia sua paródia. Perfeito. Sentia-me completamente desamparada frente a saberes que não conhecia. Este, precisamente, era o objetivo do procedimento. Como os outros participantes da oficina conheciam-no, sabiam que o que ele estava fazendo era uma metodologia. Depois, conversando com os colegas fiquei sabendo, pois a convicção de Adriano ainda me deixou dúvidas, de que realmente se tratava de um “circo” que ele armava para nos desestabilizar. O resultado foi impressionante. Nunca havia me sentido tão desamparada dentro do território da atuação. Percebendo isso Adriano investiu em meus fracassos e o exercício foi extremamente proveitoso. Todos riram muito de meu desamparo. Imagino que deva ter sido engraçado, afinal, estava me sentindo uma verdadeira pateta. Posso dizer que esta foi minha experiência de desamparo mais interessante em minha trajetória.

Durante está condução imprevista me questionava se aquilo que estava acontecendo era verdade ou era um procedimento de trabalho com o *clown*. Na verdade o período em que acreditei piamente que Adriano trabalhava daquela forma foi curto. Logo comecei a oscilar entre acreditar e desacreditar naquela condução. Ora, os princípios do trabalho clownescos não são uma novidade para mim. Sei que se armam estratégias para desamparar o *clown* e colocá-lo em uma situação de fragilidade. Mas o jogo de Adriano era tão verdadeiro que me confundia. Depois de ter apostado na possibilidade de ser tudo uma encenação, uma estratégia metodológica, pude escolher entre dois

caminhos: relaxar por saber que se tratava do jogo entre um *clown* que se finge de *Monsieur Loyal*, ou aproveitar o desamparo e o fracasso que a situação me proporcionava. Parece simples fazer esta escolha, mas como se trata de um movimento orgânico de pensamento e ação, tem-se que, depois da certeza de ser um procedimento, engendrar um novo movimento de “vou acreditar que a aprovação do *Monsieur Loyal* é cara para mim”. Poderia ter incorrido no erro de representar esse desamparo e esse fracasso depois de saber que era tudo uma farsa. Mas pensei que aquela era uma oportunidade única que não poderia ser desperdiçada. Minha atitude não mudou. Continuei fracassando frente às propostas de Adriano.

Como estava conseguindo aproveitar os exercícios, ou seja, nada do que eu fazia dava certo, poderia ter ficado com a euforia do sucesso, que neste caso é do insucesso. Mas tentei apenas me manter fragilizada, vulnerável frente aos outros, o que, como disse, implica num desapego da própria imagem. Dei “um passo atrás”. Quando, já ciente de que tudo não passava de uma estratégia para nos desestabilizar, percebi que todos riam das coisas que fazia tentando realizar a orientação de Adriano, e outra escolha pude fazer: me apegar ao que funcionava ou me jogar no exercício cegamente, confiar em mim mesma e nos meus impulsos clownescos. Peter Brook (2010, p.21) salienta:

Você quer agradar e o riso é a prova de que está conseguindo; aí você começa a tentar arrancar cada vez mais risadas, até que seus vínculos com a verdade, a realidade e a criatividade dissolvem-se imperceptivelmente na diversão. O essencial é ter consciência deste processo e não cair cegamente na armadilha.

Tenho clareza de que os processos meditativos que realizo me ajudaram muito a construir a tranquilidade necessária à criação genuína. A falta de expectativas é importantíssima na criação artística. O processo determina o resultado. A calma, o fato de sempre tentar “dar um passo atrás” quando surgia a ansiedade, possibilitou que se criassem coisas novas com a frescura do que é orgânico. Afobação,

ansiedade, expectativa, pretensão e vaidade são sentimentos que só atrapalham o processo criativo.

A única resposta está na experiência direta, e no teatro é possível experimentar a realidade absoluta da extraordinária presença do vazio, em contraste com a confusão estéril de uma cabeça entulhada de pensamentos.

Quais são os elementos que perturbam o aspecto interior? Um deles é a racionalização excessiva. Então por que insistimos em preparar tudo de antemão? Em geral, é para combater o medo de sermos apanhados desprevenidos (BROOK, 2010, p.19).

Em meus ensaios pude perceber todos os princípios de que falei sendo possibilitados pela meditação. Posso dizer que a montagem foi extremamente tranqüila. Havia uma calma que permeava o processo, resultado do contato com o vazio que a meditação propiciava. Bia, em cena, tem uma tranqüilidade surpreendente que resulta em uma linguagem corpórea econômica e limpa. Ética implicada na estética. As ações que realiza não possuem expectativas, ela não quer ser engraçada. Este processo traz para o artista um conforto em apenas “ser e estar”, já que o foco é na presença plena do sujeito. Estar presente e realizar as ações no “aqui e agora” tem de ser a única preocupação do ator.

3 A SUBVERSÃO DOS MEIOS

Enfim, nada a fazer.
Samuel Beckett

Nos ensaios que realizei com minha atriz, trabalhando com exercícios que se desdobravam em improvisações, percebia minha forte tendência em trabalhar com a ação física. Esta tendência, e sua demanda, são frutos de minha formação como atriz, professora e diretora de teatro. Assim como são frutos da formação de Bia, com quem trabalhei e estudei no curso de Artes Cênicas da UFSM. No teatro busco concretizar ações físicas que traduzam as sensações da obra que elejo como território da encenação. Território e motor. Meu processo foi realizado com estas duas premissas. Havia um texto, meu território: *Canção de Ninar* de Beckett. E havia um motor: a linguagem clownesca. Do namoro destas duas premissas busquei uma linguagem cênica particular que deu forma a um desenho clownesco específico, diferenciado, um terceiro. Como trabalhei primeiramente com a ação física, senti necessidade de realizar uma análise textual que investigasse a ação do texto. Assim, elegi como procedimento metodológico a Análise Ativa.

A Análise Ativa me ajudou a compreender o texto de Beckett por meio do desvelamento de sua ação. Ela se tornou uma metodologia auxiliar para a direção do espetáculo, por enriquecer a leitura de *Canção de Ninar* e mostrar caminhos possíveis para sua concretização cênica. Como elementos principais da Análise Ativa temos: o universo inicial, os acontecimentos inicial, fundamental, central e final, a principal circunstância dada, a linha transversal de ação, o superobjetivo, o tema e a idéia da peça. Uma análise completa precisaria, ainda, dos acontecimentos secundários, a circunstância que gera cada acontecimento, assim como seu objetivo, os obstáculos e ações de cada personagem. Aqui usei apenas o universo anterior, o

superobjetivo e o único acontecimento do texto, pois entendi a especificidade de Beckett e de *Canção de Ninar*.

O universo inicial é o universo onde a peça está inserida. As questões sociais, culturais, políticas, tudo o que envolve o contexto do texto, seu entorno, constitui-se como universo inicial. Segundo D'Agostini (2007, p.50):

O chamado universo da obra, o seu plano geral, universal, engloba toda a obra e é também chamado de grande círculo. Este constitui o universo no qual a história vai ser contada... O universo em que a história está inserida, marcado desde o seu início, pode ser constituído de um ou mais acontecimentos...

Em *Canção de Ninar* encontramos uma velha narradora que, sentada em sua cadeira de balanço, *espera*. O universo inicial desta peça se caracteriza por um profundo *isolamento*, onde a solidão e o desamparo são condições existenciais da Figura²³ de Beckett. Ela espera o “fim de um longo dia”. Narra esta espera, mas é, também, agente desta espera. Na verdade quem narra é sua voz gravada, numa tentativa de distanciamento da própria vida. Alheia a sua vida a mulher se afasta de si para melhor contar sua história. Personagens assim “Ludovic Janvier batizou de narradores- narrados, personagens em que a instância de uma narrativa, suas vazias experiências, coincidem” (ANDRADE, 2001, p.19). Ela espera que chegue o tempo em que ela própria acabe de vagar, de errar. Mas espera também por alguém. Primeiro ela espera “um outro como ela”. Percebemos, então, o único acontecimento do texto, chamado de *A espera*, que traduz o universo inicial de *isolamento* da peça.

Circularmente a narrativa dá voltas e pára no mesmo lugar, sustentando algumas diferenças, pequenas, mas significativas. São blocos de palavras que denunciam uma circularidade em detrimento de uma linearidade, que se constroem e se combinam pela repetição e

²³ Prefiro falar em Figura em detrimento da personagem. Esta sugestão deleuziana será melhor explorada na sessão 3.2 deste trabalho, chamada Variação e transformação.

variação. As frases são curtas e, às vezes, não constituem uma oração completa.

O superobjetivo de *Canção de Ninar* parece ser encontrar alguém com quem se relacionar. Trata-se de uma possibilidade de leitura que não encerra o sentido do texto. O objetivo é concretizado cenicamente pela linha transversal de ação que, logo, se caracteriza pela *luta para encontrar alguém com quem se relacionar*. “A linha transversal de ação percorre de um extremo a outro da obra. Não é criada por si só, mas por uma longa série de objetivos menores e outros mais importantes que cumprem o superobjetivo da obra e são absorvidos por este” (D’AGOSTINI, 2007, p.32).

Espera, solidão e errância. Temas recorrentes na obra de Beckett aqui são retratados numa narrativa terminal. A narrativa, assim como a longa jornada, chega a seu fim. Andrade (2001, p.46) fala de *Molloy* e tendemos a pensar na *Canção de ninar*:

Molloy, como a grande maioria dos personagens beckettianos, vive, após um período de errância forçada, num espaço de recolhimento- o quarto de sua mãe- só, circunspecto, doente. Recolhido não apenas ao quarto, mas ao corpo, prisioneiro de uma voz interior, burburinho perturbador e sem fim. Velho, solitário, reconstitui os incidentes confusos que formam aquilo que a contragosto chama de vida, enquanto espera o fim.

Ela está sentada, “tranqüila na sua janela”, mas as persianas das janelas em frente a sua estão fechadas. Não há ninguém, mas há expectativas da narradora em ver um rosto qualquer. De repente ela diz “não” e vê uma persiana levantada. É a possibilidade de quebrar o universo de solidão no qual está submersa. Mas parece que nada acontece, ninguém aparece, não há comunicação, não se estabelece com ninguém uma possível relação. Ela retorna, então, a sua rotina. No próximo bloco de texto ela baixa a persiana e desce, se senta na cadeira de balanço de sua mãe. Temos a impressão de que ela repete, circularmente, a história de sua mãe.

A história de mais uma solitária está chegando ao fim. Mas houve um começo? Foi diferente algum dia? Como diz *Clov*, em *Fim de partida*:

“O fim está no começo e, no entanto, continua-se.” No bloco seguinte nos encaminhamos para o final da peça, o que nos faz pensar que ela é um grande desfecho desde o início. A narradora parece entender sua condição. Como um típico texto beckettiano o conflito, dissipado, não é solucionado.

O sujeito tem de se recriar, posicionar-se frente à vida. Parece ser essa a alternativa proposta por Beckett. Se não há um “outro” possível, ela tem de se valer por si só. Tem de tentar dar sentido a vida com os mecanismos que lhes são oferecidos. O sentido não está numa alteridade. O sentido da vida é o próprio viver. “À merda a vida”, pois ela continuará a viver independente de qualquer coisa, sendo sua vida, também, expressão cruel da morte.

Assim a Figura beckettiana encaminha-se para um movimento de introspecção e de solidão, como o próprio movimento da cadeira de balanço sugere. Se balançando, a narradora realiza um processo de ensimesmamento. Ela fica só, sentada, com seus pensamentos, pois “... para além do movimento há a imobilidade, para além do ser em pé há o ser sentado... (DELEUZE, 2007, p.48)”. Este é o processo da Figura esboçada por Beckett em *Canção de Ninar*. Vive por que se vive. As questões fundamentais da existência como a solidão, a morte, o *nonsense*, são neste texto apresentadas de forma precisa e cruel. Sem “nem sequer um rosto atrás do vidro...”



3.1 CANÇÃO DE NINAR

Beckett escreve, nesta ordem, em inglês e francês, duas versões do texto que a atriz do espetáculo traduziu como *Canção de Ninar*,

tradução revista por Inês Marocco. O texto original em inglês chama-se *Rocaby*. Trata-se do nome de uma canção de ninar tradicional desta língua. Porém, *Berceuse* em francês significa além de canção de ninar, cadeira de balanço. É difícil traduzir essa palavra neste contexto e parece se tratar de uma escolha de Beckett. Bia fez a tradução da peça-poema, extraída da edição de 1982 de “Catastrophe et autres dramaticules” da editor Minuit, baseada no “Dictionnaire de la langue Française” (Hachette, 2004). O tempo do texto em francês, *Berceuse*, era o *passé simple*, tempo verbal que não tem um equivalente exato em português. Assim, Bia, em sua tradução usou o pretérito mais que perfeito, tempo que mais se aproxima do *passé simple*, correspondente do tempo verbal do original. Na revisão feita por Inês, o texto ficou com mais sentido em português por ter utilizado a conjugação no pretérito perfeito.

O texto fala de uma mulher que está sentada em uma cadeira de balanço e que nela permanece toda a peça. Logo, se entrássemos em contato apenas com a versão em francês, poderíamos traduzir como cadeira de balanço e não canção de ninar, como faz, por exemplo, a professora da ECA da USP Célia Berretini. Mas como sabemos que a primeira versão da peça está em inglês, achamos mais pertinente a tradução de Bia Noy e Inês Marocco. Segue o texto traduzido:

Mais
até o dia enfim
Fim de um longo dia
Onde ela diz
Se diz
A quem mais
Tempo que ela acabe
Tempo que ela acabe
Acabe de errar
Daqui de lá
Tudo olhos
Todas partes
Em cima em baixo
À espera de um outro
De um outro como ela

De um outro ser como ela
Um pouco como ela
Errante como ela
Daqui de lá
Tudo olhos
Todas partes
Em cima em baixo
A espera de um outro
Até o dia enfim
Fim de um longo dia
Onde ela diz
A quem mais
Tempo que ela acabe
Tempo que ela acabe
Acabe de errar
Daqui de lá
Tudo olhos
Todas partes
Em cima em baixo
À espera de um outro
De outra alma viva
De uma só outra alma viva
Errante como ela
Daqui de lá
Tudo olhos como ela
Todas partes
Em cima em baixo
À espera de um outro
De um outro como ela
Um pouco como ela
Errante como ela
Daqui e de lá
Até o dia enfim
Fim de um longo dia
Onde ela se diz
A quem mais
Tempo que ela acabe
Acabe de errar
Daqui de lá
Tempo que ela acabe
Tempo que ela acabe

Mais
Se bem que enfim
Fim de um longo dia
Ela voltou
Enfim ela voltou
Se dizendo

A quem mais
Tempo que ela acabe
Tempo que ela acabe
Tempo que ela volte
Se sentar à sua janela
Tranqüila na sua janela
De frente a outras janelas
Se bem que enfim
Fim de um longo dia
Ela voltou enfim
Se sentar à sua janela
Levantou a persiana e se sentou
Tranqüila na sua janela
Única janela
De frente a outras janelas
Outras únicas janelas
Tudo olhos
Todas partes
Em cima em baixo
À espera de um outro
De um outro à sua janela
De um outro como ela
Um pouco como ela
De um outra alma viva
De uma só outra alma viva
De volta como ela
De volta enfim como ela
Fim de um longo dia
Se dizendo
A quem mais
Tempo que ela acabe
Tempo que ela acabe
Acabe de errar
Daqui de lá
Tempo que ela volte
Se sentar à sua janela
Tranqüila na sua janela
Única janela
De frente a outras janelas
Outras únicas janelas
Tudo olhos
Todas partes
Em cima em baixo
À espera de um outro
De um outro como ela
Um pouco como ela
De uma outra alma viva
De uma só outra alma viva

Mais
Até o dia enfim
Única janela
De frente a outras janelas
Outras únicas janelas
Todas persianas baixadas
Nunca uma só levantada
Somente a sua levantada
Até o dia enfim
Fim de um longo dia
Sentada à sua janela
Tranqüila na sua janela
Tudo olhos
Todas partes
Em cima em baixo
À espera de um outro
De uma outra persiana levantada
De uma só outra persiana levantada
Nada mais
Sem nem se quer um rosto
Atrás do vidro
D'olhos
Famintos como os seus
De ver
De ser vistos
Não
Uma persiana levantada
Como a sua
Um pouco como a sua
Uma só
E lá outro ser
Lá em alguma parte
Atrás do vidro
Uma outra alma viva
Uma só outra alma viva
Até o dia enfim
Fim de um longo dia
Onde ela diz
Se diz
A quem mais
Tempo que ela acabe
Tempo que ela acabe
Sentada a sua janela
Única janela
De frente a outras janelas
Tudo olhos
Todas partes
Daqui de lá



Em cima em baixo
Tempo que ela acabe
Tempo que ela acabe
Mais
Se bem que enfim
Fim de um longo dia
Ela desceu
Enfim desceu
A escada rígida
Baixou a persiana e desceu
Lá em baixo
Se sentar na velha cadeira de balanço
De sua mãe
Onde sua mãe sentava
Ao longo do ano
Toda vestida de preto
De sua mais bonita roupa preta
Ia se balançando
Se balançando
Até seu fim
Seu fim enfim
Louca a gente dizia
Um pouco louca
Mas inofensiva
Louca inofensiva
Morta um dia
Não
Uma noite
Morta uma noite
Fim de um longo dia
Na sua cadeira de balanço
De sua mais bonita roupa preta
Cabeça caída
Na sua cadeira de balanço balançando
Balançando sempre
Se bem que enfim
Fim de um longo dia
Ela desceu
Desceu enfim
A escada rígida
Baixou a persiana e desceu
Lá em baixo
Se sentar na velha cadeira de balanço
De braços enfim
E se balance
Se balance
Os olhos fechados
Se fechando

Por muito tempo
Tudo olhos
Olhos famintos
Todas partes
Em cima em baixo
Daqui de lá
Na sua janela
História de ver
De ser vista
Até o dia enfim
Fim de um longo dia
Onde ela se diz
A quem mais
Tempo que ela acabe
Baixe a persiana e acabe
Tempo que ele desça
A escada rígida
Lá em baixo
Seja ela a outra
A outra alma viva
Para ela só
Se bem que enfim
Fim de um longo dia
Ela desceu
A escada rígida
Baixou a persiana e desceu
Lá em baixo
Se sentar na velha cadeira de balanço
E se balance
Se balance
Se dizendo
Não
Nunca mais isso
Na cadeira de balanço
De braços enfim
Para ela dizendo
Balance aqui
À merda a vida
Balance aqui
Balance aqui

3.2 VARIAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO

A elaboração de uma ação física, ou vocal, com o texto de Beckett gerou um terceiro elemento no movimento criativo deste espetáculo. Ou

seja, da articulação de uma ação física, ou de uma ação vocal, com a palavra beckettiana, surgiu uma ação física diferenciada. Nesta o conflito não é concreto, mas dissipado. Chamo esse terceiro de sensação, inspiração deleuziana. Uma sensação física ou vocal é algo em que o conflito não é concreto. Há, apenas, sensações de conflito. A ação física é uma “luta para alcançar um objetivo”. A sensação se restringe ao corpo. A ação física, por mobilizar o corpo em busca de algo que será difícil alcançar, é mais ficcional. A sensação é mais sensacionista²⁴. Para Deleuze (1993, p.213) “a obra de arte é um ser de sensação” e existe por si mesma. Na criação de uma obra blocos de sensações criam imagens. Roberto Machado (in DELEUZE, 2010, p.19) afirma que:

...é preciso ir além da linguagem e criar uma imagem. Isto é, quando a linguagem atinge o limite, um limiar de intensidade, ela permite pensar alguma coisa que vem de fora- visto ou ouvido- que Deleuze chama de imagem, visual ou sonora, e caracteriza como uma imagem pura, intensa, potente, singular, que, não sendo pessoal nem racional, dá acesso ao indefinido como intensidade pura: uma mulher, uma mão, uma boca etc... Se a imagem é uma maneira de esgotar o possível, é porque a energia da imagem é dissipadora.

Pensei que criando sensações daria vazão às singularidades que são construídas no processo. A idéia de sensação e imagem segue próximo à lógica proposta por Beckett, que parece tão conveniente para o *clown*. Elaborar sensações em uma imagem que não seja representação de conflito. O conflito existe, mas está dissipado, foi implodido e permanece no corpo como micro “desconcordâncias” musculares, diferenças de tônus entre partes do corpo. É válido lembrar que partimos da ação física pela vivência concreta de um conflito, para mobilizar o corpo em função de um objeto de atenção, para depois implodi-la, fazê-la dissipar sua potencialidade, experimentando territórios múltiplos e esgotando o possível.

²⁴ Pessoa desenvolve suas idéias a respeito da sensação na teoria de sua estética sensacionista. O Sensacionismo, movimento estético modernista, fundado por Pessoa, parte do princípio de que a única coisa real na vida, e na arte, é a sensação. A partir disso decorrem todos ou outros princípios nos quais se baseiam a ética e a estética sensacionista

Para tanto se fez necessário a construção de uma linha de variação de sensações, não mais de uma linha transversal de ações físicas. Variação enquanto transformação, diferenciação, potencialização, mesmo que haja repetição. A repetição, aliás, parece funcionar enquanto possibilidade de transformação, de mudança. Trata-se de um chamado à criação do novo, de um espaço vazio dentro da estrutura preche de possibilidades. Deleuze (2010, p.50) afirma que:

Na variação o que conta são as relações de velocidade e lentidão, as modificações dessas relações, enquanto acarretam os gestos e os enunciados segundo coeficientes variáveis ao longo de uma linha de transformação... A subordinação da forma à variação de velocidade, e a subordinação do sujeito à intensidade ou ao afeto, à variação intensiva dos afetos, são, parece-nos, dois objetivos essenciais das artes.

Em *Canção de Ninar*, a criação de uma linha de variação gerou uma “personagem” de contornos quebrados, fendidos, esfumaçados, com espaço para o caos, para a passagem de intensidades, diferenças. Por isso é melhor falar em Figura em detrimento da personagem. Deleuze propõe pensar a criação artística não mais sob a égide da representação. Ele faz uma importante distinção entre a Figura e o Figurativo. O Figurativo se refere ao representacional, à narrativa, à ilustração, à personagem. A Figura se opõe ao figurativo por não pretender “estar no lugar de algo”, por não ser uma personagem de contornos definidos por um conflito, por uma história, por



circunstâncias. “As Figuras se erguem, se dobram ou se contorcem, libertas de qualquer figuração. Elas nada mais têm a representar ou narrar, pois se contentam em remeter (...) elas só têm a ver com sensações...” (DELEUZE, 2007, p.18).

A Figura é a forma da sensação, uma sensação que deve variar. Neste processo de montagem percebi o que Deleuze afirma: variar uma mesma sensação em diferentes

níveis. Bacon citado por Deleuze diz: “(...) a sensação é o que passa de uma ‘ordem’ a outra, de um ‘nível’ a outro, de um ‘domínio’. É por isso que a sensação é mestra de deformações, agente de deformações no corpo (2007, p.43)”. A sensação motora de *Canção de Ninar* é o esgotamento, como parece ser toda a obra de Beckett. O interessante é variá-la, dissipar seu potencial transformando-a na medida em que a atriz se transforma nela.

Devo dizer que a construção desta imagem foi, de certa forma, balizada com apenas alguns dos elementos da Análise Ativa. Beckett é sintético. A análise de um texto seu também tem de o ser. Os princípios do trabalho de Stanislavski serviram como base sólida para se ter liberdade necessária a um processo que se pretende experimental. Desdobrar, potencializar, adequar e subverter os meios, partindo dos mesmos princípios. Aqui a sensação está para a imagem como estava, na Análise Ativa, a ação física para o acontecimento.

O universo de *isolamento* também caracteriza Beckett. Por uma precisão ou condensação, para sair do território da representação e da narração, Beckett isola suas Figuras em áreas. Espaços vazios, buracos, camas, cadeiras. O esgotado parece pedir por um lugar menor, sem localização possível, sem endereço, inumerável. Segundo Deleuze (2007, p.12) a relação da Figura beckettiana com seu isolamento determina os contornos da imagem. Sobre os procedimentos para isolar a Figura o filósofo diz que:

O importante é que eles não forcem a Figura a se imobilizar; pelo contrário, devem tornar sensível uma espécie de itinerário, de exploração da Figura no lugar ou em si mesma. É um campo operatório. A relação da Figura com seu lugar isolante define um fato: o fato é... o que acontece... E a Figura, assim isolada, torna-se uma imagem, um ícone.

A necessidade de se comunicar também parece uma recorrência beckettiana. Apropriamo-nos dela como o superobjetivo da Figura de *Canção de Ninar*. Isso porque acredito que o ator deva ter uma motivação, algo em que se agarrar para construir sua trajetória, mesmo

que esta seja circular, mesmo quando não implique uma atitude. “Os personagens de Beckett... têm muito a fazer, com um possível cada vez mais restrito em seu gênero, para ainda se preocuparem com o que ocorre (DELEUZE, 2010, p.70)”.

O único acontecimento da peça, segundo a análise, é a *espera*. Nossa única imagem, assim, é construída com sensações de esgotamento causado pela espera. Conforme Deleuze a respeito da obra do pintor Francis Bacon, o acontecimento é uma imagem, formada por diferentes níveis de uma mesma sensação. Pela ação de *esperar* produzimos sensações que constituem a imagem do *esgotado*. **Ritornelos** em Beckett. *Canção de Ninar* é uma combinatória de variações de uma mesma sensação, a sensação de *esgotamento*.

3.3 A COMPOSIÇÃO DE UMA CANÇÃO

O espetáculo *Canção de Ninar* foi estruturado a partir de alianças feitas entre as ações do ator, os elementos da Análise Ativa que considerei mais oportunos à obra de Beckett e o tempo- ritmo das ações. As ações físicas geraram sensações e o acontecimento tornou-se imagem. A linha de ação virou linha de variação. Caminhos construídos pela força e especificidade de Beckett, que me sugeriu uma adequação dos métodos de que me vali para montar o espetáculo.

Os procedimentos criativos sempre estiveram vinculados ao treinamento. Na verdade o treinamento era criativo, e sempre se encaminhava para a improvisação e criação de ações. O inverso também se revela verdadeiro, no momento em que acreditamos que o exercício da cena é um treinamento. Treinamento criativo e criação treinada. Nestes processos, que não são isolados, mas contaminados um pelo outro, tentei priorizar a integralidade do ator, quando corpo e

mente participam de uma mesma presença. Não há pensamento e ação, mas um pensamento- ativo, um corpo- em- pensamento.

A voz também foi explorada pelas intensidades sonoras, ritmos, variações, desconstruções e sensações que o trabalho com o texto produzia. Voz implicada no corpo. No início do trabalho procurávamos por uma ação vocal, para que o corpo fosse mobilizado. No teatro no qual acredito, para uma obra ter vida o corpo do ator precisa ser profundamente envolvido no processo. Daí a importância do trabalho com as ações físicas e a geração de sensações. Apropriar-se do método para subvertê-lo, gerar algo novo.

Neste processo, antes de qualquer coisa, tentei priorizar a experimentação, uma das contribuições mais importantes de minha orientadora, pois desde minha graduação carrego dela esta aprendizagem e hoje acredito entender seu valor. O trabalho com Bia começou sem nenhum objeto, nem mesmo a cadeira de balanço referida na obra por Beckett. Lançávamo-nos em improvisações livres com e sem objetos, sem regras, sem circunstâncias, sem objetivos. Algumas células de cena interessantes foram criadas. Mais tarde quando incluímos texto, começamos a trazer para a partitura a *espera*, a *vontade de se comunicar* e o *isolamento*. Estas cenas embrionárias até o fim nos acompanharam se diferenciando a cada ensaio, na tentativa de construir uma imagem que traduzissem o que temos a dizer, junto com Beckett, sobre a condição humana. Trata-se de experimentações com o possível. Pois: “Os personagens de Beckett brincam com o possível (DELEUZE, 2010, p.79)”.

Não se tratam de idéias acerca do texto, mas antes de sensações que a obra deste escritor produz e nos provoca. “A inteligência vem depois”, diz Deleuze acerca da obra de Marcel Proust. A reflexão é posterior ao contato estreito com a prática e com o texto. Primeiro se cria, depois se elabora conceitualmente a obra. Assim, esta reflexão e articulação com Deleuze, também foi posterior à prática constituindo um verdadeiro encontro. Na prática já chamávamos de imagem o

material elaborado, já falávamos em sensações, sabíamos que não se tratava mais de uma linha de ação. Deleuze, que já colaborava com o trabalho, mostrou-se aqui mais interessante do que nunca.

Mais tarde experimentamos improvisar com uma escada, uma escova de dentes e uma cadeira normal. Juntamos a antiga partitura, ainda de ações sem objetos com a nova estrutura, que integrava nela objetos.

Após dois meses de ensaio já com uma estrutura de ações interessante de ser explorada, mostramos à minha orientadora os esboços de cena que tínhamos. Tínhamos noção de que a partitura física não estava elaborada com a vocal. Sabíamos o quão embrionário era nosso trabalho, mas como já sentíamos alguns impulsos genuínos nas cenas, decidimos que era hora de mostrá-la. Como estávamos sempre recorrendo ao processo clownesco, era inevitável a criação de *gags*. Não procurávamos por elas, e, de repente, lá estavam. Algumas eram promissoras, precisariam de bastante trabalho. A *gag* faz parte da lógica do *clown* e não se trata de negar estes números cômicos, característicos desta linguagem. Em um treinamento clownesco é difícil fugir disso. Entretanto, neste estudo não pareceu haver espaço para um repertório clássico de *clown*.

Então, novamente nos achávamos no território da *gag*. É engraçado, mas isso já havia acontecido no processo quando eu era atriz. A lógica clownesca me levou à criação de *gags*, por ser um processo natural no *clown*. Dirigindo outra pessoa, aproveitando o que o acaso poderia sugerir, acabava assistindo a pequenas *gags* criadas pela atriz. Inês Marocco assistiu nossa estrutura e conseguiu nos convencer de que o trabalho com repertório era equivocado. Dentro da proposta de investigar o que há em Beckett que alimenta o *clown*, e o que há no *clown* que é beckettiano, não cabe o uso de cenas cômicas clássicas. Convenci-me, mais uma vez, que trabalhar com *gags* era sobrepor a linguagem clownesca ao texto de Beckett. Mas então o que fazer? Isolar princípios clownescos presentes na obra de Beckett e

deixar o cômico escapar na estrutura organicamente. Desamparo e potência, falência e fracasso. Criar a imagem do *esgotado*, livres de conflitos ficcionais.

A tradição de repertório desenhou o *clown* como o conhecemos. Quando falamos do *clown*, estamos falando de uma linhagem circense, da tradição popular, do palhaço de feiras, do *Arlequim*, do bufão. Como afirmamos anteriormente, o *clown* sempre se desdobra onde o popular e o burlesco se encontram. Mesmo que o *clown* tenha adquirido independência no início do século XX, migrando dos circos e das feiras para os cinemas e os teatros, parece estar impregnada em sua lógica a elaboração de *gags*. Então, além de teimosia, as *gags* foram uma recorrência natural no processo, difícil de rechaçar. Uma consequência orgânica do trabalho com os princípios clownescos. Assim, tive de perceber que não poderia mais trabalhar com um *clown*, para não incorrer nas *gags*, mas com uma Figura clownesca que apenas esboça *gags*, as dissipa em pequenas sensações.

Eliminei o excesso, deixei Bia jogar apenas sentada na cadeira de balanço. Condensamos, entendendo o potencial beckettiano de uma “cena sentada”. Subvertemos todas as ações físicas que ela tinha em ações na cadeira de balanço, em que se inicia o trabalho de transformação das ações físicas em sensações. Espaço limitado, condição do esgotado. Não parece possível fazer a personagem de *Canção de Ninar* se levantar e andar sem perder as intensidades do texto. Deleuze (2010, p.74) diz que:

É a mais horrível posição para se esperar a morte: sentado, sem poder se levantar nem se deitar, espreitando o golpe que nos fará ficar de pé uma última vez e nos deitar para sempre. Sentado não tem volta, não se pode revolver sequer uma lembrança. A esse respeito, a canção de ninar é ainda imperfeita: é preciso que ela pare. (pare de errar, daqui de lá, em cima em baixo...).

Transformamos as ações físicas que fazia pelo espaço em sensações na cadeira, multiplicamos as possibilidades e percebemos o

potencial do condensado. A *gag* e o cômico foram suprimidos em sensações, ainda presentes de maneira sutil. O conflito, agora, está centrado no corpo do ator, não é representado com a ajuda de elementos ficcionais, embora haja outra relação entre a vontade e a impossibilidade de se comunicar. A ação física está por trás. Tive de entender que em *Canção de Ninar* só há um acontecimento, a *espera*. Objetivo, a Figura do espetáculo tem, mas não há uma luta que move a personagem. O objetivo é dissipado em sensações que, juntas, criam o único acontecimento da peça. Entendido depois sua circunstância e seu objetivo, e que o conflito foi implodido, consegui fazer a Análise adaptar-se ao texto. Tive de transformá-la em favor da proposta de Beckett. Logo não há uma estrutura dramática no espetáculo, mas antes há drama corporal. O que experimentamos é mesclar todas as sensações construindo uma linha de variação, de maneira que não se reconheça linearidade nela.

Imersa em minha condução, a atriz criou sua linha de variação. Ela foi elaborada pela organização do tempo- ritmo das sensações. É importante sublinhar que esta linha é o que deu à Figura seus contornos. A imagem da *espera* determinou o estado da Figura beckettiana. A construção desta figura é aqui entendida como a estruturação de sua linha de variação, ou seja, o encadeamento das várias sensações criadas. É importante dizer que intervinha como diretora propondo possibilidades de sensações à imagem e de ritmos, que foram descartados, subvertidos, mesclados em favor do trabalho de Bia. Em verdade, acredito ter descoberto o modo como Bia opera o clownesco.

Observando as linhas que, normalmente, Bia desenhava na imagem e articulando-as com o tempo- ritmo que ela me sugeria, percebi do que estávamos atrás. Qualidades recorrentes nas sensações criadas me mostraram um caminho possível rumo a este clownesco esgotado que buscamos. Já falei, em outro momento, que o clownesco em Bia é algo inquieto. Agora entendo do que estava falando. Suas

ações eram construídas, não raro, com linhas retas, curtas e de rápida trajetória, o que dava a elas um caráter sutil do cômico. Insisti neste aspecto e o diálogo entre linhas e sensações sugeriu um tempo- ritmo para o espetáculo. O que fizemos, mais parece a construção de uma música. É o tempo- ritmo encadeando a linha de variação. Lembro-me de ter mostrado um fragmento em vídeo da encenação na *III Jornada Latino Americana de*



Estudos Teatrais, ocorrida em Blumenau em 2010. As pessoas que participavam da mesa, atentos ao vídeo, me avisaram que ele estava “acelerado”, como se estivesse sendo rebobinado. Mas, para surpresa de todos que insistiram que o vídeo estava fora do tempo, a gravação estava em seu tempo normal. Disseram-me algo como: “parece filme mudo”, e essa frase me marcou. Que qualidade era essa que estava compondo a linguagem física da encenação? Consegui elaborar este processo investindo no material criativo que Bia me mostrou. A sensação pequena e rápida é pertinente ao texto, pois ela tem curta duração. Várias diminutas sensações geram uma imagem igualmente curta. O espaço é diminuto, apenas na cadeira se constrói, condensando seu potencial. “Se a imagem tem, por natureza, uma duração muito pequena, o espaço talvez tenha um lugar muito restrito... tão logo criado se contrai num buraco de agulha, tal como a imagem, num microtempo...” (DELEUZE, 2010, p. 86).

Como ela permanece sentada o tempo inteiro, a imagem precisa ser precisa e intensa. Quando Bia se apropria dela e a vivencia, as pequenas sensações que a constituem parecem ser potencializadas, ganhando peso na encenação e definindo uma linguagem particular. A encenação parece pedir pelo menor, pelo que vem de fora. “O menor torna-se maior a partir do momento em que não está mais separado do que pode” (DELEUZE, 1988, p.55). Lembro-me de uma frase dita por

Marocco em orientação a respeito das *gags* de Bia: “Menos... menos...”. O trabalho com a imagem menor requer um tipo de direcionamento da energia psicofísica. Cada micro movimento, micro sensação, para ser interessante, tem de carregar, por menor que seja, toda a energia do corpo da atriz. Um mexer de dedos, para ter sentido e relevância, tem de ser ampliado pela qualidade de energia usada em sua realização. Este direcionamento e potencialização da imagem pedem por um trabalho aguçado de consciência corporal para a aquisição da presença cênica. Os procedimentos desta natureza que praticamos como a Eutonia apresentou, assim, sua pertinência e relevância no processo.

3.4 UMA VOZ IMAGÉTICA

As ações vocais foram experimentadas em exercício exaustivo com o texto. Sentada na cadeira, onde a personagem permanece durante toda peça, conduzia Bia na exploração de algumas ações como estímulo às vocalidades. Construimos um movimento em que uma ação levava a uma vocalidade. Esta vocalidade gerava outra ação que criava outra vocalidade. A articulação da ação física com a vocal resultava em uma sensação, que com outras constituem a imagem elaborada no espetáculo. Por longo tempo ficamos experimentando este movimento sem fixar em definitivo a estrutura do espetáculo. Este “terceiro”, esta imagem é hoje “uma” possibilidade, e procuramos deixar nela sempre um espaço ao acaso e às transformações necessárias á criação da lógica particular da atriz.

Comecei a fazer experimentações com a voz de Bia e o texto depois de já ter criado com ela algumas ações físicas. Tentei partir sempre de uma impressão, para que sua voz não ficasse vinculada a uma intenção específica. Assim, acredito que preservei o caráter experimental da prática. As impressões serviam como impulsos para a atriz. Conduzia Bia a segui-las e explorá-las às últimas conseqüências.

Os impulsos eram gerados no centro do corpo, estabelecendo, assim, um movimento orgânico do centro às periferias, envolvendo todo aparato psicofísico. Em verdade estamos falando de uma voz que mobiliza o corpo e encerra sua integralidade.

As primeiras sensações sonoras com a quais trabalhamos, resultado da articulação de uma ação física e vocal, foi o que Bia chamou de *Falta de ar- Vento*. Trata-se de sensações bastante pertinentes a um texto beckettiano pelo peso e pela leveza que traz. Se estávamos travando um diálogo entre *clown* e Beckett, seria interessante imbricar, sobrepor ou mesclar o peso com a leveza. Como fazer isto? Através de sensações que contenham em si estas duas facetas, leve- pesado.

Experimentamos sensações do balançar, mesmo antes de Bia usar a cadeira de balanço. Surgiram ritmos e timbres interessantes. Um movimento vocal foi produzido, fruto da mobilização do corpo da atriz. Logo ela criou outras sensações vocais que chamamos de *Rede*, *Mosca* e *Regência*. Já a *Mosca* foi criada a partir de um estado psicofísico. Um estado de tédio, cansaço e esgotamento. Repetindo a partitura física e vocal, Bia parou e ficou sentada. Estimulei-a. Deixei-a assim durante um tempo, abrindo espaço para a criação de algo novo. Pequenos impulsos começaram a mobilizar seu corpo a partir da coluna vertebral. Estes impulsos irradiavam até sua cabeça e provocavam mínimos movimentos. Disse a ela que inserisse texto. Pedi que nomeasse esta ação física-vocal e estava criada, então, a *Mosca*. Depois de elaborada, esta ação tornou-se sensações, determinando seu timbre, intensidade e ritmo.

Também experimentamos, tentando dissipar o potencial do texto, dizê-lo sendo guiado por uma música qualquer, experimentar sensações sem o texto, com o texto baixinho e dizê-lo normalmente. Estas experimentações vocais pretendiam esgotar a palavra, assim como Beckett tenta fazê-lo nas incansáveis combinatórias de *Canção de ninar*.

...se a combinatória tem a ambição de esgotar o possível com palavras, é preciso que ela constitua uma metalinguagem, uma língua tão especial que as relações entre os objetos sejam idênticas às relações entre as palavras e que, desde então, as palavras não mais remetam o possível a uma realização, mas dêem ao possível uma realidade que lhe seja própria, precisamente esgotável, “minimamente menor, não mais direcionada para a existência como o infinito para zero” (DELEUZE, 2010, p.75).

Canção de Ninar compõe, junto de outros textos, um tipo de escrita feita por variáveis, que se repetem e se combinam de diferentes formas. Por uma dramaturgia menor Beckett realiza uma matemática onde a palavra é esgotada pela repetição e pela combinação.

A voz, o vazio e o silêncio, foram articulados pelas sensações sonoras do texto de Beckett. A cadeira de balanço é muito forte em *Canção de Ninar*, é difícil escapar dela. A protagonista vive e parece morrer se balançando nela. E o que ela diz é apenas; “Mais”. O resto do texto é dito por sua voz gravada, e ela fica escutando sua própria história enquanto se balança. No espetáculo ela narra e ouve algumas vezes a narração gravada. Deleuze, quando analisa a obra beckettiana fala na formação de três línguas diferentes, faladas pelas vozes das Figuras nos textos que compõem.

O esgotado é o exaustivo, o estancado, o extenuado, o dissipado. Os dois últimos modos unem-se na língua III, língua das imagens e dos espaços. Ela permanece em relação com a linguagem, mas ergue ou se estira em seus buracos, seus desvios e seus silêncios. Ora ela opera em silêncio, ora serve-se de uma voz gravada que apresenta e, bem mais do que isso, força as palavras a se tornarem imagem, movimento, canção, poema (DELEUZE, 2010, p. 87)

Canção de Ninar estaria inclusa na língua III. Todas as línguas são línguas de esgotados. Elas articulam o silêncio, as pausas e as lacunas do texto. Desta relação nascem as sensações do texto, que estamos, nesta encenação, tentando traduzir em uma imagem cênica. Fazer aparecer as sensações que nascem deste encontro. No intuito de não cair na obviedade de criar uma situação de esgotamento clichê, que o balanço da cadeira sugere, demoramos um pouco para inserir uma

cadeira assim nos ensaios. Pensei em primeiro explorar todas as potencialidades da cena, sem se fixar apenas em um elemento. Mas o “balançar” foi inevitável criar. Assim como o estado de esgotamento. Mas por acessar por outras vias, que não as óbvias, criamos estados orgânicos que são simples, mas não são banais. Bia tinha duas ações físicas que chamamos de *pé de balançando* e *rede*. Inserimos fragmentos de textos nelas e as elaboramos pelas sensações vocais.

No intuito de realizar uma montagem “menor” da obra de Beckett, procurei, pelo conciso, pelo preciso. Pois assim me parece ser a imagem do esgotado. O vazio e o silêncio, experienciados na meditação preparatória, se transformam aqui em elaboração estética. Eles sustentam as imagens. A meditação, como propõe um corpo-mente “esvaziado”, dá a atriz referências da vivência deste estado de vazio e do peso e da leveza do silêncio. Impressões psicofísicas exploradas no treinamento e transformadas em material criativo. Na montagem, o silêncio e o vazio acentuam, contornam, confundem, atravessam, dissipam, bombardeiam e descascam as sensações.

Com isso percebo que o trabalho do diretor consiste em estimular o ator na busca de sua organicidade cênica. E a sensação parece ser o meio pelo qual as ações físicas e vocais se desdobram em imagens. A necessidade de uma psicotécnica também se mostra com força. No trabalho do ator tudo tem de ser sensacionista, até os exercícios técnicos de preparação se não forem criativos, ou seja, se não obedecem à lógica da sensação, correm o risco de não funcionarem. Podem, inclusive, endurecer o ator, determinar uma linguagem corporal dura, que não se abre à criação de outras possibilidades.

Podemos falar de quatro fases deste processo. Minha prática comigo mesma, o laboratório com Bia, o trabalho com a ação física e Análise Ativa e a fase da transformação da ação física em sensação, para a elaboração de uma imagem que constitui o espetáculo. Esta última fase está marcada pelo início da elaboração estética dos elementos que compõem o espetáculo teatral. Economia, equilíbrio,

vazio, vácuo e hiato, ritmo, combinação, sensação, esgotamento, desamparo e potência são os princípios que anteparam a prática, direcionam a cena. Através do diálogo entre *Canção de Ninar*, sua imagem cênica do esgotado e os princípios clownescos, Bia criou uma dramaturgia particular, onde a voz é implicada no corpo.

Percebi que Bia tinha de seguir uma lógica que foi por ela própria sugerida. No espetáculo, nos faz entrar em seu jogo e, surpreendendo-nos, segue para “outro lado”, faz o inesperado. Ela nos seduz e nos “puxa o tapete”, deixa-nos desamparados. Quando esperamos algo, ela faz diferente. Novamente o desamparo é motivo de comicidade. Mas, neste caso, o desamparado é o público que se percebe falho, pois não consegue acompanhar a lógica desta Figura, e sente-se enganado, bobalhão, quase um Augusto.

A atitude descompromissada com o texto parece ser a mais promissora das possibilidades. É entender Beckett pela leveza, pelo menor. Isso produz um contraste, um contraponto à densidade do conteúdo do texto, potencializando suas intensidades. Pois não há saída, então vive-se o que se apresenta.

4 O FIM ESTÁ NO INÍCIO E, NO ENTANTO, CONTINUA-SE...

*Não liguem, não liguem, eu
estou falando sozinha... eu
falo e vocês ouvem o vento...
(recriação de trecho de
"Todos que caem" de
Beckett) Giovana Spadini*

Verticalizar uma pesquisa importante em minha vida teatral, como é o trabalho com o *clown* e Beckett, foi além de minhas expectativas. De início achei que não teria muito que falar, que repetiria lugares comuns e não proporia nada de relevante. Não consegui perceber a importância do que estava fazendo. Isso porque a fase em que trabalhei apenas comigo foi um tanto anódina. Talvez se tivesse insistido chegaria a aprofundar a pesquisa. Duvidando disso não quis arriscar. Escolhas.

Conduzindo o processo de outra atriz acabei, acredito, reafirmando a importância do trabalho do diretor. Não que a autonomia do ator não seja capaz de fazê-lo se conduzir em um processo profícuo de criação. Ainda acredito que um trabalho solitário seja capaz de produzir bons espetáculos. Entretanto a visão de um diretor, dentro de um ensaio, pode ser um sucedâneo do olhar do público. Um olhar de fora, aproxima o processo de ensaio do acontecimento teatral, pelo encontro entre ator e diretor que substitui a relação entre ator e público. Para o *clown* isto parece ser mais importante do que para o ator que trabalha uma personagem. Por que o *clown* depende do jogo com quem está de fora da cena. Para um *clown* o diretor, no papel de *Monsieur Loyal*, também parece ter uma importância maior, pois julga suas ações promovendo o desamparo, tão caro ao trabalho clownesco.

Trabalhando com a linguagem clownesca e com a dramaturgia de Beckett, foi-me sugerido que fosse atrás das outras faces do *clown*, acreditando que a comicidade fosse uma delas. Mas descobri que,

mesmo não indo atrás do cômico, ele aparecia nas improvisações e exercícios. Penso, hoje, que independente das faces do *clown*, o burlesco é seu território. Mas neste processo, a comicidade foi consequência da exploração dos princípios clownescos e beckettianos, não sendo o foco do trabalho.

Entendi que Beckett pode ser clownesco pela recorrência em sua obra de princípios como o desamparo e a potência. Parece que Beckett entende a condição humana por este viés. Uma condição clownesca. Mesmo que *Canção de Ninar* não apresente características clownescas acentuadas como em *Dias felizes* ou mesmo *Esperando Godot*, o desamparo e a potência se fazem, neste texto, presentes. Contudo, creio que nosso trabalho com Beckett e o *clown* gerou um terceiro, um “*clown beckettiano*” ou um “Beckett clownesco”, um sem-nome, uma inominável Figura clownesca.

Reafirmo para mim, também, a importância da experimentação com este processo de montagem. Ela possibilitou errar e se desagrilhoar do que não funcionava cenicamente, abrindo espaço ao que era genuíno, intensivo e verdadeiro. Isso demandou um longo tempo de trabalho, rigor e desapego. Não raro criaram-se coisas interessantes, mas que não serviam à cena, ou valiam a ela tangencialmente, tendo, pois, de serem descartados sem preciosismos. Tenho consciência de que a meditação contribuiu de forma determinante nesta soldura, neste desapego com o material criado. Não foram poucas as vezes em que tive de colocar fora, ou de lado, materiais de cena que me pareciam promissores. Em determinados momentos, tenho consciência que fui um tanto obstinada, achando que sustentava minha concepção. Mas, meu “olho de fora” não era tão “de fora” assim por ser diretora do trabalho. A orientação foi definitiva neste sentido. Tive de exercitar minha humildade e entender que mesmo que a idéia seja boa, às vezes ela não é precisa.

Percebi a força de minha formação recorrendo em meu trabalho mesmo sem procurar por ela. Minha forma de proceder na direção está

profundamente marcada pelos princípios stanislavskianos. Ação física e Análise Ativa apareceram no processo sem serem reivindicadas. Entretanto, por se tratar de Beckett tive de subverter estes princípios. Tive receio de assumir isso, mesmo que na prática já fosse uma realidade. Durante um tempo tentei acreditar, e revelar para os outros, que estava realizando um processo completo e tradicional com a análise. O que, para a banca de qualificação, pareceu incoerente. Fui por ela alertada deste fato, e percebi que na prática isso não acontecia. Tinha de assumir minha adequação. Apaziguada, assumi o processo e reafirmei para mim que alguns textos pedem uma reformulação dos princípios stanislavskianos em suas análises.

Compreendi que Beckett compõe com o *clown* um bom encontro. Isso porque Beckett tem uma forma potente de falar do desamparo e do fracasso. Em seus textos o silêncio é trilha sonora, e a combinatória uma constante. Vazio é potência pura. São os espaços e a respiração da obra. Assim percebo quanto os processos de “limpeza” e “esvaziamento” do corpo que praticamos foram convenientes a uma montagem clownesca beckettiana. Pois o *clown* também transita no território do vazio. E meditar é transformar tudo em ar, em respiração.



BIBLIOGRAFIA

- ALLIEZ, Éric. **Deleuze: filosofia virtual**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- ALEXANDER, Gerda. **Eutonia: um caminho para a percepção corporal**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett: O silêncio possível**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de Rabelais**. São Paulo: UCITEC, 1987.
- BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- _____. **Dias Felizes**. Rio de Janeiro: Ópera Mundi, 1973.
- _____. **Fin de partie**. Paris: Munit, 1957.
- _____. **Tous ceux qui tombent**. Paris: Miniut, 1957.
- _____. **Molloy**. Paris: Minuit, 1951.
- _____. **Quad et autres pièces par La télévision**. Paris: Minuit, 1992.
- _____. **Catastrophe et autres dramaticules**. Paris: Minuit, 1982.
- _____. **Malone morre**. São Paulo: Editora brasiliense, 1986.
- _____. **Proust**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- BERRETTINI, Célia. **Samuel Beckett: escritor plural**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: editora UNESP, 2003.
- BRITO, Rubens de Souza. **O grupo de teatro mambembe e o circo teatro**. Disponível em www.eca.usp.br/salapreta/PDF06/SP06_09.pdf. Acesso em julho de 2010.
- BROOK, Peter. **O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- _____. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator: da técnica à representação**. Campinas: editora da Unicamp, 2001.
- CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

D'AGOSTINI, Nair. **O método da Análise Ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. 2007. 290 f. Tese (doutorado em Literatura e cultura russa)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **O que é a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Espinoza: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. **Sobre o Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. **Spinoza et Le problem de la expression**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968.

_____. **Spinoza- Cours Vincennes**. Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>. Acesso em junho de 2009.

DE TORO, Fernando. **Semiótica Del teatro: Del texto a La puesta em cena**. Buenos Aires: Galerna, 2008.

DORNELES, Juliana Leal. **Clown, o avesso de si: uma análise do clownesco na pós- modernidade**. 2003. 113 f. Dissertação (mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do sul. Porto Alegre, 2003.

DUBATTI, Jorge. **El convivio teatral: Teoria e práctica Del Teatro Comparado**. Buenos Aires: Atuel, 2003.

DUVIGNAUD, Jean. **El juego Del juego**. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Econômica, 1997.

ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

- FABBRI, Jaques; SALLÉE, André. **Clowns & Farceurs**. Paris: Ed. Bordas, 1982.
- FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini**. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1974.
- FO, Dario. **Manual Mínimo do ator**. São Paulo: editora SENAC, 1999.
- FUGANTI, Luiz. **Projeto Solos do Brasil**. Disponível em: <http://escolanomade.org/textos/fuganti-luiz/projeto-solos-do-brasil-13-aulas-transcritas>. Acesso em maio de 2009.
- FURASTÉ. Pedro Augusto. **Normas Técnicas para o trabalho científico: elaboração e formatação**. Porto alegre: Editora Brasul, 2008.
- GAZEAU. A. **Los Bufones**. Barcelona: Bibliotecas de Maravillas, 1998.
- GROTOWSKI. Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1992.
- HARDT, Michael. **Guilles Deleuze: um aprendizado em filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- HENZ, Alexandre. **Estéticas do esgotamento: extratos para uma política em Beckett e Deleuze**. Tese (doutorado em psicologia clínica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo: 2005.
- KASPER, Kátia Maria. **Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida**. Tese (doutorado em Educação, Sociedade, Política e Cultura). Universidade de Campinas. Campinas, 2004.
- LECOQ, Jacques. **El cuerpo poético**. Barcelona: Alba, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.
- MACIEL, Luís Carlos. **Samuel Beckett e a solidão humana**. Porto Alegre: Cadernos do Rio Grande, 1959.
- MAGNO, MD. **A Psicanálise, Novamente. Um Pensamento para o Século II da Era Freudiana**. Rio de Janeiro: Novamente Editora, 2004.
- MACKEAN, Ian. Disponível em: <http://www.literature-study-online.com/essays/beckett-comedy.html>. Acesso em maio de 2009.

NUNES, Benedito. **A Filosofia Contemporânea**. São Paulo: Editora São Paulo, 1967.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1990.

PINTO, Maria da Costa. **O silêncio em Samuel Beckett**. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4249.pdf>. Acesso em outubro 2009.

PORTO, Rochele. **A Meditação Tibetana no Processo de Criação Cênica**. Dissertação (mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

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

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 2004.

SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SEYSSEL, Waldemar. **Arrelia: uma biografia**. São Paulo: Ibrasa, 1997.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

VISHNIVETZ, Berta. **Eutonia: Educação do corpo para o ser**. São Paulo: Summus, 1995.

WALLACE, B. Alan. **A revolução da atenção: revelando o poder da mente focada**. Petrópolis: Editora vozes, 2008.

WUO, Ana Elvira. 2009. Disponível em clownelinguagem.blogspot.com/.../clown-e-triangulacao.html.

Acesso em 19 de agosto de 2010.

ZAMORA, Juan Guerrero. **Teatro Contemporâneo**. Barcelona: Juan Flores editor, 1961.

ZOURABICHVILI, François. **Vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro, 2004. Tradução de André Telles.