UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTE
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMATICA

As histórias moventes no ator/eu: um retrato pedagógico sobre as vidas "menores" na cena do espetáculo O Fantástico Circo-Teatro de um Homem Só.

LUCAS SILVEIRA SIMAS

ORIENTADOR(A): Prof. Mirna Spritzer

Porto Alegre, dezembro de 2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMATICA

As histórias moventes no ator/eu: um retrato pedagógico sobre as vidas "menores" na cena do espetáculo O Fantástico Circo-Teatro de um Homem Só.

LUCAS SILVEIRA SIMAS
Matricula: 183184

ORIENTADOR(A): Prof. Mirna Spritzer

Monografia apresentada ao Departamento de Arte Dramática para obtenção do grau de Licenciatura em Teatro.

Porto Alegre, dezembro de 2012

Dedico este trabalho a todos os professores e colegas, que tanto contribuíram para minha formação, e a minha mãe por ter me colocado no mundo.

AGRADECIMENTO

Agradeço primeiramente a minha família por ter me apoiado desde o inicio, quando resolvi ir estudar teatro em Porto Alegre, coisa que como dizia meu pai: isso não vai te dar dinheiro. Ele estava certo.

Agradeço a Gabriela Jaquet sem ela eu não teria entrado na UFRGS e continuado a fazer o que eu queria. Obrigado ao incentivo minha querida.

Agradeço também ao sempre amigo Luís Fabiano Oliveira pelas noites regadas a coca-cola e muitas discussões deleuzianas.

Agradeço a professora Suzane Weber da Silva, pois se não fosse os seus conselhos eu teria largado a faculdade no meio do curso. Terminei Suzi!

Agradeço enormemente ao ator Heinz Limaverde e a Cia Rústica, por terem me recebido como iluminador e posteriormente como pesquisador da linguagem de seus últimos espetáculos.

E não poderia de deixar de agradecer a minha orientadora, professora, e diretora Patrícia Fagundes, que até me fez parar de fumar cigarros.

E um muito obrigado a minha mais nova aquisição, a minha querida orientadora do TCC e posteriormente do mestrado, a prof. Mirna Spritzer. É “entre” viu.

RESUMO

O trabalho busca investigar uma prática que evidencia uma aproximação da ideia de memória com a de tempo como sucessão de espaços de criação no corpo/mente do ator; e de como esta memória, possibilidade virtual que se potencializa e problematiza o "real", cria mecanismos e conflitos na criação de personagens. A memória se apresenta, aqui, como componente criativo e poético na cena. Nesta perspectiva será feita a análise do espetáculo "O Fantástico Circo-Teatro de Um Homem Só" da Cia Rústica de Teatro, através de material em vídeo, entrevistas e depoimentos da equipe e de espectadores. Para tanto terá como parceiros teóricos, Nietzsche, Deleuze e Larrosa, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: poético: circo: narração: cena: memória

ABSTRACT

The work investigates a practice that shows an approximation of the memory with the idea of time as a succession of creative spaces in the body / mind of the actor, and how this memory, which leverages the virtual possibility and discusses the "real", creates mechanisms and conflict in character creation. The memory is presented here as a component in the creative and poetic scene. In this perspective the analysis will be made of the show "The Amazing Circus-Theatre Only One Man" Cia Rustica Theatre, through video footage, interviews and testimonials from staff and spectators. For both partners will be theoretical, Nietzsche, Deleuze and Larrosa, among others.

KEYWORDS: poetic: circus: narration: scene: memory

SUMARIO

Introdução……08

Cena 1: O palhaço e os outros…….……13

Cena 2: Levantando o picadeiro……..21

Cena 3: Apresentando o personagem Heinz e o palhaço Ternura……..27

Cena 4: A vedete e a Uva……33

Cena 5: Fugindo com o circo……36

Cena 6: Pastrana: a Mulher Barbada……40

Cena 7: Saindo do sertão: I Will Survive……44

Cena 8: O Azia……46

Cena 9: Eu sou nuvem passageira……48

Considerações finais……50

Referencias bibliográficas……54

INTRODUÇÃO

Vivemos em tempos efêmeros onde as representações imperam, ou melhor, onde presenciamos a crise das representações de nossa sociedade, está a nossa vista a explosão dos *realities shows* para comprovar. Uma sociedade do espetáculo, em que cada indivíduo representa um evento, sendo esta representação mais importante do que o que é diretamente vivido e experienciado – a crise o '"eu" exposto:

> Onde o mundo real se converte em simples imagens, estas simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes típicas de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência para fazer ver por diferentes mediações especializadas o mundo que já não é diretamente apreensível. (Debord, 2003).

Esta sociedade da aparência nega a vida, nos tronando reféns do especulativo. Vemos isto tanto a níveis macroscópicos como a microscópicos, ou seja, tanto em políticas publicas do estado das coisas, como das relações pessoais do cotidiano. Portanto as relações de poder estão em nossas vidas, são governos, empresas, vizinhos, filhos, alunos – e elas operam em vias de troca, não existindo um poder gerenciador central. Operamos em micropoderes que nos levam a trabalhar com estereótipos, com figuras de si, tornando as relações de poder autônomas, como produto e produtora de desejos, como algo fora de nós, que opera e define os anseios e relações dos indivíduos de nossa sociedade.

Se a aparência rege nosso convívio, nossas relações e nossas vontades; como podemos criar caminhos de fuga deste labirinto? O teatro pode ser um agente para isto? O importante é o real em cena, ou os mecanismos de presentificação que possibilitam uma releitura do "real"? Falar de vidas reais pode abalar a esfera teatral-ficcional? Quando se trabalha com o autobiográfico criamos personagens que são na verdade estereótipos de si mesmos? Penso que estes questionamentos outorgam a crise da ideia de um teatro representativo, ou melhor, coloca em questão a própria noção de realidade e suas representações, vendo que "o teatro pode significar lembrança de algo em suspenso, passado e futuro, memória e antecipação, ruptura com a presença sobrecarregada de informação, consumo e consciência" (Lehmann, 2007, pg 318).

Podemos pensar então, em estratégias de criação de personagens utilizando a memória, relatos, fotografias, vontades, fracassos, etc, para compreender e levantar questionamentos acerca de uma pedagogia que possibilite a atores uma reflexão e uma prática sobre o "eu" em cena. Para tanto, vemos que tudo que aprendemos e apreendemos sobre composição de personagem está diretamente ligada à memória, seja do corpo, seja da mente do ator. Este trabalho potencializa uma produção de subjetividade inerente ao teatro, pois acredito que "a memória é um ato físico que reside no coração do teatro" (Bogart, 2008, pg 34). Então como criamos um personagem-eu? Como nos colocamos em cena, enquanto atores de si mesmo? Nesta cena a memória

nos leva a situações inusitadas, a cotidianos revisitados, a sentimentos despercebidos.

Este tipo de trabalho está no epicentro das investigações cênicas do grupo porto-alegrense: Cia Rústica de Teatro. Os primeiro projetos da Cia Rústica foram: Macbeth (2004), Sonho de Uma Noite de Verão (2006) e Megera Domada (2008), que integravam o projeto *Em Busca de Shakespeare*. Nesse momento o grupo está em profunda busca pela proximidade, pelo estado de encontro na obra artística de Shakespeare:

> A cena como experiência e dispositivo de conexões, dentro da perspectiva de uma ética da festividade na criação cênica: uma ética do encontro e da diversidade, que celebra o corpóreo, o prazer e o próximo, aceitando o caos e a turbulência como parte dos processos vitais e artísticos[1].

Em 2009 a Rústica começa a aprofundar seus experimentos no campo mnésico, da memória individual/coletiva como fonte e catalisadora da criação cênica. Surge então o projeto de uma trilogia com a memória como balizadora, como fio condutor de um aprimoramento criativo, e cênico. Esta é a Trilogia Festiva, que contaria com as peças: Clube do Fracasso, Natalício Cavalo e Caóticas. O espetáculo Clube do Fracasso estreou em outubro de 2010 investigando caminhos e conexões entre desejos, fracassos, o erro e a fragilidade na vida e na morte da sociedade e dos indivíduos da contemporaneidade. Nesta peça, composta por cinco atores (Heinz Limaverde, Lisandro Belotto, Marina Mendo, Franscico de los Santos e Priscila Colombi), vemos, em primeira análise, as possibilidades de evidenciar um jogo com o autobiográfico dos envolvidos. A cena era levada em primeira pessoa, sempre procurando o olhar e o encontro com o público, a conexão das memórias e acima de tudo, dos fracassos. O Clube do Fracasso trabalhou com textos referenciais, ou seja, colagem de texto de vários autores, como por exemplo, do autor lusitano Fernando Pessoa. Porém utilizavam-se também de textos elaborados em sala de ensaio, texto estes criados pelos atores e pela diretora, com base em suas lembranças e trajetórias. Alguns textos surgem de fatos reais, transformando o real em cena poética, e outros são criações puramente ficcionais que auxiliam a discussão acerca do fracasso. A peça buscava, na

---

[1] Texto extraído do site da Cia Rústica: http://ciarustica.com/quem-somos/

festividade e no estado de encontro uma relação de retroalimentação de memórias e vontades com a cena, onde as lembranças e fatos narrados pudessem romper com as barreiras do extremamente individual dos envolvidos na criação e chegasse a zonas limites de integração entre lembranças coletivas com o público, em um espaço-memória no evento teatral.

Em meados de 2011 a projeto da Trilogia Festiva teve um hiato, pois surgiu à vontade, por parte do ator Heinz Limaverde, integrante do grupo desde Macbeth, a fazer um solo de variedades. Este solo já havia sido pensando pelo ator desde 2008, porém não encontrando parceiros e nem possibilidades para sua realização o projeto foi deixado de lado pelo ator. Contudo ao convidar a diretora da Cia Rústica, Patrícia Fagundes, para ajudá-lo e compor com ele este novo espetáculo, e ao ganhar o prêmio Fumproarte de Cultura no ano de 2011, o espetáculo O Fantástico Circo-Teatro de Um Homem Só começou a nascer. Em entrevista com a diretora ela coloca sobre a sua integração no projeto de Heinz:

> "Ela (a peça) começou a ser construída antes de a gente começar a ensaiar. O Fantástico Circo começou como projeto, como ideia em 2008. Em 2008 mesmo, o Heinz me convidou, falou muito que queria fazer um solo, e que eu dirigisse. Quando eu estava morando ainda na Espanha. Então ele tinha algumas ideias, ele queria fazer "tipos", que ele já tinha feito, ou que ele gostaria de fazer, mas não sabia como"[2].

O espetáculo conta com uma pedagogia de um ator que se disponibiliza a expor-se e, principalmente atue de forma a evidenciar um aprofundamento sinestésico contido na presentificação do seu corpo com os outros corpos que irão vê-lo. Este princípio, inerente ao ato/evento teatral, é a matriz de criação do espetáculo, pois parte do individual, da exposição e fragilidade do ator em cena, de um corpo que se transforma em um reflexo de si, para voltar a si, em um mecanismo de retroalimentação entre ator e personagem.

É neste espetáculo que iremos nos ater e aprofundar questionamentos e pensamentos sobre a composição de personagens em trabalhos que utilizam da memória como agente da cena. Iremos investigar os mecanismos desenvolvidos para este tipo de proposta, quais foram as buscas, as

---

[2] Entrevista realizada com o ator Heinz Limaverde em 20/11/2012

dificuldades, os desafios – como o ator Heinz Limaverde vê a sua própria memória em cena.

Iremos mergulhar nos processos de pedagogia do ator, para podermos entender, visualizar, e analisar as investigações mnésicas em cena no espetáculo O Fantástico Circo-Teatro de um Homem Só. Contudo não pretendo encerrar nenhuma discussão e tampouco formular algum tipo de resposta ou caminho a ser seguido, mas sim investigar trajetos de experimentação na qual a Cia Rústica e o ator mergulharam, para identificar os caminhos que este trabalho, que se debruça sobre a memória, pode alcançar.

Faremos o caminho do próprio espetáculo para tal mergulho, começaremos com a pré-história, como a peça se formou, qual foram os ímpetos e impulsos que levaram os seus idealizadores dar cabo a esta proposta. Depois visitaremos a sala de ensaio propriamente dita, visualizando os aportes da equipe para a confecção dos materiais da cena, que muito auxiliaram o ator na composição dos personagens. Por fim iremos quadro a quadro, cena a cena, para identificar quais foram os mecanismos de criação e composição dos personagens. Visto que este espetáculo trabalha com uma variedade de processos de construções de personagem, cada qual utilizado para cada cena. Por fim analisaremos como de fato a memória é utilizada no todo do espetáculo, e como o ator se coloca neste tipo de viagem artística, ao seu intimo, a suas memórias a serviço da cena. Boa viagem.

1. O PALHAÇO E OS OUTROS

"estou pronto,

estar pronto é tudo.

Já dizia Hamlet: Ser ou não ser

esta é a questão"[3]

Tudo começa com um ator e o público, e termina em um encontro, uma troca de presenças, um ato físico de intercâmbio em um espaço vivo, presente, e sensível, um lugar de troca.

[3] Texto extraído da peça O Fantástico Circo-Teatro de um Homem Só

O momento do ciclo de um espetáculo é a vida que transcorre por ele, entre ele, é o que passa entre o público e a cena, tornando-se sua existência, seu devir. Desnudar-se em cena, ser outro sendo você mesmo, transbordamentos de vida no palco, etc., são as sensações causadas e sentidas, e que me trazem ao cerne do espetáculo "O Fantástico Circo-Teatro de Um Homem Só". Espetáculo este que prima pela potência de investigações sobre a memória como fator de composição cênica, sendo responsável pela fruição entre as memórias dos artistas criadores e do publico que assistiu ao espetáculo. Esta fruição se faz pelas conexões que o publico obtém entre as histórias coletivas e as individuas, e as vontades e desejos que tornam o espectador um *voyeur* mnemônico, convidado a assistir um ator a contar inúmeras historias, e a transfigurar-se em múltiplos seres, não se tornando nenhum deles, nem ele mesmo.

A sensibilidade que transcorre no decorrer do espetáculo transpõe para a cena, o que em verdade foram os meses e anos de trabalho do ator Heinz Limaverde e da diretora Patricia Fagundes, acerca de suas vontades e inquietações. Com carinho e delicadeza, sutileza e ombriedade, eles levaram a cabo um projeto, que em princípio era de autoria somente de Limaverde, e que em conseguinte se torna parte integrante da carne de Fagundes. Agradeço aos dois por me receberem enquanto iluminador do espetáculo, e como colaborador e mais tarde pesquisador da linguagem que se estabeleceu aqui, tanto na sala de ensaio, quanto nas apresentações que se seguiram.

Dito isto, transportamo-nos ao início, a pré-história da peça, para podermos entender como surge à vontade de Limaverde por colocar-se no palco com suas memórias a serviço da cena, com uma pedagogia de criação de uma "obra autoficcional" (Doubrovsky apud Figueiredo 2011, pg 22). Sem um exibicionismo egocêntrico pretencioso ou como reconstituição histórica e heróica de fatos, a memória da peça nos mostra as tentativas de transformação e destruição destes paradigmas. Lembro que para Doubrovsky a literatura do eu-ficcional, da autoficção, não pressupõe contar uma história real *ipsis litteris,* mas sim a escolha de recortes narrativos, onde o autor possa dar mais ou

menos ênfase, neste ou naquele determinado evento, reinventado, transformando e deformando a sua própria história/memória.

Se Homero idealizou um homem inspirado nos tempos passados, possuído de beleza e virtude que corrobora e afirma certa identidade grega, aqui veremos a reinvenção deste mito. Neste trabalho Limaverde propõe que o homem e suas memórias não são mais adivinhos do passado em virtude de um presente e de um futuro comum – da ordem da *polis*; tampouco uma testemunha inspirada nos "tempos antigos", dotado de visão e consciência do mundo. Para o ator, desde o inicio do processo, se tratava de uma reinvenção, de uma redescoberta de suas memórias e de historias coletivas.

Para além da dicotomia entre razão e mito, verdade e mentira, "manutenção e identificação de civilidade pelo temor e pela compaixão" (Aristóteles), o espetáculo aqui análisado, dialoga com o que Heráclito nos trás como o "por vir", o devir das coisas, do pensamento e da aprendizagem, o tornar-se. Para o pensador pré-socrático o pensamento é uma movente de eterna transformação, como o fogo, que podemos visualizar, mas não podemos deter e nem contralar a direção de suas chamas.

Tudo está em constante transformação, como nos coloca também Jorge Larrosa:

> A formação é uma viagem aberta, uma viagem que não pode estar antecipada, e uma viagem interior, uma viagem na qual alguém se deixa influenciar a si próprio, se deixa seduzir e solicitar por quem vai ao seu encontro, e na qual a questáo é esse próprio alguém, a constituição desse próprio alguém, e a prova e desestabilização e eventual transformação desse próprio alguém. (Larrosa 2010, pg 53)

Com muito bom humor, leveza o próprio ator Heinz Limaverde nos coloca sobre a questão dele não buscar por um teatro estritamente autobiográfico e sim na sua reinvenção, uma transformação:

> Eu prefiro achar que é um solo de variedades, ou seja, mas descontraído, mais brincado, do que um espetáculo autobiográfico. Porque se fosse autobiográfico acredito que seria um espetáculo para maiores de 18 anos e não tão alegre e sensível[4].

---

[4] Entrevista realizada com o ator Heinz Limaverde em 20/11/2012

Neste processo de criação, o ator trabalha em cima de tipos/personagens, de palhaços, de dragqueens, de performances circenses e musicais, buscando em espaços como bares, pubs, teatros e afins, a essência de uma pedagogia de composição para seu solo de variedades.

Quem assina a direção do espetáculo é a Prof. Dra. Patricia Fagundes, que em seu doutoramento, na Universidade Carlos III de Madrid, pesquisa uma tese de um teatro festivo, que prima pelo encontro, pela troca, pelos corpos em relação uns com os outros:

> Do ponto de vista da cena, a possibilidade de interação entre artista e público reside na co-presença de corpos em espaço-tempo compartilhado, sendo a circulação de energia o elemento central do intercâmbio humano em processo (Fagundes 2009, pg 33).

Professora do Departamento de Arte Dramática da UFRGS atualmente, e diretora constante da Cia Rústica de Teatro, Patricia foi convidada por Limaverde para compôr este solo de variedades, na qual se chamaria inicialmente de "O Palhaço e os Outros". Limaverde só tinha idéias de utilização de tipos e um texto, este seria, mais tarde, o texto inicial da peça, que consiste na apresentação do ator Heinz:

> "estou pronto, estar pronto é tudo... Já dizia Hamlet: ser ou não ser está é a questão. Da mesma peça. Sou ator brasileiro, estabelecido profissionalmente onde haja plateia, e declaro a quem interessar possa que nasci no dia 12/04/1974, às 18h da tarde, na maternidade São Francisco de Paula ou de Assis, na cidade do Crato, interior muito intimo do Brasil [...]"[5].

O espetáculo nasce então com propostas de Limaverde e suas vontades, porém com a entrada de Fagundes as ideias iniciais começam a ser reformuladas e deformadas, e o caráter acadêmico da diretora se agrega com o caráter empírico/intuitivo do ator, trazendo novos aportes e transformando os que já existiam:

> "Essa pré-história da dramaturgia, de tentativas e projetos, da aonde permanceu este texto inicial e aonde já tinha ali um exercício meu de tentar juntar fragmentos, colocar outros aportes, e uma experiência diferente do Heinz, uma perspectiva diferente. Um elemento fudamental para a dramaturgia foi a ideia do Circo, que surgiu em um projeto que escrevemos para o Arena (Prêmio de Incentivo à Pesquisa Teatral no

[5] Trecho extraído da peça O Fantástico Circo-Teatro de um Homem Só

> Teatro de Arena 2010), que não passou. Essa ideia unificadora do circo surgiu neste projeto para o Arena. Então comecei a ler e comprar livros e pesquisar, estudar, que é uma caracteristica mais minha, assim como conhecer o circo e as musicas que tocam no circo etc..., é uma experiência que está mais na carne do Heinz. Isso de ir aos livros está na minha carne bastante, acho isso complementar"[6].

Portanto foi com a escrita de projetos, principalmente este do Teatro de Arena, que surge o fator unificador da peça, o circo. É a partir do circo que a peça ganha um caminho a ser seguido, a ser investigado. Os circos mambembes, ou melhor, as referências mnésicas de circo que os envolvidos tinham (seja o circo itinerante comum no Ceára, ou de fotos de circos antigos do RS, filmes, ou pesquisa na internet), transmutam o espaço cênico e em conseguinte a linha de regência do espetáculo se estrutura e se fortalece em torno do picadeiro.

Com a descoberta da linguagem, ou melhor, do fator circo (irei chamar de fator, pois a linguagem da peça se inspira no circo, mas não termina nele) o espetáculo ganha a estrutura que lhe faltava, e a diretora soube buscar neste aspecto o que há de pessoal e coletivo nas historias contadas por Heinz. Começa pela forte influencia que o circo teve na formação do ator, pois desde pequeno ele imitava e se espelhava nos circos que chegavam à sua cidade, chegando aos inúmeros palhaços que o ator já havia criado em outras ocasiões na sua vida teatral.

Agora a peça ganhava um norte, e se lançava em direção a ele. Nisto vemos o que Hans-Thies Lehmann identifica, visto que o teatro contemporâneo, para ele, está fortemente ligado como este tipo de proposta, como o teatro variedades, o vaudeville, o circo, e o teatro de revista.

Portanto o espetáculo trabalha com características, aprioristicamente, interdisciplinares, buscando em tipos circenses como o palhaço e a mulher barbada, o teatro de revista com suas vedetes, e a autoficção para compor a pedagogia de criação do ator. Para este tipo de espetáculo, que se utiliza do prisma autobiográfico e mnemônico como linguagem teatral, de relação e de criação, a composição do ator se encaminhou.

---

[6] Entrevista realizada com a diretora Patrícia Fagundes em 20/11/2012

Patrice Pavis em seu dicionário de teatro nos coloca que:

> No teatro grego, a persona é a máscara, o papel assumido pelo ator, ela não refere à personagem esboçada pelo autor dramático [...] toda sequência da evolução do teatro ocidental será marcada pela completa inversão dessa persperctiva: a personagem vai-se identificar cada vez mais com o ator que a encarna e transmudar-se em entidade psicológica e moral sememlhante aos outros homens, entidade essa encarregada de produzir no espectador um efeito de identificação. (Pavis 2011, pg 285)

Identificação é a marca da pedagogia de criação do ator Heinz para esta peça, que agora passa a se chamar: O Fantástico Circo-Teatro de um Homem Só. Veremos agora que os vários mecanismos de composição de personagem foram adotados durante a criação do espetáculo, desde construção de personagens a partir de memórias, como de pesquisas textuais e musicais.

Michael Kirby nos coloca uma escala onde o ato de atuar e não atuar são os extremos de uma escala, e que a representação, seja ela de qualquer natureza, esta em relação de aproximação e afastamento com estes extremos. Em primeira analise o não atuar (not-acting) representa como que algo desprovido de intencionalidade, fingimento e personificação, o performer sendo ele mesmo no tempo/espaço presente e atual da atuação. O atuar (acting) é o oposto, nos fala sobre quando o performer esta fingindo, seja o tempo/espaço, que seria o tempo/espaço ficcional que nos traz Pavis, seja ele mesmo, representando algo que não seja o próprio performer.

Not-acting Acting

Porém o autor norte-americano evidencia que no teatro/performance, de alguma forma ou de outra, nos aproximamos da extremidades da não-atuação e/ou da atuação complexa por assim dizer, sendo a composição de representações uma relação de aproximação ou afastamento destas extremidades.

Penso então que o trabalho do ator está no meio deste gráfico, esta na complexificação desta relação, na qual a pedagogia do ator pode sofrer

inúmeras interferências e métodos para fins específicos dependendo de suas vontades e das propostas a serem buscadas em cena.

Aqui podemos embasar, de certa forma, a pedagogia de criação proposta por Fagundes a Limaverde, para o espetáculo. Foi com a entrada da diretora que o espetáculo começa a balancear momentos de atuação complexa, com criação de personagens e corpos, e momentos de não atuação, onde o personagem trabalhado é o próprio Heinz. Fagundes nos fala sobre a dificuldade que o ator, teve ao ter que trabalhar consigo mesmo, de criar momentos de intimidade que sejam em primeira pessoa, do ator se revelando:

> "Das coisas mais difíceis nesse tipo de peça, não é o Heinz fazer tipos, o ator fazer esses tipos, é o ator quando ele não tem um tipo. E ele teria que fazer "ele mesmo". Entre aspas, porque não existe tu mesmo em cena, na verdade não existe tu mesmo em lugar nenhum, na cena menos ainda, porque na cena é sempre uma elaboração estética e performativa. Não tem como ser tu mesmo. Vai ser sempre uma construção do EU que eu quero apresentar como sendo eu mesmo. Mas é difícil para o ator, ele tá mais exposto, porque ele não tem um tipo para protegê-lo. Quando tu estas com uma peruca, um nariz de palhaço, tu tem este apoio, com esta outra criatura que tu estas jogando. Mas que também és tu mesmo"[7].

Assim vemos que a busca pedagógica de criação do ator, esta vinculada a uma biográfica, como nos coloca Fagundes, que atravesse a obra artística e não seja a sua finalidade, mas sim o seu coração, o que a impulsiona. Visto que a dificuldade do trabalho se fez na criação do personagem Heinz, o trabalho foi então pensar: como ele fala? Como ele age? Como ele olha e se relaciona com o publico? Estas foram às questões colocadas na composição do personagem Heinz, já que este personagem é o condutor do espetáculo emprestando, muitas vezes, as suas memórias para dar vida a outros personagens.

Podemos assim pensar que o ator, para a cena, é a "memória de trabalho" (Izquierdo 2002, pg 19), a que gerencia as outras memórias/cenas. É dele que vem e parte os impulsos, recordação, assimilação e gerenciamento da realidade posta:

---

[7] Entrevista realizada com a diretora Patrícia Fagundes em 20/11/2012

> Para verificar se a informação que está lhe chegando é útil ou prejudicial para o organismo, a memória de trabalho deve indagar, junto aos demais sistemas mnemônicos, através do córtex entorrinal, as possíveis relações da experiência atual com outras semelhantes, das quais possa haver registro. (Izquierdo 2002, pg 22)

Então podemos pensar que a proposta deste espetáculo, é por um ator gerenciador de sistemas de experiência, ou seja, um catalisador de recordações, onde o espectador, por empatia mnemônica, se relaciona diretamente com as memórias postas em cena. Eu vejo, me identifico, e me relaciono com o ator e a cena, por impulsos vindos de memórias compartilhadas, e por sensações causadas por ela. Kant nos fala em sua critica a razão pura, que a interiorização do objeto – no caso do teatro, a cena, o ator e o público, relacionam-se diretamente à sua representação, na qual prescreve uma sensibilidade pura, ou seja, uma intuição pura, sensível, obscura, própria da metafísica kantiana. O pensamento kantiano acredita na relação intrínseca entre natureza e razão, sendo a primeira, *aprioristicamente* uma afirmação universal e sensível que não depende de nenhuma interferência específica; e a segunda, *a posteriori* dedutivo, empírica e analítica, visto que

> em Kant, a razão teórica se circunscreve no âmbito da experiência e a razão prática funda a moral autônoma. O entendimento (Verstand) permite conhecer algo da realidade objetiva, sobre a qual o sujeito não pode agir e a razão (Vernunft) pensa o sujeito em sua ação transformadora. Kant afirma o dualismo entre o inteligível (liberdade) e o sensível (natureza) (Prestes 1996, pg 18).

Portanto não podemos esquecer que existiu, durante o processo em sala de ensaio e *a posteriori* nas apresentações, uma pedagogia para chegar a tal relação. Tal entendimento pressupõe um aprendizado e uma troca entre o sensível e o racional, seja do ator com o resto da equipe de criação, seja com o publico. Relaciono este pensamento da pedagogia proposta por Heinz, com a biomecânica de Meyerhold, já que

> A abordagem biomecânica da atuação no projeto meyerholdiano assimila o corpo a um motor que aciona alavancas, mas não reduz absolutamente o ator ao estado máquina. Ela o conduz em direção a um trabalho teatral consciente, leva-o a se ver no espaço, a mostrar o personagem sob todos os ângulos. Ela não nega sua capacidade de improvisação [...] a partir de um roteiro extremamente material e concreto, o faz sempre pender para o fantástico. (Picon-Vallin 2006, pg 45/46).

Heinz trabalha conscientemente com os personagens que ele cria, e procura na simplicidade destes tipos, mexer com o imaginário coletivo, em uma aproximação de memórias e historias. Assim percebemos que

> o cabaré e o espetáculo de variedades vivem do princípio da parábase, quando o ator sai do seu papel e se dirige diretamente ao público. O cabaré se baseia na possibilidade de aludir a uma realidade de vida que é comum ao intérprete e ao público, contendo por isso um fator [...] ligado ao modo de vida urbano, à cultura comum da cidade, na qual as informações e os gracejos são compreendidos de imediato (Lehmann 2011, pg 101).

Contudo podemos dizer que o espetáculo O Fantástico Circo-Teatro de um Homem Só, se propõe a uma inserção mnemônica na vida urbana e na memória coletiva de seus indivíduos. Nesta busca o intimo se torna visível nos processos de construção tanto do personagem Heinz, quanto nos tipos desenvolvidos por ele, visto que assim o ator aparece vulnerável, aberto, disposto ao risco.

2. LEVANTANDO O PICADEIRO

Faremos uma breve introdução no que tange a construção dos dispositivos cênicos utilizados no espetáculo, visto que tudo nesta peça aborda de certa maneira os mecanismos mnemônicos tanto do imaginário do ator e da diretora, quando o imaginário coletivo de todos os envolvidos neste processo. Para levantar o picadeiro de Limaverde, foram utilizadas referências circenses e precárias, com isso digo que o envelhecimento de todo e qualquer artefato cênico se faz presente neste circo.

O envelhecimento do cenário e dos adereços, marcado pelo trabalho da artista plástica espanhola Paloma Hernandez, que utiliza com maestria de tons de sépia e o betume, nos leva ao tempo da recordação, ao espaço da

memória, ao passado. Neste espaço o presente é passado, feito pela rememoração que ele causa, tornando o futuro – a projeção futura da peça, um ponto de vista virtual e individual, operado pela reação/relação de cada indivíduo com suas referencias mnésicas. Ou seja, o espectador vê um circo pelo o olho do envelhecido, da rememoração.

Juliano Rossi assina a cenografia, na qual ele tendo experiência com teatro de bonecos, trás uma visão delicada a cada móvel. Uma penteadeira, um varal de luzinhas coloridas (este, pensado juntos com a diretora e com o iluminador), uma gaiola com um relógio dentro, entre outros artefatos e cenários marca o toque minimalista que a obra, que versa sobre memória e sensibilidade, necessitava.

"Um Círculo Iluminado com Lâmpadas coloridas, com flores recortadas
Na ribalta de Lona
Na parede de tecido há uma Arara que se esconde
As gavetas são memórias de diferentes tamanhos
As portas são encontro ou descarte de figuras
O espelho revela o nariz vermelho do palhaço que faz do seu sonho vida.
A roupa segura o Cabide
O Picadeiro é Gaiola
É fantástico Circo
Teatro de Um Homem Só" [8]

A trilha sonora fica por conta de Simone Rasslan, que trabalha em cima de composições feitas especialmente para o espetáculo, mas que surgiram de musicas que lembrassem a infância, a memória, e as cantilenas que Heinz trouxe de suas rememorações para a sala de ensaio. Nisto temos canções com aspectos mais circenses, outras meio blues, e muitas vindo de canções populares que a maioria das pessoas conhece a letra, mas desconhecem a autoria, são aquelas canções que perpassam os tempos, e que aprendemos desde tenra idade.

"Vai, vai, vai começar a brincadeira
Tem charanga tocando a noite inteira

[8] Poema de autoria de Juliano Rossi, sobre a peça O Fantástico Circo-Teatro de um Homem Só publicado no site http://ofantasticocircoteatro.wordpress.com/diario-de-bordo/

Vem, vem, vem ver o circo de verdade
Tem, tem, tem picadeiro e qualidade”

“Faço versos pro palhaço que na vida já foi tudo
Foi soldado, carpinteiro, seresteiro e vagabundo
Sem juízo e sem juízo fez feliz a todo mundo
Mas no fundo não sabia que em seu rosto coloria
Todo encanto do sorriso que seu povo não sorria” [9]

Esta canção é um exemplo de como a memória estava inserida em todos os aportes do espetáculo, visto que “O Circo”, canção de Sidney Miller marcou a infância e as lembranças de uma década, pois ela era a abertura da telenovela de 1977: “À Sombra dos Laranjais”. Desde então esta música é um forte mecanismo de transporte ao mundo circense pela rememoração involuntária.

Outro importante componente foi à inserção e aprofundamento do figurinista Daniel Lion. Na qual buscou em suas referências mnemônicas os traços e as texturas para os figurinos dos personagens de Heinz. O figurinista foi bastante inserido no processo de criação, pois as figuras que Heinz

[9] Música utilizada no espetáculo de autoria de Sidney Miller

experimentava e dava vida, ganhavam cores e texturas nos figurinos de Lion, se transformando em entidades carregadas de significados.

> "A concepção dos figurinos tem como referências principais o universo circense e os shows burlescos, com uma riqueza de texturas em contraponto à economia de cores. O Palhaço, a Vedete e a Mulher Barbada são algumas das personagens que o figurino precisa vestir com agilidade, rapidez e síntese, buscando uma identificação imediata da platéia. Portanto, vale-se das referências que todos temos em nosso imaginário. Quase como figuras perdidas no tempo. Na cartela cromática predominam os tons terrosos e desérticos, que remetem à fotos antigas e desbotadas".[10]

Como o próprio Lion aborda: as figuras de Heinz são quase que perdidas no tempo, ficando o nosso imaginário responsável por significá-las. O trabalho do figurinista deu às personagens a riqueza da simplicidade, buscando, como em toda a peça, a identificação imediata com o público e com as memórias coletivas, com o fluxo de lembranças que a peça propõe.

A iluminação também foi um fator de realce dos momentos de distanciamento e de identificação. O iluminador Lucca (Lucas Simas) trabalhou com tons amarelados e âmbar, para realçar a precariedade e o envelhecimento que são os signos mais diretos que temos quando pensamos em algo que se passou. A iluminação não opera, aqui, efeitos de cena como para fazer "climas", mas sim por efeitos de pontuação e destaque, ou seja, ela destaca um objeto, um momento, uma ação, como que direcionando o olhar do público aos múltiplos signos colocados em cena, seja pelo ator, seja por objetos e pela cenografia. Ela também esta inserida na cenografia, e na ambientação do picadeiro. Por exemplo, o varal de luzinhas coloridas que surgem quando o circo se manifesta de forma mais explicita, e nas luzes de ribalta que nos transportam para a época da iluminação a gás, quando a cena era iluminada por luzes vinda do chão, no proscênio junto à ribalta – marca efetiva do teatro anterior a luz elétrica, e que nos transporta a comédia italiana por exemplo.

Portanto vários aportes foram usados para levantar o picadeiro do circo de um homem só, onde cada artista colaborou com um pedacinho dele. Mas notamos que todos estes profissionais estão em extrema ligação com o que

[10] Texto de autoria de Daniel Lion, extraído do site http://ofantasticocircoteatro.wordpress.com/diario-de-bordo/

está acontecendo ali, ou seja, com o trabalho da memória em cena. Seja pela luz, trilha sonora, figurino, etc, a colaboração com a elevação dos mecanismos significativos em cena se faz eficiente. E é aonde ali que o ator se situa confortavelmente, na simplicidade de uma lembrança, no porvir de uma memória, como se fosse uma casa antiga na qual ele retorna, para dali contar a sua história. Esta imagem se tornou um objeto interessante de análise, pois todos pensaram em construir um lugar onde o ator surja e se manifeste por meio da rememoração, da contação de histórias. E que o público se sinta acolhido por esta casa antiga, ou melhor, por este circo antigo, este picadeiro da memória.

3. APRESENTANDO O PERSONAGEM HEINZ E PALHAÇO TERNURA

O espetáculo começa antes de começar, o publico chega e o ator esta a sua espera, se maquiando, se transformando no que mais tarde será a sua própria persona em cena. Sentado a frente da penteadeira e olhando as pessoas chegando o ator Heinz se prepara para entrar em cena, para contar e descontar as suas façanhas e seus fracassos. Uma musica ao fundo toca suavemente. O publico que chega vai logo sentando e se relacionando com o ator que os espera. Esta é uma evidencia de que este espetáculo vai, desde o inicio, tratá-los como tal, como cúmplices, na qual eles serão vistos e convidado a participar, serão tratados como convidados em uma viagem, em

uma viagem ao mundo da memória, aonde as lembranças de todos naquele espaço vai corroborar para a fruição do espetáculo.

A música vai saindo e a luz aumentando, o ator se coloca a frente dos espectadores, olhando-os cara a cara, e se apresenta. Neste momento Heinz busca uma aproximação pelo olhar, pela relação direta com as pessoas que vieram vê-lo. Ele se apresenta como tal, como Heinz, como um ator que vai dividir as suas lembranças, um relato de vida poético.

Como vemos em Heulot e Losco, este relato vai "reconstruir um passado morto", só que agora transformado em um presente dramático e poético, onde o personagem adquire "uma dimensão espectral" (Heulot e Losco apud Sarrazac 2012, pg 158). Ou seja, Heinz a partir deste momento, e talvez antes, não é mais a pessoa que encontramos aquecendo e contando piadas antes da peça, mas sim o personagem Heinz, que vai, tal qual um fantasma de suas lembranças, levar o público à suas reminiscências e desejos, onde o real pode ser ficcional, e o ficcional pode ser real.

> "Senhoras e senhores, o espetáculo vai começar… Preparem seus corações, abram suas mentes, relaxem o corpo e aqueçam os músculos da imaginação. Sejam bem vindos ao Fantástico Circo-Teatro de um Homem Só!" [11]

Neste momento e ao longo da peça o personagem Heinz ira conduzir o publico durante o espetáculo inteiro, borrando os limites entre o que é real e o que é invenção sua. Todos acreditam, ou a maior parte, que se trata do ator falando por si, mas vemos um personagem, com falas, roupas e gestos escolhidos minuciosamente. Logo em seguida será quebrada esta prerrogativa, pois Heinz apresenta inúmeros personagens. De uma forma épica, aonde o personagem Heinz vai levando estes outros personagens sem fixar-se em nenhum, só trocando de faceta ao sabor dos movimentos. Durante os ensaios este foi um dos exercícios de composição de personagem que Limaverde fez, na qual ao estimulo da diretora ele devia compor um novo "tipo". Isto trouxe vários aspectos de criação de personagem, como a irracionalidade, visto que depois de um determinado momento o ator só vai trocando de facetas sem

[11] Texto extraído da peça O Fantástico Circo-Teatro de um Homem Só

pensar muito no que veio antes e no que vira depois. Aqui temos a visão de uma pedagogia da desconstrução, pois o personagem em questão, a ser trabalhado, é o próprio espectro do ator, e os outros são somente parábases dele, como que para desvenda-lo e esvazia-lo, trazendo aos espectadores o signo do desnudamento.

> "Na verdade a gente foi brincando com o roteiro e os personagens, dai como comecei a primeira cena falando da minha pessoa, e me apresentando, a Patrícia achou por bem usar isso com fio condutor, ou seja, o Heinz iria contando a sua trajetória artística utilizando de personagens que iam aparecendo durante esse roteiro".[12]

Portanto o personagem Heinz vai se transformando durante este prólogo e logo em seguida se desconstruindo nestes "tipos" circenses do inicio. São eles: a foca, o He-man, a dançarina do ventre. Nenhum destes personagens fica para contar as suas histórias, eles estão ali pelo exercício de composição que Limaverde teve, de se transformar e se desnudar em múltiplos personagens em um curto espaço/tempo.

Logo surge o palhaço Ternura (foto acima) para fixar de vezes a imagem circense que a peça adota, e na qual levara até o final, entre preâmbulos e fragmentos mnemônicos, a visão terna do ator como um arauto de suas lembranças a serviço de uma poética cênica suave. Ternura é um palhaço que Heinz já havia composto para outros trabalhos, porém agora ele trás o que de mais terno e cândido Limaverde e Fagundes veem no próprio ator, sendo uma metalinguagem do próprio Heinz. Ele é responsável por trazer ao público a doçura e a simplicidade, marcas da pedagogia que o ator se inseriu para este espetáculo. O próprio ator vê neste personagem o contraponto da sua própria personalidade, que revela as suas zonas sensíveis que o tocam e o movem, colocando-o em um jogo onírico de sensações. Aqui surgem deslocamentos de espaços e imagens na obra artística, que visa o enriquecimento da percepção onírica (inconsciente) e relacional com o público, em um dispositivo poético, no caso o palhaço e a musica. Pois nesta cena analisamos que:

> À medida que o texto teatral passou a ter o valor de uma grandeza poética independente e que a "poesia" do palco, liberada do texto,

---

[12] Entrevista realizada com o ator Heinz Limaverde em 20/11/2012

> passou a ser pensada como uma poesia atmosférica própria, do espaço e da luz, inseriu-se no campo do possível um dispositivo teatral que instalou no lugar da unidade automática a dissociação e em seguida a combinação livre (liberada) não só do texto e palco, mas de todos os signos teatrais (Lehmann 2011, pg 97).

Assim sendo o teatro, aqui, parte para inserções no mundo dos possíveis e dos desejos, da desterritorização do pensamento, e próprio ator/personagem, indo na direção do acontecimento, do evento, do fugidio e efêmero. A arte é pensada assim como um evento excepcional, que se opera no aqui e no agora, porém sendo este espaço uma manifestação livre e dissociada - fragmentada, pois "o inconsciente de cada pessoa oferece a possibilidade da criação cênica" (Lehmann 2011, pg 109). Então a inserção de Ternura na peça cantando a música "O Circo" nos retoma ao côncavo da infância, sendo *a priori* uma lembrança da infância de Heinz, que versa sobre a sua vontade de "fugir com o circo", de sair do Crato-CE e buscar a vida artística. Desejos estes infantis, que abordam todas as infâncias, pois como o próprio Heinz coloca: "afinal, quem nunca quis fugir com o circo?". Fugir com o circo é a metáfora da viagem de aprendizado, da mudança, da busca por identidade própria que aos jovens cabe.

Mas também se torna a pedagogia do riso aqui, Limaverde trabalha com a ironia, a paródia e a simplicidade, e com o Ternura nisto tudo. Podemos ver, então, o que Larrosa nos coloca sobre o comprometimento do riso com a pedagogia:

> O riso mostra a realidade a partir de outro ponto de vista. Essa seria a função de desmascaramento do convencionalismo existente em todas as relações humanas. O riso isola esse convencionalismo, desenha-o com apenas um traço e o coloca a distancia. O riso questiona os hábitos e os lugares comuns da linguagem. E, no limite, o riso transporta a suspeita de que toda linguagem direta é falsa, de que toda vestimenta, inclusive toda a pele, é máscara. (Larrosa 2010 pg 178)

Se toda linguagem direta é falsa, podemos pensar que o teatro é a arte do falso, do ficcional, por isso intero que a busca neste espetáculo é por uma pedagogia autoficcional, e não por uma verdade histórica.

Ao riso vemos que Limaverde, se predispõe a isso, ele busca a risada, a cumplicidade do sorriso, e o vazio que tem nele também. Após o Ternura, que busca no riso uma relação com o publico, segue a cena do mágico, que podemos pensar como um prolongamento do palhaço, pois evidencia também o questionamento da linguagem e da verdade pelo riso. Nesta cena Heinz faz um mago que recebeu uma caixa mágica, esta veio pelo correio da China para o Crato-CE. Aqui podemos ver mais precisamente o borramento entre as memórias de Limaverde e uma ficção imaginária. A construção desta cena passou por um desejo do próprio Heinz quando criança, de fazer magia e ter uma caixa mágica que tivesse tudo dentro, e extrapolou, para ter também uma universalização desta memória, deste desejo do ator. Interessante pensarmos que todos os aportes usados para criação de cenas e personagens, passaram pelo crivo da memória seja do ator, seja da diretora.

A "caixa Xing-ling" se tornou parte da peça, pois usurpa das lembranças dos envolvidos para servir a cena, em uma pedagogia na qual o personagem do mágico simboliza o desejo infantil pelos mistérios mágicos do circo e do inexplicável. A ideia de usar uma caixa que trás tudo o que você desejar aciona nosso imaginário lúdico e nos coloca como crianças brincando de fazer de conta, do SE, que Viola Spolin nos trás em seus jogos.

"Se" eu fosse mágico o que eu traria dentro da caixa? Este é o jogo proposto por Limaverde aqui, ele pretende com a construção de um mágico, que se identifica como Heinz, brincar de fazer de conta com o publico. E tudo é feito de forma lúdica, leve e brincada. Como foi a opção desde o inicio dos trabalhos,

> "A gente optou por isso, um ator brincando com esses tipos, essas vozes, com o público e não querendo convencer a plateia de que realmente se tratava de um personagem muito profundo, com começo, meio e fim, isto não."[13]

Portanto a construção seja do Ternura, quanto do mágico com sua cartola, as investigações aqui foram de aprofundamento com o ridículo, com o riso, com a quebra de comportamentos que este estimulo possibilidade. É rir de

[13] Entrevista realizada com o ator Heinz Limaverde em 20/11/2012

si mesmo. Como Larrosa nos fala sobre a potência da pedagogia do riso, sendo uma de suas funções “afrouxar os laços que amarram uma subjetividade demasiadamente solidificada, [...] demasiadamente idêntica a si mesma” (Larrosa pg 179/180, 2010).

4. A VEDETE E A UVA

Passamos da cena do mágico para a cena da vedete. Ao final da caixa de magias, Heinz se coloca atrás da penteadeira e se transforma em uma vedete. Não qualquer uma, mas sim a vedete Eloina. Ao sair de trás da penteadeira vemos uma Eloina velha, falando sobre como entrou e estreou no teatro de revista brasileiro, como seus pais reagiram e de como ela se sentiu subindo ao palco pela primeira vez. Após isto, Heinz faz o número da uva, na qual ele tira o roupão de velha e, agora de espartilho, dança e canta, servindo uvas para os espectadores.

Este número Limaverde já usava em suas apresentações em pubs e cabaret's: "a vedete, o texto que ele usa é da Eloina, é um numero da Eloina: sou a uva do Rio Grande gostosa e apetitosa, todos me querem, todos me

chupam de qualquer maneira". Heinz havia feito há algum tempo uma pesquisa sobre vedetes, e encontrou Eloina, na qual ele chegou a conhecer e conversar afim de aprofundar seus conhecimentos acerca das vedetes, como elas falam, se vestem, andam, etc. este processo se assemelha muito com as pesquisas propostas por Stanislavski e posteriormente por Lee Strasberg. Onde o ator deve estudar a fundo a mimese e a memória do personagem em questão. Em conversa informal Heinz comentou sobre a liberação que ela o deu para usar o número dela na peça.

A preparação para este personagem foi diferenciada, por se tratar de um personagem que já existia antes da peça, de certa forma foi só inserido no espetáculo e selecionado em que momento iria adentrar. Porém durante a minha participação como iluminador pude perceber que Fagundes burilou a personagem, tentando deixa-la menos caricatural e mais verossímil aos olhos e sentidos. Assim podemos ver que, como temos na poética de Aristóteles, o teatro, aqui na composição desta cena, deve apresentar o verossímil, pois se

> "A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia, a ação é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções"[14],

e é a partir daí que surge a identificação e a purgação por ela. Aristóteles nos fala sobre a questão da verossimilhança, que muito mais tarde será abordada por Stanislavski, se tornando o epicentro de suas investigações. Mais além do buscou Stanislavski, Fagundes aqui propõe a sutileza, a delicadeza, e simplicidade, pois para ela "é muito mais difícil ser simples, do que ser complexo, é difícil se expor... agora os atores podem ficar todos acostumados com isso, a expor-se em cena", vejo aqui a estética do desnudar-se, do expor-se ao ridículo.

Neste processo, tanto a memória individual do ator, como a construção de corpo, voz e energia da personagem vedete, formaram os pilares de

---

[14] Trecho da Poética de Aristóteles, disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf

composição desta cena. Para que haja verossimilhança o ator deve se transpor ao personagem a fim de minimizá-lo, em um fluxo de energias. Pois aqui vemos, e talvez em todo e qualquer personagem teatral, que não existe somente o personagem e tampouco somente o ator falando por si, é o que Kirby trás na sua escala, aqui a *persona* se encontra entre o personagem real Eloina e o ator Heinz Limaverde, em um fluxo que não podemos identificar nem Eloina e muito menos Heinz, somente há o personagem. Isto eh a vida do personagem, que vive naquele instante da peça. Vejo nisto uma ação real, mesclada com a composição de uma personagem *sem caráter* (Ryngaert apud Sarrazac 2012, pg 137), sendo um personagem espectro, aquele que gravita, só que agora não como fantasma do ator/personagem Heinz, mas sim da vedete Eloina. Assim expandimos o "terreno do jogo teatral para além dos limites já consagrados pela sociedade, e abrimos pistas férteis para se refletir sobre o significado do fazer teatral entre nós, hoje" (Pupo 2009, pg 2).

Então a pratica desta cena seria uma ação artística poética, sendo que:

> A ação *artística* passa essencialmente por uma *prática*, por uma atividade pessoal e/ ou coletiva que permita a cada um se confrontar com as restrições da formalização de uma ideia, de uma emoção, de um sentido simbólico. Não se pode imaginar uma ação ou uma educação para a arte (ou pela arte) que não abra espaço para a atividade real dos participantes (Jean-Gabriel Carasso 2012, pg 4).

Temos, portanto uma prática que evidência uma aproximação da ideia de memória, de tempo como sucessão de espaços de criação no corpo/mente do ator; com a investigação de um personagem real de outrem, da Eloina em questão. Isto possibilita, potencializa e problematiza o "real", criando mecanismos de criação desta personagem, autoficcional. Assim a memória do número de Eloina se apresenta aqui, como catalisador na cena, porém Limaverde busca um caminho de releitura deste número de teatro de revista, do que se passou, do que ele viu anos atrás, e procura evidenciar uma cena que passe da esfera individual externa (Eloina) à sua esfera individual interna (Heinz), e *a posteriori* a esfera coletiva (os espectadores), criando uma manutenção própria de reorganização de lembranças, onde as recorrências dinâmicas dos sistemas da memória da vedete, seja tempo/espacial, se torna polifônica. Ou seja

> Quem fala aqui? E a pergunta que subsiste, desde que tudo se passa como se a fala, uma vez emancipada das necessidades da encarnação,

> e como que independente, passasse por uma voz que não obstante não é nem diretamente a do autor, nem obrigatoriamente a do narrador – o eu épico sendo o agente de um projeto assegurado –, nem completamente a do ator (Ryngaert apud Sarrazac 2012, pg 139/140).

Contudo Limaverde na pedagogia de criação desta personagem identifica e imprime a sua impressão, o seu jeito de ser vedete, mesmo tentando ao máximo ser fiel a verdadeira vedete do teatro de revista brasileiro. Vemos também nesta composição o confronto entre o personagem e o ator, transformando o corpo do ator em um receptáculo de sentidos, visto que Heinz representa em Eloina, a lembrança coletiva do imaginário de vedetes brasileiras. Estas vedetes povoam nossa memória, até de quem não viveu a época delas, visto que a memória, a história de nossa sociedade nos compõe.

5. FUGINDO COM O CIRCO

When the moon is in the Seventh House
And Jupiter aligns with Mars
Then peace will guide the planets
And love will steer the stars

This is the dawning of the age of Aquarius
The age of Aquarius
Aquarius!
Aquarius![15]

Após a cena da vedete, o ator se desnuda novamente, retirando o figurino da vedete e todos os adereços que compunham a personagem. Ficando só com uma cueca de lantejoulas, o personagem Heinz fala agora de como ele, na sua infância, se inspirava nos circos que iam a sua cidade, nos filmes de cinema que ele assistia, e nas telenovelas, em suma, em todas as obras artísticas que ele conseguia ter acesso, na cidadezinha do interior do Ceará onde ele vivia. Também fala de como a sua avó o ajudou a confeccionar os figurinos e adereços para compor os personagens que ele queria imitar e de como sua mãe o desestimulava neste tipo de brincadeira. Nesse momento a luz baixa e somos transportados ao quarto do pequeno Heinz, na situação da vontade da fuga dele, o pequeno querendo fugir com o circo, já sonhando em morar embaixo da lona do picadeiro e ouvindo a chuva que cai sobre o circo.

Esta passagem concretiza uma das cenas mais delicadas da peça, pois fala de um sonho infantil, de como todos nós adoraríamos viver, quando criança, com mágicos, leões, palhaços, no mundo circense em geral, e de como a televisão e o cinema fascina uma alma infantil. Porém em nenhum momento foi buscado um Heinz infantil, mas sim uma atuação cândida, delicada e de voz suave. Esta cena foi composta como um vetor, tentando tirar do ator todo e qualquer intencionalidade, afim de não extrapolar ao caricatural e ao exagero. A diretora buscou em Limaverde a simplicidade e a sutileza.

[15] Trecho da música Ages of Aquarius, composição do grupo The Mamas and the Papas

Assim trabalhou com ele, deslocamentos, paradas e investigações de lentidão e dilatação, seja na voz, seja no corpo.

Pensando desta maneira, a cena se transforma em uma decodificação espaço/temporal, com a finalidade de buscar no espaço/tempo a corporeidade da cena. Portanto, além do trabalho de diminuição da atuação, investindo numa atuação minimalista, a direção do espetáculo pensou na vetorização da cena para alcançar sua suavidade e leveza, visto que:

> o vetor é tanto uma trajetória inscrita no espaço, quanto um percurso temporal e rítmico [...] o vetor não faz diferença entre espaço e tempo. Assim, o tempo será vetorizado, espacializado, enrolado e desenrolado, concentrado e espalhado em um espaço. Quanto ao espaço, será corporificado, incorporado ou encarnando (Pavis 2008, pq 155).

Temos então uma cena com espaço reduzido, aqui a luz auxilia destacando somente a parte central do picadeiro, e um tempo de atuação dilatado, todos os movimentos do ator são codificados de maneira a serem lentos e pequenos, com pequenas rupturas para um tempo mais rápido e espaço alongado, e voltando ao ralentado novamente.

A esta altura do espetáculo o personagem Heinz fala novamente de suas lembranças, imitando por vezes cenas de filmes como O Mágico de Oz, Cantando na Chuva e *Hair*. Nestes exemplos a preparação vocal de Simone Rasslan se deu de forma efetiva visto que o ator canta a trilha sonora dos referidos filmes. Durante a peça Limaverde canta inúmeras vezes, mas é aqui que ele sente mais dificuldade, já que a música *Age of Aquarius* trilha sonora do filme *Hair*, tem que ser cantada uma oitava a cima. Estudos musicais e técnicas vocais foram bastante usadas nesta parte, para prepará-lo ao alcance vocal desta música. Não foram necessários muitos treinos, visto que o ator em questão estuda canto, e canta com regularidade. Mesmo assim Heinz se disponibilizou a subir um tom a mais a canção para que ele tenha um timbre mais confortável quando a frase final da música aumenta o alcance de tom aguda.

Seguindo esta cena, ainda na continuação de suas lembranças, Limaverde conta que a partir de certo momento começou a fazer cenas de tudo que seja desde bulas de remédios até receitas de bolo. Neste momento o ator

brinca de fazer teatro, faz-se *blackout*, e um canhão seguidor o persegue enquanto ele faz o monólogo do bolo de chocolate. Nesta microcena Heinz trabalha com o exagero, com tudo que não se é clichê no teatro, como por exemplo, levar a mão ao peito para demonstrar aflição, se jogar ao chão imitando um sofrimento desmedido. Ou seja, o ator exagera em todas as ações, desde o tom de voz empregado para determinada palavra, até ações estapafúrdias de pura sublinhamento do que é dito no texto, como vemos em atores iniciantes.

Estamos no meio do espetáculo, e neste momento a pedagogia empregada é aquela que flerta com o épico, a narração, mas constrói personagens bem acabados, sendo um deles o próprio Heinz. Aqui o que vemos é o personagem Heinz evidenciando e poetizando as lembranças do ator Limaverde, sendo o personagem o próprio ator, e o ator o próprio personagem. Não se diferenciando muito das construções dos outros personagens, mas se destacando como narrador de sua própria história ficcional, visto que o espetáculo segue por recortes da vida de Limaverde e esquetes criadas para embasar a busca do ator por sua teatralidade, sua identidade artística e humana.

6. PASTRANA: A MULHER BARBADA

Depois de momentos musicais, e de falar e relatar as lembranças do ator iniciando no teatro lá no Crato-CE, a cena escurece, e uma locução em tons burlescos surge apresentando a Mulher Barbada. Por detrás da cena surge um ser gigante com uma coroa de flores na cabeça e barbas por todos os lados. A luz é baixa, quase penumbra, não conseguimos decifrar que figura é essa, até se colocar no centro do palco e dizer: Boa noite.

O aparecimento da mulher barbada foi à cena mais discutida nos bastidores do espetáculo, pelo ator e pela diretora, visto que é um momento denso e de humor ácido. É a parte onde a energia da peça, a atmosfera baixa, tudo fica nublado e soturno.

O ator, em entrevista, diz que demorou em se sentir confortável na cena e descobrir o tom da mesma. Afinal o trabalho feito foi de deixá-lo mais manso e alegre, mais “bonzinho” em suas palavras. Como o ator nos fala sobre o

trabalho realizado pela diretora acerca de sua preparação para este espetáculo:

> "A Patrícia foi importante nisso, porque com ela apareceu o ator mais sensível, mais leve, que eu não consigo nem sempre ser, nem em cena por vezes. Fez-me mostrar o ator que é mais delicado e mais emotivo. Eu acho que faz muito tempo que eu não apresentava isso em cena, sempre partindo de personagens e textos mais cômicos e caricatos. Conseguimos fazer aparecer o ator Heinz em cena, com sensibilidade com mais observação, observando mais o publico"[16].

Portanto a inserção da mulher barbada iria contra o fluxo do trabalho de criação de personagens, iria para energias mais pesadas, mais duras, para uma tensão de energias fortes. A cena fala sobre uma mulher barbada que é explorada pelo marido e que depois tem um bebe todo coberto de barba também. Ao final a mãe e o bebe morrem e o marido continua explorando os dois, só que agora expondo seus corpos em cabines de vidro. Estes fatos discutem sobre o que é ser diferente, sobre o grotesco e o sublime da vida, onde tudo é ao mesmo tempo belo e feio.

> Esta beleza universal que a antiguidade derrama solenemente sobre tudo não deixava de ser monótona; a mesma impressão, sempre repetida, pode fatigar com o tempo. O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrario, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada (Hugo 2010, pg 33).

Nas palavras de Hugo vemos a necessidade do contraste na obra artística, e aqui temos este exemplo, pois a cena da mulher barbada serve de contraste para toda a peça, é quase que uma antítese do espetáculo, toda a pedagogia trabalhada até então deve ser revisitada e reorganizada, aqui a memória não é nem do ator, e nem de alguma figura do imaginário dele, e sim, uma personagem pesquisada na internet para fins específicos, utilizá-la como contraponto ao resto do espetáculo.

Portanto neste momento do espetáculo utiliza-se de pesquisas e leituras para a sua composição, além do trabalho de narração que o ator se propõe após as pesquisas textuais, tentando obter uma voz e uma mimese condizente

---

[16] Entrevista realizada com o ator Heinz Limaverde em 20/11/2012

com a personagem soturna. Este personagem surge não de desejos, mas sim de pesquisas textuais, livros, da busca por uma figura que represente ao mesmo tempo um contraponto de energias (belo e grotesco) e represente uma critica ao estado normativo do belo, ou seja, como diferente é? Como ele se sente? O que ele pensa? Enfim, vemos então que:

> "a cena da mulher barbada não foi muito improvisada, foi assim: vamos fazer a mulher barbada? Vamos. Então começamos a pesquisar coisas sobre este universo, sobre esta figura. O Heinz trouxe umas coisas, imagens, e eu trouxe uns textos. Então eu dei uma formatada final nos textos que levantamos. Foi basicamente pesquisas em sites, também teve pesquisa no *google* sobre a história da mulher barbada: a Julia Pastrana"[17].

Mas existe um fator de narração na cena, de epicizacao com nos falaria Jean-Pierre Sarrazac, pois é uma mulher barbada (Heinz) narrando à história de outra mulher barbada (Julia Pastrana), portanto:

> O teatro é epicizado, mas o drama não desapareceu. A ação, o conflito, a contradição, a troca inter-humana no presente subsistem mais pontuais, mediatizados, regularmente filtrados por uma narrativa no passado, que os coloca à distância: que não se tome o que se faz ou diz no palco como verdade, mas como uma interpretação da verdade [...] o épico seria então apenas uma interpretação do dramático, da necessária mediação do observador diante da coisa que ele observa (Barbolosi e Plana apud Sarrazac 2012, pg 79)

Assim a personagem interpretada por Heinz mediatiza a história de Julia Pastrana, servindo-se de mediadora e interlocutora desta memória fictícia. Julia Pastrana existe somente pelo olhar da personagem que a narra, ela é uma figura virtual, que o ator utiliza para discutir questões que o levaram aquele momento, aquela cena. A construção desta personagem passou primeiro pela composição da personagem Julia Pastrana, pois primeiro eles tinha que criar a mulher barbada da qual Heinz iria se inspirar e contar sua história. Então foi um trabalho de criar uma figura ficcional e depois transpor por narração esta criação dramatúrgica. Mas como compor uma figura inexistente, ou que só existe na imaginação? Recorremos ao manifesto da vanguarda surrealista do inicio do século XX, para podermos perceber isto:

> É inadmissível, com efeito, que esta parte considerável da atividade psíquica (pois que, ao menos do nascimento à morte do homem, o pensamento não tem

[17] Entrevista realizada com a diretora Patrícia Fagundes em 20/11/2012

> solução de continuidade, a soma dos momentos de sonho, do ponto de vista do tempo a considerar só o sonho puro, o do sono, não é inferior à soma dos momentos de realidade, digamos apenas: dos momentos de vigília) não tenha recebido a atenção devida[18],

pois para os surrealista a memória opera como falsificadora de sonhos, visto que ela interfere na recorrência de um dinâmica própria – mnésica. Quando nos lembramos de um sonho, criamos sonhos dentro do SONHO, ou seja, interpretamo-lo. Dessa forma os surrealistas abandonam a noção de um tempo histórico, linear, progressivo e perceptível pela racionalidade em virtude de uma expressão artística que desemboque em um "tempo/imagem" e um tempo-espaço. Aqui surgem deslocamentos de espaços e imagens na obra artística, que visa o enriquecimento da percepção onírica (inconsciente) e relacional com o público, em um dispositivo poético, no caso do teatro.

Por conseguinte a cena da mulher barbada opera nestes mecanismos oníricos, onde, por meio da luz baixa, da voz sussurrada, da interpretação minimalista, e da narração de uma história surreal, as noções de tempo e espaço se deslocam e formam uma idiossincrasia de sensações.

---

[18] Trecho do manifesto surrealista, disponível em:
http://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/manifesto_surrealista.pdf

7. SAINDO DO SERTÃO: I WILL SURVIVE

Após a cena da mulher barbada, que volta para o fundo do palco, se perdendo no escuro, surge um nordestino trazendo uma valise e cantarolando uma cantilena com um sotaque carregado. Agora chegou o momento de Heinz contar como foi a partida do Crato-CE, de como ele foi embora para Porto Alegre-RS.

Nesta passagem ele nos narra a sua peregrinação de ônibus do Ceará ao Rio Grande do Sul, e todas as peripécias reais e fictícias que ocorreram durante a viagem. Depois chegando ao sul, o ator nos conta as suas primeiras inserções no teatro profissional porto-alegrense, e as primeiras peças que ele fez: foi Shakespeare. Seguindo o desenrolar desta aventura, da memória do ator, chegamos as suas experiências em shows em boates, boates gays.

Neste momento do espetáculo, já se encaminhando para o final, a memória com catalisador e estimulador do fazer cênico volta a operar. Vemos então o personagem Heinz, agora transfigurado em um nordestino, como que representando as raízes do ator, em sua busca pelos caminhos da arte teatral. Limaverde neste momento não teve muitas dificuldades de compor um nordestino, visto que ele realmente é do Crato-CE, e têm parentes lá, na qual

ele vai visita-los regularmente. Na entrevista que ele me concedeu a única coisa que ele me fala sobre esta parte do espetáculo era que o seu medo era cair nos estereótipos de nordestinos que povoam as telenovelas e seriados produzidos no sudeste brasileiro, São Paulo e Rio de Janeiro.

Esta passagem marca a despedida dele de sua mãe, mas isto eh um fato ficcional, visto que na realidade ele foi para o sul junto com a mãe, pois ela havia recebido uma proposta de emprego. Porém sua mãe não ficou muito tempo no sul, voltando para o Crato-CE logo em seguida. Heinz ficou muito tempo afastado de sua mãe nesse período, logo após a volta dela para o sertão. Ele utiliza desta memória, do afastamento, da solidão, para compor esta cena e usando da memória afetiva (Stanislavski) acessa campos sensíveis em sua atuação, se colocando em um estado aberto, como Fagundes coloca:

> "eu acho que para o ator que tá falando de uma história que é sua mesmo, isso tem uma dimensão, eu acho que gera um insegurança: vai ser interessante? O que isso pode ser interessante? Não é muita pretensão fica falando das minhas coisas? Era um medo do Heinz. Ai vem a importância do diretor, porque eu dizia, isso é interessante. E isso é interessante pelo estado de risco do ator, eu sempre gostaria que os atores atuassem em estado de risco, com uma certa vulnerabilidade. Acho que o Heinz é um ator que consegue essa medida, de estar vulnerável e forte em cena"[19].

Nesse instante sentimos que o que se passa no corpo do ator são emoções vindas de zonas reais de sentimentos, ele procura um cuidado e uma delicadeza ao falar de seu afastamento de sua mãe. Aqui "o passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem"(Deleuze 2008, pg 45), fazendo da cena seu aporte de manifestação, de expressão e subjetivação.

Quando voltamos o olhar para nossas reminiscências, olhamos de forma melancólica, de forma ao embelezamento e a ternura. Assim se segue o espetáculo, em uma pedagogia onde o ator se vê confrontado consigo mesmo, e neste espetáculo em questão, com a solidão.

---

[19] Entrevista realizada com a diretora Patrícia Fagundes em 20/11/2012

8. O AZIA

Chegando ao final do espetáculo somos apresentados ao palhaço Azia, que, nas palavras de Limaverde, seria o alter ego do próprio ator. O Azia também é um personagem que Heinz já havia trabalhado em outro momento, outras ocasiões. Este é um típico bufão, que fala mal, grita, esbraveja, e não tem papas na língua. Heinz se vê assim no dia a dia, mas tende a se conter para ser "sociável". Fagundes fala sobre esta forte tendência do ator, destacando que "uma das coisas que eu falava para o Heinz era: não Heinz, nojento não, é uma visão terna tua, dentro dessa visão nostálgica da peça"[20].

Portanto o Azia foi diminuído, e evidenciado a retenção desta agressividade latente no ator. O palhaço se transforma no ator para tirar dele a agressividade que necessita para dar vida ao personagem. Nisto vemos que o ator utiliza de sua própria personalidade a serviço do palhaço.

---

[20] Entrevista realizada com a diretora Patrícia Fagundes em 20/11/2012

O Azia serve como escada para o final da peça, já que o humor negro que ele destila leva ao riso e a identificação pelo temor. Este personagem carrega aquilo de ridículo e grotesco que temos dentro de nós, entre um palhacinho bonito e um bufão nojento, é a dicotomia da vida contemporânea, onde somos as representações que nos colocam, seja para o bem, seja para o mal. Portanto o Azia é colocado em cena, para dialogar com as memórias do ator, nesta obra autoficcional e terna. Ele não é um desejo ou vontade do ator, mas sim o seu duplo, aquilo que ele se torna, ou melhor, aquilo que ele quer se tornar.

9. EU SOU NUVEM PASSAGEIRA

Assim chegamos ao final do espetáculo, depois de tantos personagens, desejos, e inquietações que transcorreram pelo picadeiro de O Fantástico Circo-Teatro de um Homem Só é hora de ir embora, de se despedir. Depois de transformar-se em inúmeros personagens, de falar de si por si, o ator carrega a sua pequena valise e ao som de “Nuvem Passageira” se despede do público que o contemplou naquela noite. Deixando uma mensagem, uma mensagem de solidão, pois por mais que estejamos cercados de pessoas estamos sozinhos no mundo, e isso não é necessariamente ruim.

O curso do espetáculo trata do que Foucault coloca como histórias menores, as histórias tangentes, que fogem dos grandes feitos, são memórias de pessoas, de instituições marginais que passaram pelo picadeiro deste circo e vivem no corpo de cada pessoa que foi assistir a este espetáculo, pois:

> Trata-se de ativar saber locais, descontínuos, desqualificados, não legitimados, contra a instância teórica unitária que pretendia depurá-los, hierarquizá-los, ordená-los em nome de um conhecimento verdadeiro,

> em nome dos direitos de uma ciência detida por alguns. (Foucault 2012, pg 171)

Apagam-se as luzes, ficando somente uma representação do ator em cena, um boneco, um mini-Heinz, que viveram no coração e nos sentidos de todos que participaram desta pequena e suave viagem.

10. CONSIDERACOES FINAIS

Utilizando a memória como fonte para criação cênica, a Cia Rústica de Teatro, com direção de Patrícia Fagunes, vem investigando a memória na cena, como agente e movente da cena. Em O Fantástico Circo Teatro de Um Homem Só a Cia Rústica utiliza-se do autobiográfico do ator Heinz Limaverde, de seus registros documentais, desejos e fracassos para compor o espetáculo que versa sobre uma pedagogia de composição de um personagem de si; ou seja, a composição cênica se expõe com um conceito de memória ativa, onde o real e o ficcional se fundem e se dissolvem, criando uma cena regida pela liminariedade entre ator e personagem, real e ficção.

> Questiona a relação entre pessoa e personagem, entre ator e espectador, entre autor e narrador, entre imagem e conceito, entre verdade e invenção, entre o relevante e o trivial, entre tradição e inovação, entre integridade e fragmento, entre o individual e o social, entre o público e o privado. Coloca em crise os limites e os alcances dos gêneros e das categorias, (...) mas também coloca em crise ao teatro como linguagem estética, como ato criativo, como prática espetacular, como gerador de estratégias escriturais, como espaço de encontro e confrontação. (Trastoy apud Fernández, 2006)

Este trabalho, realizado por Limaverde, nos leva para a pulsação de algo vivido – lembranças, dúvidas, questionamentos – nos colocando a mercê de um ator com suas inúmeras facetas, onde ele opera com mecanismos autorreferenciais para compor seus personagens e frustrações. Quando ele, o personagem Heinz, se lembra de algo estará a fazê-lo de forma a coletivizá-lo, em simultaneidade com a criação de subjetividade individual do próprio ator e do público, distribuídas de forma caótica, onde o presente da cena coexiste com o passado e com o futuro da mesma e do público. Este estado caótico se caracteriza como catalisador deste evento teatral, e talvez de todos, pois busca a liminariedade, o que esta entre, o que acontece no meio.

Identifico assim um conceito e uma prática de construção de personagem, que parte de uma figura que se utiliza de si, o personagem Heinz, para criar uma persona em cena, evidenciando o confronto entre ator e personagem, entre memória e esquecimento, entre real e ficcional.

> Ao falar sobre vidas, as formas de teatro biográfico tocam em assuntos muito humanos, abordando temas como a capacidade de sofrer e seguir adiante, de se reestruturar enquanto vida a partir dos embates da

> própria vida, assuntos relacionados às recordações e reflexões sobre o tempo. Essas propostas direcionam o olhar para o cotidiano, com a intenção de ressaltar dele o que existe de tocante, emocionante e surpreendente em relação às vidas comuns. (Ferreira, 2011, pg 4).

Assim, surge questionamentos, como: se falamos de memória na cena, de que memória tratamos? Qual o papel dela nos processos de criação do ator? O que se pretende com as reminiscências individuais ou coletivas em um espetáculo com este? Como relacionar-se com esta pedagogia do individual que acaba criando uma figura de si? Como expor-se? O que é real e o que é ficcional? Vivemos numa sociedade da representação, e como podemos encontrar desvios neste curso, a partir desta investigação? Estes questionamentos surgem, e a resposta para eles não se esgota, mas lembrando do poeta lusitano, Fernando Pessoa:

> Tudo para nós está em nosso conceito de mundo; modificar o nosso conceito do mundo é modificar o mundo para nós, isto é, é modificar o mundo, pois ele nunca será, para nós, senão o que é para nós.(...) O mais que há no mundo é paisagem, molduras que enquadram sensações nossas, encadernações do que pensamos. (Pessoa, 2006)

Procuraremos então processos transversais de estudos, buscando aproximação entre um ator que fala sobre suas reminiscências e um personagem que as narra. Visando assim, entendimentos sobre os aspectos principais para uma pedagogia que vise à criação de composições de personagens pelos atores/performers a partir do autoficcional, utilizando-se da documentação de si: o biográfico, da “acumulação e conservação do passado no presente” (Bergson apud Deleuze, 2008).

Vimos então que o trabalho de Limaverde foi complexo e ao mesmo tempo simples, na verdade a simplicidade requer uma complexidade, um expor-se em cena. Digo, o ator criou um personagem dele, um reflexo de ações sumariamente escolhidas e pensadas, para poder contar uma história, um drama. Este espetáculo segue o fio condutor de uma história, de fatos, em sequencia, intercalados por números de vedetes e palhaços, ou seja, uma memória que se utiliza do circo para poder criar sua linha de raciocínio. O próprio ator busca esta concatenação em sua criação, procurando aportes que

o auxiliam na composição das cenas e dos personagens. Limaverde procura dentro de si e fora, estímulos para sua obra autoficcional, estabelecendo na relação com o publico a cumplicidade de quem esta contando um fato verídico. Assim o publico se identifica e se joga na viagem onírica pelas lembranças e vicissitudes do ator e seu personagem de si.

O que podemos visualizar e considerar são a disponibilidade que o ator se manteve ao levar sua vida à cena, mas não como uma exibicionista, e sim a serviço da cena, um apêndice, ou seja, um estímulo de criação e identificação de signos mnemônicos. Os espectadores são levados a zonas sensíveis de fragilidade, onde o ator se coloca sendo um personagem frágil, uma persona encarnada da responsabilidade de suas lembranças.

Estes questionamentos não cessam e mais ainda, me estimulam a buscar mais aprofundamento acerca da incidência da memória e do teatro autoficcional na cena contemporânea. Penso agora em quais mecanismos efetivos o ator utiliza para este trabalho? Este tipo de proposta se diferencia tanto assim de outras propostas? Qual o fator relevante neste aprofundamento? A memória do ator não esta sempre a serviço de um personagem? É possível inexistir um personagem quando falamos de teatro?

Acredito que estas dúvidas me seguiram, até encontrar outras, e assim sucessivamente, pois o trabalho do ator é a busca por novas formas de expressividade e interação, nunca esgotando as possibilidades e nunca evitando tocar em zonas de desconforto. Busquemos pois, novas zonas de desconforto e aprofundemos mais e mais este tipo de pesquisa, afim de faz emergir uma pedagogia de criação de personagem que forme figuras de si.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2006;

BOGART, Anne. **La preparación Del director**: Siete ensayos sobre teatro y arte. Barcelona: Alba Editorial. 2008;

BOURRIAUD, Nicolas. **A Estética Relacional**. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2009;

CABALLERO, Illeana Diéguez. **Escenarios Liminales**: teatralidades, performances y política. Buenos Aires: Atuel, 2007;

CANTON, Katia. **Tempo e Memória**. São Paulo: Ed WMF Martins Fontes, 2009;

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997;

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2008;

DELEUZE, Gilles. **Imagem-Tempo**: Cinema 2. São Paulo: Ed Brasiliense, 1990;

DUBATTI, Jorge. **El convivio teatral**: teoría y prática del teatro comparado. Buenos Aires: Atuel, 2003;

FERNÁNDEZ, Paula. **O biográfico no novo teatro portenho**. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2006;

FERREIRA, Ligia. **VI reunião científica da ABRACE**. Teatro biográfico: A experiência do Biodrama na Argentina. Porto Alegre, 2011;

HUGO, Victor. **Do Grotesco ao Sublime**. São Paulo: Ed Perspectiva, 2010;

KIRBY, Michael. **The Art of Performance** – a critical anthology. New York: Edited by Gregory Battcock and Robert Nickas, 1984;

LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e sobre o saber da experiência.** In: Revista Brasileira de Educação, 2002;

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana.** São Paulo: Autentica, 1999;

LE GOFF, Jacques. **Historia e Memória**. Campinas: Ed UNICAMP, 1990;

LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2011;

CORNAGO, Óscar. **La verdad de una mentira:** La forma que se despliega, de Daniel Veronese. Madrid, 2004. Disponível em: http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=26

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2011;

PESSOA, Fernando. **O livro do Desassossego**. São Paulo: Ed Cia das Letras, 2006;

SAGASETA, Julia. **Intromisiones, cruces, relaciones entre lo ficcional y lo real.** Disponível em: < http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n3_02.pdf>