

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

GUSTAVO PERES MULER

***Solo como un hongo***

*A travessia de mim mesmo em busca da escritura cênica*

PORTO ALEGRE

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**Gustavo Peres Muler**

***Solo como un hongo***

*A travessia de mim mesmo em busca da escritura cênica*

Memorial do processo de criação cênica apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Professora Dra. Inês Alcaraz Marocco

Linha de pesquisa: Processos de Criação Cênica

PORTO ALEGRE

2014

GUSTAVO PERES MULER

***Solo como un hongo***

*A travessia de mim mesmo em busca da escritura cênica*

Memorial do processo de criação cênica apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Professora Dra. Inês Alcaraz Marocco

Linha de pesquisa: Processos de Criação Cênica

Aprovado em Porto Alegre, 29 de agosto de 2014.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mirna Spritzer (PPGAC/UFRGS)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Monica Fagundes Dantas (PPGAC/UFRGS)

---

Prof. Dr. Sergio Andres Lulkin (FACED/UFRGS)

De acordo do Mestrando: \_\_\_\_\_.

Dedico este memorial à minha linda Manuela.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Ramão e Elaine, pelo apoio e amor incondicional.

À Daniela, companheira de todos os momentos, que me deu o presente mais lindo da vida, a nossa Manu.

À Adriana, ao Marcos e à Mariana, pelo carinho e força, sempre.

À minha orientadora, Inês Marocco, pela confiança e por aceitar este desafio.

Ao Sérgio Lulkin, à Mirna Spritzer e à Mônica Dantas, pelas contribuições à minha caminhada artística, e a todos os professores do PPGAC.

Ao Rafael Sieg, ao Gonzaga, ao Camilo, à Rose, pelas risadas e conversas.

Ao Nico e à Nara, artistas e amigos que embarcaram nesta empreitada.

À Adriane Gomes, pela amizade e generosidade.

Aos sogros, cunhadas e concunhado. Um agradecimento especial à Etiene, pela disposição, generosidade e apoio em todas as horas.

À Rossana, sempre alegre e parceira na luta pela arte.

Ao Carlos, à Cecília, ao Álvaro e ao Acosta, pela dedicação e profissionalismo.

Aos colegas do mestrado, com quem aprendi muito. Especialmente à Graciane, ao Pedro, à Luciane, à Izabela e à Teté.

À Adriana Somacal, uma parceira generosa que não mede esforços para ajudar.

À Cláudia De Bem, pelas conversas e pela luz da qualificação.

À Lene, pela primorosa revisão textual.

À Amélia, à Helena e ao Newton, pelos encontros divertidos e enriquecedores.

À minha filha, Manuela. Um mar de amor.

Finalizo com um agradecimento muito especial à diretora e pesquisadora Nair D'Agostini, a quem tenho como o maior exemplo de uma verdadeira Mestre/Pedagoga, pois tem todas as qualidades presentes no Grande Artista; profundo conhecimento, paixão, generosidade, humildade e inquietação.

A solas consigo, el hombre es triste, a veces  
enternecedoramente desvalido y, por lo mismo, cómico.

V. Shklovski

## RESUMO

Este memorial apresenta reflexões e práticas referentes ao processo criativo desenvolvido no exercício cênico intitulado *Solo como un hongo*, que foi construído com base em improvisações. O imaginário constituído por memórias pessoais, ditos gauchescos e comicidade de origem clownesca conduziu o processo de criação das ações que compõem o solo. A inter-relação entre esse gênero de raiz popular, as memórias, o riso, meu aporte técnico e artístico e os processos intuitivos originou este estudo, em que a personagem encontra, por meio de jogos estabelecidos com um amor imaginário, uma possível via de combate à solidão.

Palavras-chave: memórias, ditos gauchescos, *clown*, dramaturgia do ator

## ABSTRACT

This memorial presents reflections and practices related to the creative process developed along the scene exercise named *Solo como un hongo*, whose construction was based on improvisations. The imaginary constituted of personal memories, gaucho sayings and clown comicality guided the process of creating the actions composing the solo. The interrelation between this popular-rooted gender, the memories, the laughter, my technical and artistic input and intuitive processes originated this study, in which the character finds a possible path to fight solitude by means of games played with an imaginary lover.

Keywords: memories, gaucho sayings, clown, dramaturgy of the actor

## LISTA DE IMAGENS

p.

Figura 1 - Solo como un hongo.....	69
Figura 2 - Encantamento.....	70
Figura 3 - Conquista.....	73
Figura 4 - Disputa.....	75
Figura 5 - Explosão.....	77
Figura 6 - Perda.....	79
Figura 7 - Simbiose.....	82

## SUMÁRIO

<b>O leão na sala de aula.....</b>	<b>12</b>
<b>Parte I - A TRAVESSIA DE MIM MESMO – Memórias, Ditos e Clown .....</b>	<b>15</b>
Iniciação - Da infância à graduação.....	15
Após a graduação.....	21
Retornando à academia – Uma ideia na cabeça e alguns ditos na mão	23
Sobre a impossibilidade de antecipar tudo.....	23
Ditos e memórias.....	24
Descobertas no cotidiano.....	27
Ação Fundamental – O homem que consertou o mundo.....	30
A leiteria.....	34
Rio raso, Rio profundo, Rio do <i>clown</i> .....	36
Dar ideia ao corpo dando o corpo à ideia .....	44
<b>Parte II - SOLO COM UNO MISMO.....</b>	<b>49</b>
Processo de criação de <i>Solo como un hongo</i> .....	52
1ª Etapa - Em busca de um caminho .....	52
2ª Etapa - Experimentando ditos.....	56
3ª Etapa - Improvisando com o tema.....	60
4ª Etapa - Construindo acontecimentos cênicos.....	66
Escritura cênica de <i>Solo como un hongo</i> .....	68
Acontecimento 1 – <i>Solo como un hongo</i> .....	69
Acontecimento 2 – Encantamento, ou Mais bonita que laranja de amostra.....	70
O texto que veio depois.....	72
Acontecimento 3 – Conquista .....	73
O baile caipira.....	74
Acontecimento 4 – Disputa, ou Não te faz de leitão vesgo pra mamar em duas tetas .....	75

Acontecimento 5 – Explosão, ou Mais feliz que ganso novo em taipa de açude.....	77
Acontecimento 6 – Perda.....	79
Freia!!!!!!!!!!!! Mas, como eu ia lhe dizendo.....	80
Acontecimento 7 – Simbiose, ou <i>Solo comigo mesmo</i> .....	82
O bar amarelo.....,,.....	83
5 <sup>a</sup> Etapa – O pensamento-ação.....	84
<b>Buenas, chegou a hora de alçar a perna no pingo.....</b>	<b>88</b>
O encontro.....	93
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>94</b>

## O leão na sala de aula

Muitas vezes temos recordações que parecem imagens fotográficas, imagens que vêm de um lugar bem profundo. São como gotas de azeite em um vaso cheio de água, que chegam à superfície de modo involuntário.

Daniele Finzi Pasca

Talvez os momentos mais ricos de nosso imaginário se processem na infância. O que pensar? O que fazer? Como agir? Meus colegas da 4ª série e eu não tivemos tempo para sequer pensar nas respostas. Estávamos concentrados na difícil tarefa de realizar alguns cálculos de divisão no Colégio Marista de São Gabriel (RS), minha cidade natal. Lembro que o silêncio foi quebrado, para nosso total espanto, quando um leão entrou em nossa sala de aula. A euforia silenciosa foi geral. Apenas nos olhávamos, mas os olhares gritavam “O que é isso? Como pode?”. E o leão, esbaforido e tremendo muito, se pôs a falar. Ele estava fugindo de um terrível caçador e, na fuga, acabou encontrando em nossa sala um rápido esconderijo antes de seguir seu caminho. A forma como tremia, sua agitação pelo medo, seu desespero causavam-nos um misto de pena e graça. Ele era muito engraçado. O leão era magro, o figurino cobria-o dos pés à cabeça, e ele tinha o rosto maquiado como a cara do felino. Sabíamos que não era um leão, mas ao mesmo tempo acreditávamos naquela história e naquela personagem. Ele realmente estava em perigo e precisávamos ajudá-lo. Como? Pagando um ingresso para assistir ao espetáculo no qual estariam também todas as outras personagens, inclusive o terrível caçador.

Ao final da aula, fiz todo o caminho de volta para casa impressionado com a breve história do leão e feliz por saber que meu pai, com certeza, pagaria para eu assistir àquela peça assim que lhe contasse o que tinha ocorrido. Fui com meus colegas assistir – mas o resto não importa, a memória apagou. A magia aconteceu ali, na sala de aula. Pronto.

Se nossa memória é seletiva e recordamos aquilo que mais nos marca na vida, posso afirmar que esse acontecimento está muito bem guardado e

duvido que desbote com o tempo. Esse relato de infância introduz algumas reflexões que propõem iluminar o trajeto investigativo que percorri para realizar este trabalho. A história aparentemente banal do leão na sala de aula aponta alguns aspectos que considero fundamentais para descrever este processo de criação cênica.

Neste trabalho, falo de formação acadêmico-profissional, vivências culturais e artísticas e experiências pessoais que chamei de memórias poéticas. Descrevo essa travessia sobre mim mesmo, revelando descobertas, surpresas, dúvidas e algumas pedras que surgiram no percurso.

Memórias, desejos, risos, provocações e solidão marcam a relação entre passado e presente e aparecem neste memorial sob a forma de fragmentos que direta ou indiretamente revelam os momentos de ordem e desordem criativa que resultaram no exercício cênico intitulado *Solo como un hongo*.

Dividi o memorial em duas partes. Na primeira, **A travessia de mim mesmo**, exponho memórias e origens culturais encharcadas de peculiaridades manifestas nos ditos populares gauchescos. Abordo também a importância de minha formação acadêmico-artística, sobretudo no que se refere à experiência com o *clown*.

Na segunda parte, ***Solo con uno mismo***, trato do processo de criação que deu origem à escritura cênica denominada *Solo como un hongo*.

A descrição e reflexão sobre o processo são transpassadas por pequenas histórias pessoais. Algumas serviram de suporte à criação sob a forma de subtextos, justificando ações internas na construção da personagem, outras como forma de relacionar princípios teatrais com o modo de perceber intelectualmente e afetivamente o teatro, que me atrai como ator e espectador.

Neste memorial, reflito sobre minha prática e penso meu “pensamento”, visto que me apresento aqui entre duas narrativas – a que tem de ficar registrada no papel e a da cena, que, além de efêmera, será única – no cumprimento do ritual acadêmico.

As artes, a exemplo de qualquer área do conhecimento, vivem de verdades provisórias. Convido agora o leitor a seguir os passos de minhas verdades momentâneas pelo caminho que percorri *Solo como un hongo*.

## PARTE I

### A TRAVESSIA DE MIM MESMO – MEMÓRIAS, DITOS E CLOWN

Para ser grande, sê inteiro: nada  
Teu exagera ou exclui.  
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és  
No mínimo que fazes.  
Assim em cada lago a lua toda  
Brilha, porque alta vive.

Fernando Pessoa

#### Iniciação - Da infância à graduação

Nasci e passei meus dez primeiros anos de vida em São Gabriel, Rio Grande do Sul. A cidade pequena de interior proporcionou-me fazer fogueira no terreno baldio ao lado da casa e brincar na areia com índios apaches, com cavalos e soldados prontos para o ataque. Estradas eram abertas na terra, e quanta terra! Bicicleta, bola, quedas, hematomas... Até no teatro me arriscava, mesmo que a intenção principal fosse somente beijar a filha da vizinha, transformada em Bela Adormecida, com direito a ensaios escondidos e com trilha sonora devidamente selecionada em uma fita cassete. Ela, deitada em um pequeno colchão, e eu, com a rapidez da necessidade (produção de baixo orçamento), apertava o *play* do gravador e entrava em cena para beijá-la. A peça toda consistia apenas nessa cena, tendo como espectadoras as nossas respectivas mães.

Passei por diversas escolas durante o primeiro e segundo graus, sem que qualquer uma delas contasse o teatro no plano curricular ou mantivesse um grupo formado extraclasse. Em razão do pouco contato que tive com as artes na infância e adolescência, ainda hoje acho curioso o fato de que, passados nove anos daquela criação autodidata da Bela Adormecida, ingressei em um curso de Artes Cênicas sem nunca ter sequer pensado em fazer teatro, a não ser poucos dias antes de efetuar a inscrição no vestibular. Na verdade,

antes de mudar a opção, pois já estava inscrito para concorrer a uma vaga no curso de Direito e, assistindo a um telejornal local, vi a notícia de que seria aberto na Universidade Federal de Santa Maria o curso de bacharelado em Artes Cênicas e quem já estava inscrito para concorrer a uma vaga em qualquer um dos cursos oferecidos pela Universidade poderia alterar a opção para o novo curso, que inaugurara com atraso por motivos burocráticos.

Ao ingressar no curso, imaginei que participaria de uma peça de teatro somente no final, quando estivesse “preparado”, ou seja, quando fosse denominado ator. Para minha surpresa, já ao final do primeiro semestre, fui convidado a participar do trabalho final de um aluno de direção. Estranhei o convite, mas aceitei. No fim do primeiro semestre, estava eu atuando como a personagem Nagg, de *Fim de Jogo*. O que hoje parece motivo de riso foi determinante para que continuasse no curso. Eu, com apenas 18 anos, fazendo o “velho que vivia no latão”, que na concepção do diretor fora substituído por uma poltrona, de onde eu não podia levantar nem por um instante. Ali comecei a perceber e a observar, mais do que minhas ações, as ações dos outros. Tudo era novo, e eu estava aberto às possibilidades. Assim que acabava uma montagem, dava início a outra – trabalhos de vários alunos, propostas de autores diversos e projetos de pesquisa levaram-me a participar de muitos espetáculos.

Destacarei as criações de caráter clownesco das quais participei: *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, com direção de Luana Rodrigues, em que atuei como a personagem Estragon. Essa montagem foi construída a partir de jogos clownescos, e o processo de pesquisa, assim como o resultado estético, imprimiu em meu corpo vontades de continuar a investigar possíveis relações entre os universos trágicos e cômicos que se fazem presentes na ludicidade do *clown*. Havia densidades distintas, alterações rítmicas que permitiam a conexão fluida de ações poéticas, interligando passagens cômicas e trágicas próprias do texto de Beckett.

Em *A triste história do soldado*, inspirado na obra *Woyzeck*, de Georg Büchner – tragédia vivida pelo soldado Woyzeck, vítima das experiências realizadas pelo médico do regimento –, a diretora Patrícia Horbach fez uma

leitura em que o texto falado foi eliminado e a linha transversal de ação do espetáculo foi organizada a partir da análise das situações da obra e sua transposição para a linguagem do *clown* com o uso do nariz vermelho. Nessa montagem, em que atuei como o soldado, a união entre a tragédia proposta pelo texto e a comicidade típica de *gags* circenses possibilitou-me a exploração de tempos pessoais que continuam latentes e que refletem e intensificam as buscas como ator que realizo em *Solo como un hongo*.

A mistura entre o jogo clownesco e o jogo de caráter bufonesco, em determinados momentos, marcou os acontecimentos vividos pelo casal de velhos na montagem de *As Cadeiras*, de Eugène Ionesco, com direção de Denise Fabiani. As ações executadas pela dupla ao preparar o ambiente para recepcionar os convidados, que ouvirão do velho a derradeira e profunda mensagem a ser transmitida à humanidade, foram também constituídas a partir da busca de sentido pela via lúdica.

Em *Diário de um louco*, realizado como conclusão dos estudos acadêmicos, adaptei para a cena o conto de Nicolai Gogol. Um homem, funcionário que tem como função apontar lápis em uma repartição pública, alimenta uma paixão pela filha do diretor e segue os passos do cachorrinho da amada para tentar aproximar-se da moça. Seu diário revela os caminhos tragicômicos de um homem que, entre sanidade e patologia, procura avidamente a salvação por meio do amor, da loucura e, fundamentalmente, da tentativa de reconhecimento, antes de tudo, humano.

Carrego a memória física dessas personagens que esperavam alguém, algo, a morte, a salvação ou simplesmente – nada simples – o passar do tempo. Memórias de personagens que encontraram ou procuraram, no lúdico de aspectos tragicômicos, o sentido para continuar, continuar, continuar...

O desejo em seguir experimentando a via poética clownesca levou-me a participar do grupo *O Tau do Clawn*, sob a orientação da professora Rozane Cardoso. Criado no Centro de Educação desta universidade, o grupo era composto por acadêmicos do teatro e da educação especial. Com a proposta de ampliar o contato com o estilo, realizamos algumas oficinas de palhaço,

ministradas por Ana Elvira Wuo e Inês Marocco, e por aproximadamente dois anos exploramos caminhos que envolviam o jogo clownesco. Na realização dessa pesquisa, frequentei semanalmente uma casa de repouso em Santa Maria, chamada Lar das Vovozinhas; nessas visitas, tive a oportunidade de entrar em contato com o cotidiano de um asilo por meio do jogo do *clown*. O objetivo não era apresentar cenas ou *gags* para as internas, e sim desenvolver uma comunicação corporal, explorando aspectos que pudessem gerar situações de relação e jogo, preferencialmente as que resultassem em circunstâncias cômicas. Além das visitas e saídas de campo, o grupo realizava oficinas e mantinha um treino que abordava conceitos e práticas peculiares ao estilo.

As técnicas ligadas à formação do *clown* intencionam organizar e revelar potencialidades individuais que determinam a essência das ações construídas. Partindo-se da ideia de que o *clown* revela a pureza, a ingenuidade e a estupidez, desenvolveram-se e aprimoraram-se técnicas para que esses aspectos pudessem emergir, constituindo a base de uma atuação expressiva – orgânica – voltada à cena cômica.

Os métodos de abordagem do corpo cômico que experimentei por meio de cursos e oficinas baseavam-se fundamentalmente no jogo. Os exercícios, fossem eles executados com ou sem o uso do nariz vermelho, com máscaras ou meias-máscaras expressivas, com roupa de trabalho ou com figurinos elaborados, tinham por finalidade quebrar as *carcaças*, impedir que a racionalidade excessiva forjasse tipos fixos preconcebidos, incapazes de agir e reagir organicamente segundo outra lógica que não a cotidiana – prática e objetiva –, mas na lógica existente no universo do *clown*, em que tudo é possível.

A intuição conduziu-me ao curso de teatro em 1995. O interesse em estudar alguns princípios para contar histórias me fez experimentar linguagens e conhecer os mestres do passado e os do presente. Alguns deles continuam me ajudando. O contato com alguns mestres permite a aquisição de fundamentos sólidos para a criação. Conforme Finzi Pasca,

Se você quiser construir um barco, é bom saber que há algumas leis que determinam que certos tipos de formas flutuem. Se você encontrar um mestre que ensine essas regras, isso vai salvar quinhentos naufrágios de barcos com falhas.<sup>1</sup>

No teatro, essas leis passaram a ser estudadas no âmbito da representação mediante diferentes sistemas de trabalho, de Konstantin Stanislávski a Eugênio Barba e tantos outros. Tais leis são concebidas como extracotidianas por estudarem o “comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação”.<sup>2</sup> Entretanto, as técnicas extracotidianas só têm razão de ser se, em sua gênese, estiver contida a organicidade presente no universo cotidiano.

No período dos quatro anos e meio de intenso trabalho e de descobertas sobre processos criativos do ator, passei por tantas experiências quanto o tempo me permitiu. Citei anteriormente algumas porque sinto estarem diretamente vinculadas às escolhas que me fazem hoje levar à cena este trabalho solo, mas poderia transcrever detalhadamente a importância do contato com atores, encenadores e mestres, das horas a fio de trabalho corporal influenciado pelo contato com os princípios apresentados pela antropologia teatral ou, ainda, dos dias, noites e madrugadas passados no *Anfiteatro Caixa Preta* da UFSM, onde fui bolsista, montando, desmontando, operando luzes e cenários.

Passados quase 20 anos do primeiro contato com o teatro, permito-me aqui, neste ato duplo que envolve criar e refletir sobre o processo, resgatar experiências de vida e artísticas que fizeram com que *Solo como un hongo* se concretizasse.

---

<sup>1</sup>PASCA, Daniele Finzi apud PONCE de LEÓN, Facundo. Daniele Finzi Pasca: teatro da carícia. São Paulo: SESI, 2013, p. 47.

<sup>2</sup>BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator. Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec; Campinas, SP: Unicamp, 1995, p. 8.

Sou minhas memórias físicas e psicológicas. Mas, como elas são remexidas e ressignificadas com o passar do tempo, sou mais do que memórias. Sou a experiência que reprocessa memórias conscientes e subconscientes. Muitas delas encontram ressonâncias em passagens lúdicas que presenciei ou que me foram contadas, configurando-se como influências que caracterizam o tipo de humor que aprecio no fazer teatral.

Não é por acaso que as encenações das quais participei sejam as mais significativas para mim e as que marcaram minha percepção estética como ator. A cada montagem em que atuei, assim como procurava imprimir aspectos internos, ampliava a capacidade de olhar para dentro de mim mesmo. Esses olhares, somados às vivências pessoais e aos procedimentos psicofísicos escolhidos para a criação, ecoaram nas opções estéticas de *Solo como un hongo*.

O trabalho sobre mim mesmo inclui todas as experiências, as memórias poéticas, caracterizadas pela síntese de acontecimentos que me foram significativos, como também os processos de aquisição de técnicas por meio da formação acadêmica e das vivências artísticas.

## Após a graduação

Deixo Santa Maria em fevereiro de 2001 e, em abril do mesmo ano, ingresso como professor substituto de teatro no Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), cargo que ocupei até o final de 2002. Nessa escola, durante um semestre, ministrei uma oficina/montagem de *clowns* para um grupo de alunos de 5ª série (Projeto Amora), que resultou em um espetáculo apresentado na própria instituição.

Em 2003, ingressei no Colégio Americano, escola de ensino fundamental e médio em Porto Alegre onde até hoje sou professor de teatro no ensino regular. Durante cinco anos, dirigi o grupo teatral da instituição. As montagens realizadas, tanto a partir de textos teatrais quanto a partir de improvisações, foram criadas com base em um sistema de trabalho desenvolvido com os alunos/atores que explorava o constante estado de jogo e as possibilidades cômicas do corpo. Desde 2011, também integro o quadro de professores do Colégio Monteiro Lobato.

Concomitantemente às aulas, continuei buscando o aperfeiçoamento como ator por meio da participação em cursos com alguns profissionais, entre os quais, destaco: Maria Helena Lopes, Yoshi Oida, Ricardo Pucetti, Irion Nolasco e Marco Antonio De La Parra. Entre os espetáculos em que atuei, destaco: *A dócil*, uma adaptação da novela *Krotkaia*, de Fiódor M. Dostoiévski, que resultou de uma pesquisa desenvolvida pela diretora Nair D'Agostini sobre o Método de Análise Ativa aplicado à leitura do texto e à criação cênica, e *A dor que mais dói*, adaptação da peça *Gota D'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, trabalho de conclusão do bacharelado em Interpretação de Daniela Aquino, sob a orientação de Moira Stein.

Em 2007, quando abriu o mestrado do PPGAC, resolvi inscrever-me, apesar de saber que naquele momento seria difícil conciliar os trabalhos e os estudos. Passei na prova, mas meu anteprojeto não foi selecionado. Tratava-se de um projeto abordando a construção cênica que explorasse as possibilidades de alternância entre o cômico e o trágico na atuação. Isso me interessava.

Sempre tive o sentimento de que o ator deve experimentar muitas possibilidades, percorrer estilos, gêneros e técnicas diversos, descobrindo-se um pouco em cada trabalho. Na academia ou fora dela, deve colocar-se em risco.

A pausa forçada em decorrência do rompimento total do tendão de Aquiles do pé esquerdo possibilitou a elaboração do projeto de pesquisa que marcou meu retorno à academia.

## **Retornando à academia – Uma ideia na cabeça e alguns ditos na mão**

O retorno aos estudos acadêmicos por meio do ingresso no PPGAC/UFRGS possibilitou o desenvolvimento desta pesquisa. Sob certos aspectos, resgatei e redimensionei experiências vivenciadas em momentos de ator, professor, espectador e criança que, quando brincava, na maioria das vezes sozinha, acreditava por inteiro que era um *cowboy*, um super-herói, um piloto de motos de corrida...

Até a criação de *Solo como un hongo, Diário de um louco* havia sido meu único trabalho solo. O projeto que elaborei para concorrer a uma vaga no PPGAC surgiu da vontade de experimentar-me mais uma vez sozinho em cena, após o intervalo de 15 anos entre as duas apresentações. O desejo inicial era a realização de uma montagem cênica a partir da fusão da comicidade presente nos ditos gauchescos com a comicidade típica do jogo que envolve a relação de poder entre os *clowns* Augusto e Branco. Ao optar pela ausência de um companheiro, pensava reunir, sob a mesma figura, aspectos que distinguem essas duas personalidades. As ações envolveriam o contato direto com o espectador, e os rumos da cena seriam redefinidos no ato da apresentação. Em cena, usaria o nariz vermelho e figurino que realçasse o caráter ridículo, ao modo utilizado por tantos outros que são identificados à primeira vista como *clowns*, antes mesmo de entrarem em cena.

Tudo definido logo no início, agora era somente necessário realizar os procedimentos, que pareciam bem claros no cronograma apresentado no projeto de pesquisa.

### **Sobre a impossibilidade de antecipar tudo**

Certa feita, Garrincha, um gênio do futebol brasileiro, fora orientado pelo seu técnico a agir em campo de uma maneira precisa. Deveria fazer isso e aquilo, chegar à linha de fundo, dar um drible no zagueiro e fazer o gol.

Garrincha, após ouvir a detalhada instrução, olha para o técnico e diz: "OK, eu faço, mas antes preciso saber se ele já foi avisado".

As coisas não saem como o planejado. Já nos primeiros meses de trabalho, concluí que alguns fazeres não deveriam acontecer como o programado, pois, da maneira como foram estruturados, uma "forma" cênica começava a ser imposta e era justamente uma via de criação que eu não queria seguir. Decidi, pelo menos inicialmente, deixar de lado o nariz vermelho e a escolha de qualquer figurino. Centrei meus objetivos na busca de material sobre os ditos gauchescos. Enxergava neles fios capazes de tecer uma dramaturgia enriquecida por memórias diversas de momentos da infância, de histórias que ouvi, de situações geradoras de *insights* surgidas no cotidiano e capazes de engordar nossa imaginação.

### **Ditos e memórias**

Algumas imagens de um passado de 20 ou 30 anos mantêm-se tão vivas quanto a lembrança de algo que se deu há poucos minutos. Minha intenção com a retomada da cena solo, ao contrário da atuação em *Diário de um louco*, era explorar internalidades que pudessem transformar-se em uma história minha, única, mas que de modo algum fosse autobiográfica. Queria utilizar a memória das sensações físicas, lembrando com o próprio corpo para "reconstruir o comportamento físico a partir da minha memória"<sup>3</sup>, criar ações vivas que pudessem ser externalizadas pelos mais diversos temas. Não queria partir de um texto ou qualquer outro material que limitasse e contaminasse a experiência do vazio inicial, do próprio espaço da sala.

---

<sup>3</sup> RICHARDS, Thomas. Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.68.

Retomar imagens vivenciadas poderia ser o mote principal para a criação, mas não as considerava o único meio de atingir uma espécie de substrato que se revelaria somente com a prática. Pretendia utilizar o dito popular gauchesco como agente para conectar subjetividades e como elemento lúdico para uma abordagem de situações cômicas. Com esse motivo, coloquei em primeiro plano remexer minhas origens sob a ótica de um aspecto cultural específico.

Nasci em fevereiro de 1977 no interior do Rio Grande do Sul. Entre as peculiaridades que os ligam aos uruguaios e argentinos, os gaúchos herdaram, por meio da tradição oral, sentenças curtas, extremamente imagéticas, atemporais e, por vezes, plenas de comicidade. Os ditos populares fazem parte do imaginário coletivo de um povo, revelando aspectos de sua singularidade e sabedoria. Toda ação humana que envolva um estado de humor bem delineado, seja ela risível ou não, encontra em um ou mais ditos seu referente análogo. O dito atua como um clichê; ao ser empregado, generaliza posturas pessoais e acontecimentos, enquadrando-os em uma sentença de fácil leitura.

Os ditos gauchescos sofrem constantes adaptações, mas sempre mantendo a vitalidade e a precisão, ainda que desconheçamos suas origens. Para Vitor Russomano,

Na verdade, impossível esclarecer suas origens. É que eles não se fixam, não se imobilizam, não se fossilizam. Vão, pelo contrário, difundindo, restringindo, ampliando, sempre em movimento. São de uma plasticidade espantosa.<sup>4</sup>

Uso a palavra *dito* como sinônimo de *provérbio*, uma sentença moral expressa em poucas palavras. Entretanto, mesmo considerando que as duas palavras tratam do mesmo gênero, opto por *dito* por considerar que o *provérbio* é uma forma comumente tida como de caráter universal. Máximas próprias do Rio Grande do Sul possuem ideias também universais, porém envoltas por uma roupagem de extrema originalidade local.

---

<sup>4</sup> RUSSOMANO, Vitor. Adagiário gaúcho. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1938, p.17.

O dito popular tem um significado direto e preciso. Ouvindo, lendo ou presenciando situações em que os ditos são expressos, identificam-se facilmente os aspectos cômicos presentes no gênero. As metáforas apresentadas nessas frases curtas têm justamente na simplicidade sua maior riqueza imaginária. É cômico materializar a ideia de extrema felicidade de um indivíduo por meio da sentença "mais faceiro que pinto no lixo" ou sintetizar a extrema inquietação de uma pessoa pela frase "mais nervoso que gato em dia de faxina". As imagens que construímos nessas duas situações não requerem elucubrações demasiadas; elas são diretas e atingem seus objetivos geralmente por meio de associações. Nessas imagens, as intenções das ações mostram-se claras, tornando visíveis os ritmos, os estados anímicos e as atmosferas que envolvem o acontecimento.

Percebi que, se um desenho bem delineado pelo dito fosse aplicado em uma determinada improvisação, poderia gerar ações que resgatassem lembranças e imagens risíveis para a cena.

O marco inicial da investigação deu-se pela associação entre alguns ditos gauchescos e situações ocorridas principalmente na infância. Organizei lembranças, tendo tais ditos como aliados capazes de ilustrar o caráter da ação poética do passado. Resgatei alguns e reconheci outros que pudessem tornar-se disparadores de ações e situações que sustentariam a construção da dramaturgia cênica. A seleção inicial foi composta pelos seguintes ditos:

- Mais faceiro que pinto no lixo.
- Mais comprido que puteada de gago.
- Mais faceiro que gordo de camisa nova.
- Mais angustiado que barata de barriga pra cima.
- Mais judiado que sovaco de pernetta.
- Mais tranquilo que cozinheiro de hospício.
- Mais perdido que freira em puteiro.
- Mais perdido que cusco em procissão.

- Mais perdido que cego em tiroteio.
- Mais pesado que sono de surdo.
- Mais liso que telefone de açougueiro.
- Mais liso que sovaco de estátua.
- Se atirou nos pé da vaca.
- Mais sério que criança cagada.
- Mais curto que patada de porco.
- Mais bonita que laranja de amostra.
- Pro mau fodedor, até as bolas atrapalham.
- Mais apertado que cu de freira.
- Mais devagar que enterro de gordo.
- Mudando de saco pra mala.
- Se virar mais que bolacha em boca de velha.

### **Descobertas no cotidiano**

Um dos ditos incluídos na lista acima, conheci ao presenciar o diálogo entre dois trabalhadores que colocavam uma nova janela em meu apartamento. Em determinado momento da colocação de um dos vidros, um dos profissionais estava com dificuldade em fixar uma tira de borracha entre o vidro e a esquadria de alumínio. Como a dificuldade decorria do pequeno espaço de que se dispunha para encaixar a tira, seu companheiro de trabalho prontamente disparou: "Mas tá difícil, hein! Tá mais apertado que cu de freira".

Possivelmente, muitos desses ditos tenham se espalhado por outras regiões do país e até mesmo tenham sido criados em outros estados ou países; como já foi comentado, geralmente sua origem é incerta. Alguns pesquisadores, como Luís Augusto Fisher e Valdecir Coelho, compilaram muitas expressões e apresentaram-nas no formato de dicionários, explicando seu significado ou apresentando situações cotidianas em que comumente são utilizadas.

A seleção que compus provém de dicionários, das lembranças, principalmente relativas aos anos em que vivi em São Gabriel, das conversas com amigos que têm as mesmas raízes gaúchas e de eventuais encontros, como o exemplo dos vidraceiros.

Verifiquei, ainda, o uso de ditos comuns a idiomas distintos. Na lista de *dichos* que integram o *Diccionario fraseológico del habla argentina*, de Pedro Luis Barcia e Gabriela Pauer, é possível verificar que determinadas expressões provavelmente cruzaram nossas fronteiras e, em terras brasileiras, foram transpostas de maneira literal, como: *Más tranquilo que agua de tanque*, ou *Mais tranquilo que água de poço* – o que remete à serenidade, à calma; e *Más largo que putiada de tartamudo*, ou *Mais comprido que puteada de gago* – o que se refere a uma situação prolongada além do tempo necessário, estendendo-se demasiadamente.

Fui atraído pela possibilidade de associar o poder de síntese e a matriz cômica dessas sentenças com a ação teatral. A busca pela precisão e economia do gesto como forma de expressar o essencial ia ao encontro da economia da palavra. Relaciono essa busca com o pensamento de Júlia Varley.

Esforço-me para tratar a composição e a improvisação como se fossem poesia, e não prosa. Na poesia, cada palavra é necessária, (...) as palavras são condensadas, existe musicalidade, a informação é dada com o mínimo de elementos e é sintética e complexa.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup>VARLEY, Julia. Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010, p.99

O que me encanta nos ditos, aforismos, haicais ou imagens efêmeras do cotidiano transformadas pelo olhar estético é o poder de compressão – uma ideia que cabe em um pequeno espaço. “A compressão consiste em eliminar tudo que não é estritamente necessário e intensificar o que sobra”.<sup>6</sup> Minhas memórias são *flashes* que apreenderam algo de fundamental por trajetos ordenados ou caóticos. Com um processo análogo, desejo tornar fundamentais as ações que serão criadas ao longo das improvisações.

Toda e qualquer ação crível fundamenta-se no princípio orgânico, que implica o envolvimento total do ser humano, ator-personagem, dotado de objetivos precisos, que age no aqui/agora contra as “circunstâncias dadas”.<sup>7</sup>

Como o trabalho do ator caracteriza-se pelo artifício, a força interna que gera a organicidade encontra no corpo e nas ações o veículo para que a expressão percorra o seu caminho e atinja o ponto em que será então atravessada pela percepção única do espectador. Nesse processo, a ideia de expressividade funde-se com a de "corpo-mente orgânico", apresentada por Franco Ruffini.

A organicidade corpo-mente revela-se no corpo que não age em vão, que não se esquivava da ação necessária, que não reage de uma maneira autocontraditória e contraproducente.<sup>8</sup>

Considero ações fundamentais as que apresentam suas formas externas justificadas por movimentos internos autênticos: “Desse modo interior e exterior criam uma unidade, totalidade indivisível”.<sup>9</sup> A autenticidade interna vinculada ao desenho preciso das formas externas possibilita a expansão da

---

<sup>6</sup> BROOK, Peter. A porta aberta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 9.

<sup>7</sup> "A fábula da obra, seus fatos, acontecimentos, a época, o tempo e o lugar da ação, as condições de vida, nosso entendimento da obra como atores e diretores, aquilo que agregamos de nós mesmos, a encenação, os cenários e trajes, os objetos, a iluminação, os ruídos, os sons e tudo o mais o que é proposto aos atores prestar atenção durante a sua criação" (Stanislávski, 1980, p. 92, tradução minha).

<sup>8</sup>RUFFINI, Franco. Sistema de Stanislávski. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: Dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec; Campinas, SP: Unicamp, 1995, p.150.

<sup>9</sup>BOTTARO, Juan Antonio. Fundamentos de la Puesta en Escena en el Teatro de Peter Brook. Bilbao: Artezblai, 2013, p.183.

imaginação poética do espectador. Ao confrontar suas subjetividades com as subjetividades do ator, o espectador realiza a leitura da cena de maneira única. Sendo assim, os níveis de significação construídos no ato e posteriormente ao evento estão relacionados à capacidade de conectar a experiência vivida no aqui/agora da encenação com as experiências poéticas anteriores. Segundo Dewey,

(...) toda experiência consciente possui necessariamente um certo grau de qualidade imaginativa. Isso porque, embora as raízes de toda experiência se encontrem na interação do ser vivo com o seu meio, essa experiência só se torna consciente, objeto da percepção, quando nela entram significados derivados de experiências anteriores.<sup>10</sup>

Para ilustrar a ideia de ação fundamental, tomo como referência uma de minhas memórias poéticas.

### **Ação Fundamental - O homem que consertou o mundo**

A ação que guardo na memória não foi realizada por um ator. Foi meu olhar que a tornou teatral, e a efemeridade daquele minuto foi o suficiente para que aquela imagem encontrasse em mim morada definitiva. “O romancista é todos nós, e narramos quando vemos, porque ver é complexo como tudo”.<sup>11</sup>

Em uma tarde nublada de 2001, ano em que me mudei para Porto Alegre, estava caminhando pela Rua Borges de Medeiros, no centro da cidade, em companhia de um amigo. Descíamos em direção ao Mercado Público, quando avistei um morador de rua, baixinho, barba longa, muito

---

<sup>10</sup>DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.469.

<sup>11</sup>PESSOA, Fernando. Livro do desassossego. Lisboa: Relógio D'Água, 2008, p. 379-80.

sujo, que caminhava pela mesma calçada e se aproximava lentamente em direção contrária. Estando a uma razoável distância e continuando a caminhada, observo que ele para subitamente, olha para trás, em direção ao chão, como se algum detalhe chamasse sua atenção, volta um passo e se agacha. (Estou me aproximando e percebo os mínimos movimentos que executa.) Observo, então, que o motivo do seu interesse era um ladrilho quebrado. Aquela peça destacava-se por ser a única que estava quebrada naquele trecho da calçada. Faltava um dos cantos do ladrilho. Observei que a parte que faltava estava ao lado, a poucos centímetros da falha, como se fosse a peça de um quebra-cabeça, somente esperando alguém para encaixá-la. A ação é simples: o homem se agacha, pega a ponta quebrada e a coloca no lugar, e a peça se encaixa perfeitamente. Ele se levanta e segue seu percurso. Nada demais no fato, se não fosse a reação corporal do homem à situação. Quando ele para e observa o chão, vejo que a situação não parecia banal para ele; seu corpo inteiro revelava um achado, a necessidade de realizar algo muito importante. Ele age com extrema objetividade e, após recolocar a peça, levanta-se em um estado psicofísico que se mostrava distinto daquele do início da ação. Nesse instante, estou muito próximo. Quando se levantou, sem que ele balbuciasse uma só palavra, observei que seu corpo inteiro dizia: **PRONTO, AGORA O UNIVERSO ESTÁ PERFEITO!** Não se tratava de uma máscara, de um clichê; ele se conectava com o todo por meio de uma situação da qual visualizei o início, o desenvolvimento e o final, com justas pausas e objetivos.

Poderia parecer apenas uma das tantas formas subjetivas de poetizar o cotidiano, mas a ideia foi compartilhada. Meu amigo e eu não comentamos nada, simplesmente vimos o que ocorria à nossa frente, e, sem que eu nada dissesse, ele me alertou: **VIU? AGORA TUDO ESTÁ EM HARMONIA.**

Talvez o homem sofresse de transtornos mentais, talvez andasse por calçadas consertando o mundo, talvez repetisse para si aquela ação, talvez tenha sido a única vez, não importa – ali vi a essência e todos os elementos que considero necessários no ofício do ator. Não importa não ter marcado hora; fui espectador, e aquela imagem está em mim.

A ação foi eficaz porque foi compartilhada com meu amigo. A essência da ação foi identificada, manifestou-se clara e precisa. Por mais que meu amigo e eu tenhamos lido o acontecimento segundo nossas subjetividades, o núcleo dessa ação foi compreendido por nós dois de modo semelhante. Um fragmento recortado do cotidiano, transfigurado em poesia. Naquele instante, criei um “espacio otro”, que, para Josette Féral, determina:

A condição da teatralidade (...), a identificação (quando ela foi desejada pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um ‘espacio otro’ do cotidiano, um espaço criado pelo olhar do espectador, mas fora do qual ele permanece. Esta divisão no espaço que cria um fora e um dentro da teatralidade é o espaço do outro. É o fundador da alteridade.<sup>12</sup>

O aprendizado constante passa pelo reconhecimento de ações autênticas que surgem ao acaso e que são esclarecedoras e reveladoras. É nesses instantes que o invisível se torna visível através da concretude e precisão da ação preta de significados. Quando essas efemeridades nos tocam profundamente, o evento deixa de ser comum e toma a forma de poesia. Abre-se, assim, espaço para que memórias nos sejam tatuadas, condição essa da autêntica experiência, pensando-a como “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”.<sup>13</sup> O que nos transforma.

---

<sup>12</sup> La condición de la teatralidad (...), la identificación (cuando ella fue deseada por el otro) o la creación (cuando el sujeto la proyecta sobre las cosas) de un ‘espacio otro’ del cotidiano, un espacio que crea la mirada del espectador, pero fuera del cual él permanece. Esta división en el espacio que crea un afuera y un adentro de la teatralidad es el espacio del otro. Es el fundador de la alteridad. (Féral, 2004, p.91, tradução minha).

<sup>13</sup>BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Revista Brasileira de Educação, n. 19, 2002, p.21.

O trabalho do ator sobre si mesmo não se restringe aos momentos realizados em tempo e espaço predeterminados. É realização contínua, em que o estado criativo evolui em consonância com a observação apurada de situações vivenciadas.

A pesquisadora Patrícia Cardona<sup>14</sup> refere-se ao fato de que as descobertas não podem ser dadas somente com hora marcada, em uma sala de ensaio, pois os *insights* revelados ao acaso mudam rumos ou dão início a novos processos. São movimentos dinâmicos em que os impulsos vitais são organicamente externalizados.

Esse fenômeno regido por níveis primários que resulta em uma ação viva por seguir as leis da natureza foi denominado *organicidade* por K. Stanislávski<sup>15</sup>. A respeito disso, Grotowski define:

Organicidade: também um termo de Stanislávski. O que é a organicidade? É viver de acordo com as leis naturais, mas em um nível primário. Não podemos nos esquecer, nosso corpo é um animal. Não estou dizendo: somos animais, eu digo: nosso corpo é um animal. A organicidade está relacionada ao *aspecto - criança*. A criança é quase sempre orgânica. Tem-se mais organicidade quando se é jovem, menos quando se envelhece. Evidentemente, é possível prolongar a vida da organicidade lutando contra os hábitos adquiridos, contra o treinamento da vida cotidiana, rompendo, eliminando os clichês de comportamento e, antes da reação complexa, retornando à reação primária.<sup>16</sup>

“Lutando contra os hábitos adquiridos”, o ator, conforme K. Stanislávski, ao realizar o trabalho sobre si mesmo, cria uma “segunda natureza”<sup>17</sup>, procurando resgatar e conservar esse estado natural presente na infância.

---

<sup>14</sup> Declaração realizada durante palestra da reunião científica da ABRACE (2013), na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte – MG.

<sup>15</sup> STANISLÁVSKI, Constantín. El trabajo del actor sobre si mismo: el trabajo sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias. Buenos Aires: Quetzal, 1980, p. 43.

<sup>16</sup>RICHARDS, Thomas. Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas. São Paulo, Perspectiva, 2012, p.74

<sup>17</sup> STANISLÁVSKI, Constantín. El trabajo del actor sobre si mismo: el trabajo sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias. Buenos Aires: Quetzal, 1980, 154.

Essa ideia vai ao encontro da afirmação de Marcel Mauss de que não existe uma “maneira natural”<sup>18</sup> no adulto. O indivíduo é resultante das relações biológicas, psicológicas e sociológicas. A partir dessas relações, são desenvolvidos os hábitos.

Esses "hábitos" variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, mas, sobretudo, com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, com os prestígios.<sup>19</sup>

### **A leiteria**

Tenho oito anos de idade, é inverno, atravesso um lamaçal em meio a um campo para buscar o tarro cheio. Chegando, encontro o seu Antônio, que pacientemente ordenhava uma vaca gorda que parecia estar com sono. O tempo da atividade parecia ser outro, um ritmo lento como a sua fala. Ao perguntar-lhe como estava, responde: “Mais tranquilo que cozinheiro de hospício”. E ele realmente era um ser tranquilo e vagaroso. Entornava o caneco de alumínio, deixando o tarro com leite até a marca de um litro, sinalizada por uma marca feita por fora do vasilhame. Então, eu retornava para casa alegre. Até os desvios para não pisar nas bostas de vaca se transformavam em brincadeira.

O dito traduzia exatamente o estado de ânimo, a atmosfera, o ritmo e a precisão da atividade. Aquele homem estava inteiro no seu fazer. Possuía uma habilidade em sua lida cotidiana. Estava totalmente integrado ao meio ambiente. Verifico, na realização daquela atividade, o que Marcel Mauss chamou de técnicas cotidianas, as quais estão diretamente relacionadas às

---

<sup>18</sup> MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo: EPU, 1974, p. 216.

<sup>19</sup> MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo: EPU, 1974, p. 214-215.

ações cotidianas que são transmitidas e adaptadas de acordo com as necessidades de cada cultura.

Creio serem esses momentos de percepção aguda da realidade que fazem do momento cotidiano um acontecimento “espetacular”. Para Inês Marocco, que pesquisa a cultura gaúcha,

A dimensão espetacular deve ser compreendida (...) como não só sendo sustentada pelo corpo, isto é, por tudo que concerne à aparência física, os hábitos alimentares e de vestimenta, os gestos ligados a uma profissão e ao discurso, mas também, pelos valores e o símbolos representativos da identidade cultural do gaúcho. Esta espetacularidade nos remete também a uma maneira de pensar, de se situar no mundo em relação à natureza e aos membros da coletividade, não se reduzindo a uma superfície, a uma simples aparência, mas a uma maneira de ser.<sup>20</sup>

Hoje, quando essas imagens emergem, elas revelam mais do que um passado temporal específico, exemplificando também humanidades que marcaram minhas origens. É tarefa complexa qualificar e quantificar o que fica registrado em nossos corpos enquanto portadores da cultura de uma época e moldados por tradições sociais e familiares. Uma história sempre me leva a outra. Entre muitas dessas memórias acumuladas ao longo de minhas vivências, os ditos serviriam como disparadores do processo criativo, evocando sensações singulares de experiências marcantes para construir a cena teatral. Esta, nova e geradora por si só de outras sensações capazes de expressar autenticidades no aqui/agora, estabelece novas experiências estéticas para mim e para meu espectador.

A relação com as memórias de infância liga-se menos à lembrança dos fatos ocorridos em si e mais aos estados, às intensidades interiores do corpo presente no fato. O prazer colocava-me inteiro, e, quando criança, eu e a brincadeira nos fundíamos. Recordo-me que aqueles momentos eram necessários. Criava um ritual para armar o espaço em que jogava, na maioria das vezes, comigo mesmo. Lá não havia ninguém para me observar. Tudo que eu fazia, todo brinquedo, um pedaço de madeira em que eu mexia, se

---

<sup>20</sup>MAROCCO, Inês Alcaraz. A dimensão espetacular do gestual gaúcho do Rio Grande do Sul. Revista do Lume, n. 3, Unicamp, 2000, p. 71.

transformava em algo indispensável. Assim eu passava tardes, crescendo sem que me desse conta. Isso é estar no presente. A memória guardou a sensação de um corpo presente na ação passada. A cena agora exige um corpo no presente, e um corpo no presente que age, exige intensidades que me acompanham e me definem hoje. Para Josette Féral:

O passado já não é um quarto a ser redescoberto, onde esperam as recordações. A memória é “construção” do passado, certamente, porém é, ainda mais, construção do presente. É o que nos permite viver melhor o presente.<sup>21</sup>

As memórias são intensidades tatuadas. A criação exige novas memórias – as impressas no aqui/agora, as forjadas, pensadas, retrabalhadas, mas não por isso menos intensas. Os jogos da infância dão-se do mesmo modo pela imaginação, pela construção do inesperado, pela invenção.

Talvez no caráter lúdico dessas situações que me marcaram profundamente estava o prenúncio de meu interesse pela arte. Dez anos depois dessas caminhadas no campo, resolvi entrar para o curso de teatro. Inconscientemente, queria continuar “pulando bosta de vaca” e olhar os outros em suas singularidades, identificando em suas atividades corriqueiras um jeito único de olhar, sorrir, sentar, falar...

### **Rio raso, Rio profundo, Rio do *clown***

Meu ser *clown* não é outra coisa senão encontrar pessoas, olhares, histórias, maneiras de entender o vento.

Daniele Finzi Pasca

*Clown não era eu, que estava com o nariz vermelho tentando jogar com um grupo de velhas e velhos no asilo Lar das Vovozinhas em uma festa*

---

<sup>21</sup> El pasado no es ya una habitación a redescubrir, donde esperan los recuerdos. La memoria es “construcción” del pasado por supuesto, pero es, aún más, construcción del presente. Es lo que nos permite vivir mejor el presente. (Féral, 2005, p.17, tradução minha).

animada por uma velha gaiteira cega, gorda, bonachona e risonha. Ali eu observava os ritmos de um autêntico clown do cotidiano. Era uma senhora miúda, com visível grau de deficiência mental e um tanto surda, que dançava feliz com um saco de pipocas que segurava na mão direita. Infelizmente, uma pipoca, apenas uma, caiu do saco. Ela observa aquilo, aperta o saco entre o braço direito e a barriga e se abaixa para pegar a pipoca com a outra mão, sem perceber que o movimento faria com que outras caíssem do pacote. A gag estava pronta. Cada vez que, com dificuldade, a senhora se curvava em direção ao chão, mais pipocas caíam. A cena era interminável como o som da gaiteira cega, que ria e tocava enquanto a velharia dançava. Deveria ajudá-la? Não. Ali me coloquei no lugar do repórter enviado à guerra - não havia como interferir no ato. Esses são momentos únicos em que é possível defrontar-se com a vida de um humor clownesco, um humor também triste, não pela condição física ou mental da senhora em questão, mas pela sinceridade com que seu corpo inteiro revelava o fracasso em juntar as pipocas, que não podiam, de forma alguma, ser desperdiçadas. A ação realizada atribuía às simples pipocas um valor nada comum, e a ansiedade da perda só aumentava. Entrei no jogo apenas quando ela já estava quase desistindo. Ajudei a juntar quase todas e comemos os dois, dançando felizes. Quando larguei meu par, vi outras duas velhas surdas se estapeando no canto do baile, a poucos metros de um velho gaúcho a caráter, que segurava a dentadura, polindo seu sorriso com um amarrotado lenço de bolso. Esses e outros bailes estão acontecendo neste momento em algum lugar. E os clowns? Estão dançando, comendo, rindo, se estapeando, é só observar com atenção. Todos esses estão por aí, mas não me chamam para observá-los com hora marcada e não vão repetir seus números.

Até hoje, não encontrei uma frase que atribua um sentido definitivo à ideia de *clown*. Talvez seja um contrassenso querer encerrar em um só conceito uma maneira de expressão que possui como essência justamente a liberdade individual. A liberdade em brincar à própria maneira, em inventar. As várias acepções da palavra *brincar* unem-se pela presença de outra palavra, *prazer*. O *clown* conta histórias porque tem prazer em contá-las. “Ele é um portador de histórias”<sup>22</sup> e as conta a seu modo. Existem os que contam de maneira leve e graciosa, os que contam de maneira agressiva ou rebelde, existem os atrapalhados, que se colocam em situações embaraçosas, os que atrapalham e embaraçam quem os vê e os que são a mistura de tudo isso.

O objetivo desta investigação era construir a cena a partir de minha maneira de abordar a comicidade, de como ela se processa em meu corpo e de que forma organizo o material que considero risível e não risível. Pretendia revolver experiências teatrais e pessoais, colocando em prática desejos latentes. Meu olhar sobre o *clown* tornou-se a ponte por onde atravessariam ditos gauchescos, memórias, sonoridades e objetos.

O *clown* é, antes de qualquer coisa, humano, por isso os tipos variam tanto quanto variam os humores. Não há regras, a não ser elaborar as próprias e até mesmo transformá-las ao longo do percurso. Daí a singularidade do corpo em ação. A única e mais complexa exigência é a exposição sincera trabalhada de maneira a fazer rir e chorar quem o vê. Os tipos de riso e choro também são inúmeros, e não cabe neste momento qualquer tentativa de classificação. Caso me fosse exigido exemplificá-los, meu olhar se dividiria entre dois “rios”, eu rio do raso e rio do profundo. Pergunto-me o que isso significa e logo me respondo que significa estar aberto a receber. Enquanto espectador, estou submetido às mesmas leis do ator, e todo ator deveria conectar-se às circunstâncias dadas da cena com todo o seu ser. Se, diante do outro – espectador –, houver alguns minutos dessa conexão que envolve enxergar com os olhos da alma, a ação que se executa objetivamente transcenderá. Não estarão envolvidos somente os aspectos físicos; a ação

---

<sup>22</sup>PASCA, Daniele Finzi apud PONCE de LEÓN, Facundo. Daniele Finzi Pasca: teatro da carícia. São Paulo: SESI, 2013, p. 14.

revelará a verdade escondida atrás da aparência exterior. A partir daí, estará aberto o caminho para o surgimento do “espacio otro”, já referido, necessário para transfigurar um acontecimento em experiência.

No vasto campo que envolve a técnica e a emoção, a prática teatral pela via clownesca comunga do pensamento de Jean Marie Pradier, em que o riso e o choro “possuem um caráter social e constituem a melhor maneira de a audiência partilhar uma experiência comum”.<sup>23</sup>

O *clown* é um investigador de emoções pessoais canalizadas segundo as necessidades da obra artística que ele se propõe a executar. A principal ferramenta é a intuição e a visão pessoal de um cotidiano que pode revelar-se poético/patético. Ele vive a constante busca de um estado de humor e de alerta para poder captar possibilidades de jogo, de sutilezas e de exageros. Conforme Pasca, o *clown* encontra na contradição o seu objeto de estudo.

(...) o clown estuda a incoerência, e a incoerência tem necessidade de inteligência, uma inteligência que se afasta da visão comum dos dramas, que muda a dimensão das coisas, que transforma a proporção da realidade.<sup>24</sup>

O olhar que transforma um acontecimento trivial em experiência converte o instante em poesia. Considero ser essa a busca na cena clownesca que proponho, criando momentos poéticos em que estejam postas lado a lado comicidade e tragicidade. “Esta combinação do cômico e do trágico acentua a percepção de emoções contrapostas e é muito peculiar ao clown”.<sup>25</sup>

É inegável, ao contrário de outros estilos, que, sob a paleta de conceitos como a ingenuidade, o ridículo, o grotesco e o poético, o *clown* se apresenta em formas variadas. Nomeio *clownesco* o humor pessoal que me motiva a estar em cena e que revela nesse momento a vontade de apresentar um olhar,

---

<sup>23</sup>PRADIER, Jean Marie. Towards a biological theory of the body in performance. New Theatre Quartely, v. 6, n. 21, Feb. 1990, p. 89.

<sup>24</sup>PASCA, Daniele Finzi apud PONCE de LEÓN, Facundo. Daniele Finzi Pasca: teatro da carícia. São Paulo: SESI, 2013, p.18.

<sup>25</sup>BURNIER, Luís Otávio. A arte de ator: da técnica à representação. Campinas: Unicamp, 2001, p.206.

sobretudo poético, sobre a solidão humana. Demian Moreira Reis aborda a multiplicidade contida no termo *clown*, afirmando que

O próprio termo pede abertura, flexibilidade e elasticidade, visto que seus sentidos convidam à dispersão, seus sinônimos são contraditórios. Na própria atualidade, o significado de palhaço é múltiplo e às vezes mesmo oposto (...).<sup>26</sup>

O *clown* está ligado à ideia de autenticidade, que extrapola os limites de um estilo de atuação ou uso de uma máscara. Se a *commedia dell'arte* está fundamentada no poder da máscara, que remete a algumas partituras corporais específicas e bem demarcadas, o *clown* configura-se mais por estados anímicos, sendo regido por tempos/ritmos únicos, pessoais, e também pela exposição aos riscos das transformações bruscas de um jogo de cena que se dá em grupo ou mesmo só. Significa ir além da forma já adquirida, permanecendo em estado de alerta constante. O *clown* comporta o humano em sua dimensão total. Nada é excluído, e, se nada que pertence às paixões e forças internas pode ser descartado, a ideia *clown* confunde-se com a ideia de ator, visto que minha concepção da ideia de ator é a do indivíduo capaz de expressar autenticidades no aqui/agora que viabilizem conexões com experiências pessoais do espectador, produzindo um novo olhar, portanto, uma nova experiência.

*Clown*, palhaço, cômico, tragicômico? Qual a melhor definição para a personagem que desejo construir nesta investigação? São muitas as teorias e discussões sobre a história e nomenclatura adequadas a uma forma de atuação que tem em suas origens os bobos da corte, as personagens da *commedia dell'arte*, “prestidigitadores, acrobatas, bufões, todos aqueles que deformam os ‘nobres gestos’ do trabalho, do poder ou da batalha”<sup>27</sup>, passando pelo circo Astley, na Inglaterra da segunda metade do século XVIII, até “se consolidar no século XIX, especialmente a partir da criatividade de um ator

---

<sup>26</sup>REIS, Demian Moreira. Do pagliaccio de cara branca ao Augusto de nariz vermelho: observações sobre rumos da máscara e maquiagem clownesca. In: BRONDANI, Joice Aglae; LEITE, Vilma Campos dos Santos; TELLES, Narciso (orgs.). Teatro-Máscara-Ritual, 2012. cap. 21, p. 352.

<sup>27</sup>DUVIGNAUD, Jean apud MACEDO, José Ivair. Riso, cultura e sociedade na Idade Média. Porto Alegre/São Paulo: UFRGS/UNESP, 2000, p.207.

inglês do teatro de variedades, Joseph Grimaldi (1778 - 1837)<sup>28</sup>. A personagem criada por Grimaldi apresentava-se com maquiagem e figurino que mesclavam as máscaras do Pierrot e do Arlequim, sendo o ator considerado o precursor do *clown* moderno surgido no circo.

Há uma série de controvérsias sobre as origens do *clown*. Dario Fo afirma que “o clown vem de muito longe: eles já existiam antes do nascimento da *commedia dell'arte*”<sup>29</sup>. E não só o *clown* deu origem às máscaras da *commedia dell'arte*, mas também a maquiagem de *pagliaccio* (*palhaço*) “não é nada mais do que uma máscara da primeira *commedia* (de 1572, da Companhia de Alberto Ganassa)”<sup>30</sup>.

A história e a tradição da atuação voltada à comicidade imortalizaram grandes *clowns-palhaços-cômicos* de teatro, circo e cinema. Com ou sem o uso do nariz vermelho, com roupas coloridas e exageradas ou clássicas e escuras, todos tiveram o riso como fundamento e objetivo principal de sua arte.

Com espantosa genialidade, Charles Chaplin mostra-nos essa ideia de maneira surpreendente no filme *Tempos modernos*, na clássica cena em que o operário exausto começa a realizar seu trabalho de maneira alucinada e robotizada. Rimos então da desgraça, da mecanização do homem levada por Chaplin às últimas consequências, fruto de um acelerado processo de industrialização que esmaga o ser humano e o coloca apenas como mais uma peça da engrenagem que move o capital. Além de toda a crítica social apresentada, Chaplin mostra-nos a ingenuidade em estado puro. Coloca sob a lente de aumento uma realidade cruel, tornada cômica pela manipulação do tempo, do ritmo e das possibilidades de jogo geradas pelo conflito da situação.

Todo o tema ou assunto pode tornar-se matéria risível. Mesmo que possamos falar do riso coletivo, a intensidade e os significados, em última instância, somente podem ser qualificados pela experiência direta e individual. Daí decorre que, pela sucessão, caráter e dinâmicas de experiências

---

<sup>28</sup>BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003, p.63.

<sup>29</sup>FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: SENAC, 1998, p. 305.

<sup>30</sup>idem, p.305.

intelectuais e sensoriais vividas, temos na individualidade da percepção os motivos que nos aproximam ou distanciam do objeto risível. O que motiva o riso em mim pode não suscitar o riso no outro. A partir dessa ideia, não há saída – entram em campo as subjetividades.

Pelo caráter único das experiências, regras fixas que pretendem classificar e compartimentar a comicidade ou a tragicidade fazem com que o artista, “em vez de observar a temática ou o conteúdo, observe normas” a serem seguidas. Nesse sentido, as classificações “impõem limites à percepção”.<sup>31</sup>

Não vejo o *clown* como resultado de um sistema de códigos que determinam uma linguagem específica, e sim como uma maneira particular de relacionar aspectos cômicos e trágicos, possibilitando a comunhão estética entre indivíduos por meio da alternância de poéticas do risível e do não-risível.

Ao *clown* tudo é permitido. Podem os atores ser oriundos da comicidade popular das ruas, de estúdios acadêmicos, desta ou daquela linha, deste ou de qualquer outro país. O que os une e os torna *clowns* é a liberdade em lidar com os meios e fins que caracterizam o riso. O *clown* brinca, joga, expõe tipos e costumes característicos da sociedade de sua ou de outras épocas. Age e reage como se a estupidez humana estivesse posta sob lentes de aumento que, além de ampliar, ressignificam acontecimentos e relações, gerando o riso e também suscitando a compaixão.

Visto que a estupidez é própria do ser humano, mas a escondemos como uma forma de autoproteção do julgamento e do riso alheio, logo rimos daquilo que não gostaríamos que acontecesse conosco. O riso suscitado pelo *clown* tem origem em nossa identificação com suas atitudes estúpidas e ingênuas. No entanto, esse riso convive com o trágico da condição humana, e o fracasso marca essa personagem. No *clown*, o grotesco e o poético estão postos lado a lado. Há uma busca iminente de salvação. Um balão de ar que infla e desinfla a todo instante. Os gêneros variam justamente pela oposição de

---

<sup>31</sup>DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 399.

tensões, que conferem à cena, ora a leveza do jogo infantil, ora o peso complexo do mundo adulto das incertezas.

O uso da improvisação no trabalho do *clown* é um dos traços que marcam a relação de parentesco com a *commedia dell'arte*, em que o ator, mesmo seguindo um roteiro prévio de situações, participa não só como ator, mas também como coautor do espetáculo. Dessa maneira, o texto dramaturgico é constantemente reescrito a cada nova apresentação pelas possibilidades de jogo improvisacional que surgem no aqui/agora.

As fugas momentâneas do roteiro que caracterizam a improvisação somente podem ser exercidas e aprimoradas na presença do espectador. Desse fato, decorre a necessidade do amadurecimento da montagem com apresentações realizadas para os mais diversos públicos e espaços.

Na cena teatral clownesca, as ações da personagem podem sofrer alterações em decorrência das reações espontâneas do público. Daí provém o constante estado de jogo a que o ator está exposto, cabendo unicamente a ele a escolha de desviar-se (ou não) momentaneamente do roteiro cênico. Ao lançar-se ao novo, somente a habilidade pessoal, marcada por um tempo/ritmo próprios do ator, definirá a duração e a intensidade do período de improvisação. Considero que a comicidade do *clown* exige do ator, além da técnica, um constante estado de jogo – intuitivo – para lidar com as interferências que podem ocorrer durante a apresentação e que muitas vezes podem ressignificar ou alterar o andamento de um acontecimento.

Todo e qualquer estilo de representação exige do ator o acionamento de processos intuitivos – que determinarão a singularidade da criação – e o domínio técnico para fazer com que essa singularidade possa ser revelada por um tempo próprio, determinando o caráter único da atuação.

Em termos análogos, podemos exemplificar esse "tempo" pessoal a partir da comparação dos diferentes resultados obtidos por distintos indivíduos que contam uma mesma anedota. O objetivo final da anedota é obter o riso do ouvinte, porém, mesmo que o texto seja idêntico para todos, facilmente identificamos os melhores contadores. O uso particular do corpo, da voz, das

pausas e das suspensões de elementos surpresa será fundamental para o êxito ou não da comunicação.

A sensibilidade intuitiva que nos torna únicos advém das relações que estabelecemos com o mundo desde o nosso nascimento. Depende do ambiente em que crescemos; do grau de afinidade com nossos parentes próximos e distantes; da relação com nossos bairros, ruas e cidades, com os ritmos sonoros, os odores, as emoções e as imagens – conscientes e inconscientes – que ficam bem guardadas e volta e meia são acionadas e se revelam com espantosa nitidez. Toda essa complexa rede “não aceita limites rigorosos entre os campos biológicos e culturais”.<sup>32</sup>

No processo criativo que realizo, tenho como matéria-prima algumas vivências, e o imaginário lúdico contido nos ditos reprocessa memórias de atmosferas que envolviam as relações interpessoais. Há lembranças de um linguajar característico, com suas formas de abordar o cotidiano com um humor peculiar.

Somos seres interligados social, cultural e também biologicamente. Meu corpo-mente carrega consigo raízes culturais que são responsáveis por minha individualidade no ato criativo. Dessa forma, a criação de minha obra artística dá-se pela relação entre minhas forças internas, constituídas por vias biológicas e culturais, e pelas técnicas extracotidianas como meio de sistematização e organização do processo criativo.

### **Dar ideia ao corpo dando o corpo à ideia**

O caráter atemporal e a qualidade de síntese dos ditos populares, aliados às referências de ordem cômica, conduziram-me à elaboração do projeto *A construção da cena clownesca a partir de ditos gauchescos*. Como

---

<sup>32</sup>PRADIER, Jean Marie. Towards a biological theory of the body in performance. *New Theatre Quartely*, v. 6, n. 21, Feb. 1990, p. 87.

relacionar a comicidade extraída da tradição oral popular com a poesia da cena teatral clownesca? Esse questionamento motivou o início da investigação, e, durante o primeiro semestre de 2012, meus objetivos dividiram-se entre a pesquisa e a seleção de material relativo ao universo dos ditos gauchescos, pois a proposta inicial era construir todos os acontecimentos cênicos a partir de relações entre as imagens concretas presentes nessas frases curtas e suas possíveis conexões com situações do cotidiano.

Nesse período que antecedeu a prática, as reflexões sobre o que eu desejava alcançar artisticamente, associadas aos encontros e debates que se davam na academia por meio das disciplinas e das reuniões com a orientadora, conduziram-me à eliminação de ideias preconcebidas. Caso as proposições iniciais tivessem sido mantidas, provavelmente a encenação teria um caráter bem distinto dos resultados atingidos em *Solo como un hongo*. A decisão mais relevante desse período foi a de não usar a máscara. O nariz vermelho existe por si só, e sua presença como simples objeto no espaço, mesmo sem a presença do ator, carrega o peso adquirido historicamente. Sob a leitura de ingenuidade, fraqueza e pureza, o nariz pode ser usado tanto com objetivos sublimes, grotescos ou poéticos, próprios do ponto de vista estético, quanto por vendedores de balões em parques, para atrair a atenção das crianças, ou por manifestantes em marcha que reivindicam seus direitos, sinalizando sua posição de oprimidos que se rebelam diante do opressor. Com a opção de não usá-lo em cena, desvencilhei-me do amplo fardo de conceitos e preconceitos que, para esta pesquisa, não me interessava trazer à tona.

Estabeleci como objetivo principal da investigação prática realizar a fusão entre alguns ditos gauchescos e a cena clownesca, tendo a improvisação como método para a elaboração do espetáculo. O processo de trabalho deveria culminar com a apresentação de uma cena solo.

Nessa conexão, não estavam previstas ações fundadas em uma ordem hierárquica dos elementos que comporiam a cena. Ao mesmo tempo em que os ditos se apresentavam como provocadores (puros – isto é, não associados a qualquer fato), ao terem suas imagens utilizadas literalmente para a criação de ações e situações, poderiam alimentar as improvisações sendo relacionados

com memórias pessoais, principalmente relativas ao período da infância. Quando uma imagem do passado surge em concordância com a ação improvisada, essa imagem retida na memória com precisão fotográfica poderia tornar-se matéria-prima para a evocação de ditos.

Em um primeiro momento, planejei concentrar meus esforços na comicidade e na construção de cenas clownescas, tendo como base a simplicidade e a precisão. A simplicidade engloba algumas ideias, como: fácil leitura, ausência de pompa, ingenuidade. A precisão está atrelada ao exercício do tempo-ritmo, em uma lógica própria de compreensão do mundo em suas inúmeras relações.

Em um segundo momento, a investigação confrontaria as ideias apresentadas nos ditos com as situações geradas por meio das improvisações. Nos ditos, o ridículo é imaginado por meio do jogo de palavras. No *clown*, o ridículo é revelado e ampliado, pontuando o caminho percorrido para atingir seus objetivos em determinada situação. O riso é gerado justamente pelas formas inusitadas como os conflitos dessa situação são abordados e, conseqüentemente, resolvidos – formas que fogem à racionalidade e à lógica vigentes. Trato aqui de um riso próprio, uma forma de transportar para a ação um tipo de humor pessoal, um riso que me atrai também como espectador. Esse humor liga aspectos sutis, patéticos e trágicos.

Creio que um todo pode conter lado a lado barbárie e sutileza, tragicidade e riso grosseiro, que um todo nasce de contrastes e que quanto mais esses contrastes são importantes, mais esse todo é palpável, concreto, vivente.<sup>33</sup>

A cada novo processo criativo, deparo-me com a dependência de dois conceitos que determinam a qualidade e intensidade do trabalho levado a público: técnica e intuição. Na cena que intitulei *Solo como un hongo*, um dos desafios é estabelecer uma relação dinâmica entre ambos.

A sensibilidade intuitiva como capacidade de sentir pode ser denominada também como uma forma aguçada da percepção. Ao retomar a

---

<sup>33</sup>KANTOR, Tadeusz. O teatro da morte. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. XXIX.

proposição elaborada por Mauss, segundo a qual somos resultantes de um processo complexo que engloba relações biológicas, psicológicas e sociológicas, identifico em minhas histórias pessoais a base que determina meus níveis de sensibilidade individuais.

Nesse processo de criação cênica, pretendo ligar dois nascimentos. O primeiro é um nascimento biológico e cultural, com as idiossincrasias que retenho na lembrança dos anos vividos em São Gabriel. São reminiscências de olhares, sorrisos, sentimentos, descobertas, vínculos, ritmos. Desejo utilizar as sensações que volta e meia me reconduzem à casa da infância.

O segundo é o nascimento de uma vontade artística de dar forma concreta às percepções íntimas por meio de imagens poéticas. Trata-se de inventar trilhas de contato com o outro, seja pelo jogo que ocorre com os parceiros de cena, seja por experiências trocadas com o espectador.

O homem não se satisfaz com a simples facticidade de sua organização sensorial; ele percebe algo nela, um sentido – e quando não o encontra, ele lhe dá um sentido e a transforma em algo diferente.<sup>34</sup>

Enxerguei, em minhas memórias e nos ditos gauchescos e suas peculiaridades, uma via de conexão com o fazer artístico para instigar a criatividade, tendo os ditos como parceiros que pudessem conduzir-me aos campos da infância, num arsenal de memórias e sensações que poderiam surgir no momento da criação.

---

<sup>34</sup>PLESSNER, H. Antropologia dos sentidos. In: GADAMER, H.G.; VOGLER, P. Nova antropologia: o homem em sua existência biológica, social e cultural. São Paulo: EDUSP/EPU, 1977. v.7, p. 7.

É preciso recomeçar tudo, em outros termos, ou nos  
mesmos termos, ordenados de outro modo.

Samuel Beckett

## PARTE II

### SOLO CON UNO MISMO

La doctrina nos muestra el camino,  
pero nadie puede caminarlo por  
nosotros.

Octavio Paz

É necessário aprender por si próprio os caminhos que permitem ativar os processos internos e externos da criação de uma vida em cena. K. Stanislávski inaugurou os caminhos de uma pedagogia teatral em que, seguindo princípios da natureza orgânica, o trabalho do ator realizado sobre si mesmo se constitui como o alicerce para a construção de uma segunda natureza, posta em cena de maneira a revelar aspectos pessoais que, desdobrados e canalizados, tornam vivas as ações executadas em uma situação de representação. Esse legado do trabalho sobre si mesmo é o que une as práticas desenvolvidas pelo criador do método das ações físicas às práticas de artistas como Artaud, Meyerhold, Grotowski, Brecht, Brook, Barba, Mnouchkine, Pina Baush, Vassiliev, Tovstonògov, Cieslak, Yoshi Oida, eu e todo ator ou atriz que busca ultrapassar formas meramente externas de atuação. As práticas e teorias consagradas por tantos mestres – pedagogos ou não da arte do ator/bailarino – passam fundamentalmente pelo desenvolvimento das capacidades de reverberação de aspectos internos únicos, exteriorizados por meio do entrelaçamento de métodos e técnicas pessoais e coletivos.

Se o trabalho sobre si mesmo é o que une os grandes mestres, o que os distingue, além das opções estéticas, é a capacidade de apresentar em cena atuações intensamente conectadas ao aqui/agora. As relações envolvidas para que o ator esteja presente no aqui/agora são complexas: estar inteiro, concentrado, ser preciso, ter focos definidos, produzir energia pela oposição de tensões, estabelecer objetivos... Essas e outras leis que se destinam à orientação dos caminhos de uma atuação eficaz integram o grupo de

elementos que caracterizam a conexão com o aqui/agora da cena, o que em última instância significa estar presente de corpo, mente e sentimento. Agir no aqui/agora envolve objetivos precisos, um tema, algo a dizer.

O momento presente é de liberdade, em que deliberadamente deixei alguns apoios de lado para investir em ações e sensações que falem de mim, mas que sejam impulsos e estados que eu possa atingir e colocar a serviço de uma personagem fictícia. As memórias que emergem constituem o que sou, a forma como me desloco, como observo, minhas intensidades, mas não tenho por objetivo criar um trabalho autobiográfico ou expor em cena fatos de minhas histórias pessoais.

No processo que desenvolverei agora, não há uma personagem estabelecida anteriormente. Não parto de um texto teatral ou de qualquer obra que aborde a trajetória de uma personagem criada por qualquer autor que seja. Os ditos populares são frases que apenas sugerem imagens, mesmo assim, imagens de uma concretude extremamente direta e cotidiana.

Geralmente, quando inicio um novo projeto de criação, começo eliminando o que não quero. Saber o que não se quer de um trabalho já é um caminho. Partindo dessa premissa, travo uma luta para construir uma metodologia de trabalho que se mostre eficaz. Essa metodologia, por consequência, deverá possibilitar a geração de ações orgânicas, ou seja, ações fundamentais, já referidas.

Que história contar às pessoas que se dispuserem a compartilhar comigo alguns momentos? Trazer à tona inquietações, mas efetivamente fazer o quê? Que autenticidades posso revelar como ator? Que nuances posso atingir quando pretendo passar de um estado a outro na cena? O quanto minha tentativa de estar inteiro, concentrado totalmente na ação que se desenrola, pode desencadear uma experiência significativa para mim e aos que compartilham esse momento?

“Nada a fazer”, diz Estragon, tentando tirar o sapato que lhe aperta o pé, na primeira fala de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Eu em uma sala de ensaio – nada a fazer, nada a dizer. Isso não é para parecer um jogo de

palavras ou a busca de qualquer imagem interessante para justificar as dificuldades iniciais – eu realmente não sabia o que fazer. Um zero, assim me sentia quando entrava na sala. Dizer o quê, e para quem? O que importa dizer num espaço teatral, que não remeta a uma crise existencial de um ator que não pertence a nenhum grupo e não segue um treino diário que o coloque em estado permanente de atenção corporal? Não me lembro da última vez em que tive a sensação de não saber o que fazer. Sempre fiz e agora, juntamente ao fazer, descrevo esse tempo de inventar alguma coisa. Todo mundo tem suas próprias poesias, e quero revelar algumas minhas, revelá-las a mim mesmo. Por isso, não parti de uma história já escrita, mas daquilo que está por trás de muitas histórias que carrego comigo.

*Nada a fazer...*

... Eu vou continuar.

## PROCESSO DE CRIAÇÃO DE SOLO COMO UN HONGO

Gustavo, o que um ator tem que fazer para representar um morto?

Tem que parar de respirar.

Bom, então comece a parar de respirar.

Daniele Finzi Pasca

### 1ª ETAPA – Em busca de um caminho

No segundo semestre de 2012, iniciei meus ensaios solitários. Estar em cena sozinho era um objetivo que vinha alimentando já há algum tempo. A única vez em que atuei em um solo foi no espetáculo *Diário de um louco*, uma adaptação de um conto de Nicolai Gógol que marcara o encerramento de minha graduação como ator no curso de Artes Cênicas da UFSM. Passados 13 anos, vejo-me novamente entrando em uma sala para criar um trabalho de forma individual.

As práticas que resultaram na criação *Solo como un hongo* seguiram um caminho iniciado pela exploração do espaço físico – literalmente, apenas eu e uma sala a explorar. Ia para a sala apenas com a roupa de trabalho e ainda não tinha ideia de como transportar para a prática os ditos que foram pensados como gatilhos para disparar o processo criativo. Sem ainda uma linha definida a seguir, resolvi desenvolver um treinamento pessoal que colocasse o corpo em estado de trabalho e, ao mesmo tempo, permitisse que esse corpo ativasse de alguma forma a imaginação. O treino consistia na execução de uma série de exercícios que resgatei e adaptei de processos anteriores de criação.

Ao ingressar na sala, iniciava a prática com um alongamento corporal seguido de caminhadas e corridas em que variava velocidades, níveis e direções. Esses movimentos simples possibilitavam a ativação do corpo inteiro, eliminando o que não interessava ao trabalho criativo, pois o foco de atenção deveria estar em cada mínima parte do corpo que se deslocava. No decorrer

dos ensaios, acrescentava novas sequências de exercícios, explorando saltos pequenos, médios e grandes. Aos deslocamentos, eram adicionadas ações de manipulação de objetos imaginários, como: pegar um copo com água e levá-lo à boca, vestir um casaco, enxugar o rosto com uma toalha, entre outros.

Os exercícios de observação centrados sobre os círculos de atenção pequenos, médios e grandes davam-se com o auxílio de objetos presentes na sala de ensaio. Cada um dos objetos possibilitava a transição entre os círculos, relativizando-os conforme o ponto em que me encontrava, mudando constantemente a percepção desse espaço e desses objetos.

Continuei experimentando possibilidades com os focos de atenção nas diferentes salas onde ensaiava. Por exemplo, quando ensaiava em uma sala que me permitia colocar o foco sobre uma janela, a caminhada adquiria uma qualidade suscitada por esse objeto concreto. As possibilidades de percepção ampliavam-se, originando novos focos – caminhar até a janela e experimentar formas de parar, de não olhar, de abri-la, de enxergar o que havia do outro lado. Já um espaço totalmente fechado, apenas com uma porta de acesso, proporcionava outras formas de contato, e, no instante em que iniciava o processo, procurava registrar de alguma maneira até mesmo como esses lugares afetavam meus humores.

A duração dos exercícios variava de acordo com minha capacidade de eliminar as interferências da vida cotidiana; do contrário, não seria possível abrir espaço para o brincar. Em alguns ensaios, faziam-se necessários 20 minutos, em outros, 40 ou mais, e, em alguns, simplesmente esse estado de criação não se instalava. Quando isso acontecia, encerrava mais cedo e utilizava o tempo para cumprir outros compromissos relativos ao PPGAC. O relógio era um inimigo, e as datas que eu riscava no calendário após cada ensaio mostravam que tinha de rever os procedimentos que executava, sob o risco de que os ensaios se transformassem na realização maquinal de exercícios descolados da criação.

Decidi, então, estipular um tempo para os exercícios (caminhadas, corridas, saltos...), que variava entre 40 e 60 minutos, e um tempo em torno de

duas a três horas para desenvolver algumas improvisações. As primeiras improvisações deram-se a partir de relações forjadas com os poucos objetos presentes na sala. Uma caminhada veloz até a janela poderia significar a tentativa de fuga de um homem que está sendo procurado; já um deslocamento em velocidade muito lenta até a mesma janela poderia revelar os últimos passos de um suicida; sentar, subir ou mexer em um pequeno banquinho no centro da sala gerava outras tantas imagens. E assim eu experimentava com os objetos que se encontravam à disposição.

Era necessário avançar, mas ainda não conseguia objetivar esse processo. Após várias semanas indo para a sala sob essas condições que me impus, de distribuir o tempo em exercícios específicos e improvisação, aconteceu algo não previsto: houve a fusão entre exercício e improvisação. Ao finalizar um salto, percebi uma espécie de pluma que se deslocava de acordo com a intensidade do vento produzido por meus movimentos. Iniciei um jogo. Tentava aproximar-me para pegá-la. Quando realizava saltos menores, ela se deslocava lentamente; quando fazia um movimento brusco, ela se afastava. Depois de alguns minutos, a pluma dividiu-se em duas, e, a cada movimento efetuado, novas possibilidades de jogo surgiam.

Aquele foi um dia de descobertas importantes. Na aparente banalidade daquela situação, identifiquei o gérmen que poderia dar início ao processo de criação. Algo começava a aparecer. Não conseguia enxergar com clareza, mas aquele momento indicou-me caminhos que mais tarde se confirmaram. Quando deixei a sala de trabalho, ideias vagas surgiram. Como em um sonho, imagens desconexas apareciam e dissipavam-se rapidamente. Percebia, nessas imagens, potencialidades do jogo clownesco, atravessado por elementos cômicos.

Estava tentando estabelecer condições para a criação e compreendi que a maior dificuldade estava em não possuir um tema central que constituísse uma base sólida que eu pudesse associar aos ditos. Sem esse tema, percebi que se tornaria demasiadamente árdua a busca por ações que, em suas essências, revelassem vivências pessoais, conforme me propunha. O

que possuía era o trabalho sobre mim mesmo (abordado na primeira parte do memorial) ou, como denomina Eugênio Barba, um material *pré-expressivo*.

O desafio a partir dali seria repensar procedimentos para continuar a pesquisa. Como aproveitar o que começava a aparecer? Não queria “me atirar nos pé da vaca”, antecipar uma forma; pretendia estar aberto às provocações que surgissem.

No entanto, nessa criação, acumulo as funções de ator, diretor e dramaturgo. Essa é uma das características do trabalho do *clown*. Segundo Finzi Pasca, “o clown é aquele que reúne e faz dialogar essas três entidades”<sup>35</sup>. Encontro também em Dewey essa ideia:

A linguagem envolve o que os lógicos chamam de relação triádica. Há o falante, o dito e aquele com quem se fala. O objeto externo, o produto artístico, é o elo entre o artista e o público. Mesmo quando o artista trabalha na solidão, todos os três termos estão presentes.<sup>36</sup>

Como servir-me artisticamente de sentimentos e sensações que me acompanham para construir algo novo e ficcional? Que tipo de material, além do “programado”, poderia descobrir? Agora tinha de pensar também como diretor. Segundo Brook:

Desde o início, ele deve ter o que chamo de “pressentimentos sem forma”, isto é, uma espécie de intuição indistinta mas poderosa apontando para uma forma básica, que é a fonte da atração que a peça exerce sobre ele. O que o diretor mais precisa desenvolver em seu trabalho é o sentido da escuta.<sup>37</sup>

O jogo com a pluma apontou um caminho para uma possível temática em que eu, solitário, preenchia o tempo tentando inventar alguma coisa. Eu, solitário, tentando preencher o tempo... Estava ali o gérmen, a solidão.

---

<sup>35</sup>PASCA, Daniele Finzi apud PONCE de LEÓN, Facundo. Daniele Finzi Pasca: teatro da carícia. São Paulo: SESI, 2013, p. 96.

<sup>36</sup>DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 215-6.

<sup>37</sup>BROOK, Peter. A porta aberta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 102.

## **2ª ETAPA - Experimentando ditos**

Continuei nos ensaios seguintes com a sequência de exercícios e comecei a adicionar alguns ditos que seriam utilizados para a concretização de situações dramáticas. Não tinha até então a mínima ideia de como usá-los. Iniciava minha série de exercícios ao som de algumas músicas que tenho armazenadas no telefone celular. Muitas vezes, era inevitável que o ritmo das ações que eu realizava se adequasse ao ritmo musical. As músicas eram tocadas de maneira aleatória; portanto, aleatórios também eram os ritmos. Comecei a introduzir alguns ditos gauchescos no processo. A maneira mais óbvia e primária, que após os ensaios me parecia ridícula e nada artística, era traduzir corporalmente e do modo mais fidedigno possível um determinado dito.

Com o dito "Mais faceiro que pinto no lixo", comecei literalmente a imitar um pinto feliz pela sala, encontrando comida em abundância e regozijando-se com suas preciosas descobertas.

Nessa improvisação, a variação de velocidades e focos era intensa. Vi a sala de ensaio como um imenso lixão. Qualquer detalhe era importante: uma cadeira, um colchonete, um taco solto, uma mínima mancha na parede podia transformar-se em alvo a ser explorado na tentativa de saciar a fome. Os ritmos variavam a partir das formas como a ave observa, se desloca, se assusta. O próximo passo foi humanizar as ações realizadas. Suavizei velocidades, mudei níveis, e o foco, antes concentrado na busca de comida, transformou-se em curiosidade. Em um espaço com muitos focos de atenção, detenho-me demoradamente sobre algo observado, exploro possibilidades de criação de ações com os objetos reais e também imaginários.

A imagem inicial de um "pinto faceiro no lixo" converteu-se em uma sequência de movimentos que envolviam caminhadas, mudanças de foco, de velocidade, de níveis e círculos de atenção. Para dar um sentido aos movimentos humanizados, criei situações em que as buscas livres no lixão

resultaram na partitura que denominei *O vernissage*. Adaptei e transformei os movimentos em ações. A curiosidade, que inicialmente recaía sobre o lixo, passou a dar-se sobre as obras de arte e também sobre os frequentadores de uma exposição. Tudo era motivo de atenção, dos mínimos detalhes de um quadro às pessoas que frequentavam a galeria.

"Mais liso que telefone de açougueiro". Sabe-se que, por força de seu ofício, o açougueiro trabalha constantemente com as mãos engorduradas, portanto, o telefone deve ser escorregadio em função da manipulação. Lá fui eu tentar atender um telefone que escorregava tanto quanto um sabonete ensopado. Após experimentar muitas formas de manipular o telefone imaginário que escapava das mãos, resolvi improvisar de outra maneira. Da imagem proporcionada pelo dito, utilizei apenas a ideia do escorregadio, eliminando as imagens do telefone e do açougueiro. Usando uma cadeira disponível na sala, me pus a explorar possibilidades de contato com o objeto, partindo da palavra *escorregar*. Primeiramente, foquei nas dificuldades para segurar o objeto, tentando levá-lo de um ponto a outro no espaço, depois tocá-lo com várias partes do corpo ou, ainda, apenas sentar na cadeira, objetivo que se tornava impossível em função do assento escorregadio. Diversas velocidades e posturas corporais em relação ao objeto foram experimentadas. Explorei ritmos, procurando dançar com a cadeira, uma dança das tentativas de permanecer sentado. Dessa luta, resultou uma partitura de movimentos que deu origem a uma das ações que marcam a cena final de *Solo como un hongo*.

"Se atirou nos pé da vaca". A imagem sugerida por esse dito é, no mínimo, curiosa. Apenas me vem à mente uma vaca caminhando tranquilamente quando, de repente, alguém se joga diante de suas patas, sem um motivo aparente. Esse dito está relacionado à ideia de precipitação diante de um fato qualquer. Algo que uma pessoa faz ou diz, criando um constrangimento que não existiria caso ela não tivesse agido daquela maneira. No dia em que usei esse dito, me atirei aos pés de muitas vacas. Cada vaca imaginada era um salto, um tombo, uma forma diferente de lançar o corpo no espaço. Ao modo do trabalho realizado com os outros ditos, experimentei ritmos, velocidades e posturas corporais. Passei do atirar-me literalmente às

maneiras mais inusitadas de parar defronte à vaca. Se, em um momento, retinha o animal como um agente de trânsito faz com um automóvel, em outro, experimentava parar a vaca repentinamente e a chamava para uma conversa ao pé do ouvido.

Nesse processo de investigação com os ditos, selecionei e organizei partituras de ações que talvez pudessem ser adaptadas e aplicadas na criação do *exercício cênico*. Utilizei os ditos como provocadores iniciais para a criação, e não como um fim para a condução de um enredo.

Duas vias caracterizaram a construção das partituras. Assim como as imagens suscitadas por um dito nutriam movimentos corporais que seriam posteriormente transformados em ação teatral, o oposto também ocorria, e movimentos e ações levavam-me ao reconhecimento de ditos.

O desenvolvimento de uma criação teatral está diretamente relacionado ao fato de lidarmos com processos imaginativos que nos exigem a capacidade de repetição. Não uma repetição mecânica, mas plena de vida, tal qual encontrada no universo cotidiano. Entretanto, no dia a dia, não nos encontramos em estado de representação, que tem por objetivo o caráter estético. A obra teatral necessita ser elaborada, testada e reconstruída constantemente para que as ações executadas no aqui/agora se revelem críveis a cada apresentação.

São os processos intuitivos que imprimem organicidade às ações concretas, organizadas pelo pensamento racional. O ator trabalha em meio a duas forças: a intuição, que mantém a vida pulsante, e o rigor técnico como forma de controlar e canalizar os processos inconscientes. Nesse sentido, a intuição e, conseqüentemente, a organicidade estão condicionadas às leis da natureza, reveladas por K. Stanislávski.

Os processos de criação e apresentação da obra teatral exigem do ator o constante estado improvisacional, sendo a intuição a parte do inconsciente que abastece a criação consciente, conferindo organicidade às ações. Sobre esse aspecto, K. Stanislávski diz: “Las improvisaciones y la realización

inconsciente preservan al papel de un estancamiento, lo refrescan, dan vida y espontaneidad a nuestra creación".<sup>38</sup>

Neste trabalho, no qual exploro memórias pessoais e coletivas resgatadas, a intuição surge como uma forma de reconhecimento dessas memórias no aqui/agora do fazer artístico. Segundo Michel Maffesoli, a intuição é oriunda

(...) de um tipo de sedimentação da experiência ancestral que exprime um "saber incorporado" que em cada grupo social, e, portanto em cada indivíduo, constitui-se sem que se lhe dê muita atenção. Retomando um termo sugestivo proposto por Jung, talvez se trate, essencialmente, de um "inconsciente primordial" que determina nossas maneiras de ser, nossos modos de pensamento, numa palavra, as diversas formas existenciais que marcam a vida diária.<sup>39</sup>

O material resultante das improvisações a partir dos ditos e memórias, ainda em processo de elaboração, encontrou ressonâncias nas discussões que vinham ocorrendo nas disciplinas do mestrado. A partir das reflexões proporcionadas por cada disciplina, anotava palavras, imagens e situações que pudessem de algum modo constituir elementos concretos que serviriam à minha investigação. Especialmente, as aulas da disciplina Poéticas do Corpo na Cena Contemporânea, ministrada pela professora Mônica Dantas, foram importantes para reforçar a ideia que já vinha propondo nos ensaios, que era utilizar, de alguma forma, a dança.

Dançar foi importante. Quando esgotava alguma situação de improvisação ou simplesmente não sabia o que fazer, eu dançava. E, quando dançava, os questionamentos surgiam. Primeiro: dançar? Segundo: dançar para quê? Terceiro: dançar para quem? Quarto: dançar com quem? E o que levar à cena? O que quero realizar diante do espectador? Essas questões constantemente vinham à tona. As tentativas de respondê-las mesclavam a racionalidade objetiva com as incertezas e surpresas surgidas no ato da improvisação.

---

<sup>38</sup>As improvisações e a realização inconsciente preservam o papel da estagnação, refrescam-no, dão vida e espontaneidade à nossa criação (K. Stanislávski, 1977, p.370, tradução minha).

<sup>39</sup>MAFFESOLI, Michel. Elogio da razão sensível, 2005, p.130.

Tendo os ditos como eixo norteador para a organização das ações, faltava-me um tema que fosse ao encontro de meus desejos de comunicação nesse momento e que se relacionasse, ao mesmo tempo, com as questões que envolvem o ato de realizar um trabalho solo.

### **3ª ETAPA – Improvisando com o tema**

Estava em casa, organizando o material para o ensaio, lendo o dicionário argentino, procurando alguns ditos para dar continuidade ao processo criativo iniciado, quando me deparei com o dito *Solo como un hongo*. Um dito gaucho (argentino) que significa "totalmente só". Naquele instante, encontrei o cerne das questões que intuitivamente desejava abordar e que poderiam ser concretizadas sob uma estrutura de ações que conotassem esperas, perdas, solidão, amor. A associação com a improvisação da pluma foi imediata e remeteu-me ao gérmen dessa criação, já intuído. Eu, solitário, tentando preencher o tempo. O dito sintetiza a ideia da montagem cênica e o fato de criar solitariamente. Abordar sozinho a solidão, eis meu desafio, *Solo como un hongo*. Uma pesquisa que partira do imaginário cômico produzido pelos ditos encontra justamente seu tema principal em uma frase abstraída de comicidade. A solidão, uma das ideias mais amplas e complexas da humanidade, começou a ser delineada pelas improvisações que passei a realizar. Essa ideia abarca muitos temas, mas vi no *amor* uma possibilidade de concretizar algumas intuições.

Na tentativa de resolver parte de minhas inquietações em relação à criação, desenvolvi algumas improvisações a partir do encontro entre um homem e uma mulher. O foco foi concentrado nas sensações internas e expectativas do encontro, assim como em possíveis formas de relação entre as duas personagens. A fusão entre os materiais escolhidos, ditos, memórias e o humor clownesco motivaram o surgimento do tema.

O objeto convida o dito.

O dito gera interação.

A cena grita para o dito.

Preciso de uma canção.

A canção, por sua vez,

Chama todos para a dança.

E, ao sinal de um, dois, três...

Algo novo se fez.

As condições que me impus para criar a cena ofereciam-me ampla liberdade. A liberdade de um solitário. Isso significava criar um ambiente que me permitisse “estar no mundo da percepção e não da lógica”<sup>40</sup>. Criei um espaço sem nada nem ninguém para tentar preenchê-lo de alguma maneira. Minha personagem é o eu que brinca, e o eu que brinca pode dançar, pode ser bobo, pode experimentar o *nonsense* ou criar o vazio. Em certos momentos, a intuição comanda ou direciona-me, e trato por intuição os processos que se dão de maneira não racionalizada, em que instantes são criados despretensiosamente.

Entrei numa casa sem móveis nem companhia e queria mobiliá-la e dividi-la com alguém. Um apartamento, preparativos para receber alguém ou para ser recebido, talvez um encontro numa festa, num bar. Em um lugar que pudesse ser todo e qualquer lugar. O que eu buscava era criar um espaço para o encontro ideal entre os dois. Um cenário propício ao jogo dos amantes.

---

<sup>40</sup>COLLA, Ana Cristina. Caminhante, não há caminho, só rastros. São Paulo: Perspectiva, 2013, 70.

Nas primeiras improvisações, o uso de alguns objetos começa a formar o espaço em que a personagem se encontrava. Inicialmente, foi organizado como sala do apartamento da mulher que estava à espera do homem para um primeiro encontro. Após tocar a campainha e não ser recebido, ele observa que a porta não está trancada e entra nessa sala iluminada por uma penumbra. Como a mulher ainda não se encontra, ações que remetem a situações próprias de peripécias clownescas foram experimentadas, como o ensaio para retirar o próprio casaco de maneira a sugerir à mulher que chegará em instantes que, além de vestir-se de forma elegante, é um exímio conhecedor da arte de despir-se. Obviamente, esse ensaio demonstrava a inabilidade do homem, além de o ambiente não ser favorável, com um cabide que desmontava com o peso do paletó.

Na sequência da improvisação, eu/homem abro uma porta verdadeira e observo móveis que não existem numa penumbra que não é penumbra. Brinco com uma cadeira verdadeira e com um casaco imaginário. Sou eu fazendo o homem. Ele deve ser feito por ele mesmo e por mim. Encontro uma mulher no sonho. Uma ideia para não bailar sozinho. Escuto uma música verdadeira e danço com uma mulher imaginada.

Ao dar continuidade à investigação da situação de espera, integro a música como elemento fundamental para a geração de ações. Um encontro de amor exige música boa.

Enquanto espera, ele prepara o ambiente para conduzir uma noite inesquecível de descobertas com a mulher que será conhecida naquele instante. Enquanto ela não chega, ele escolhe, entre os vinis organizados por artistas ao lado do velho toca-discos, algumas pérolas do cancionero popular. Testa umas quatro músicas, que são clássicos da breguice, mas, não gostando de nenhuma, apanha no bolso da calça um *pen-drive*, que é inserido no toca-discos, e um *jazz* começa a tocar. Antes de ela aparecer, ainda há tempo de ele quebrar acidentalmente um vaso de valor sentimental inestimável para a mulher e escondê-lo sob a pequena toalha que cobria a mesinha onde o vaso ficava há muitos anos.

Quando ia para a sala de trabalho, os movimentos e a imaginação uniam-se, e eu procurava tornar o corpo imaginativo. A partir das imagens que surgiam, uma linha dramática começava a ser delineada.

Essa estrutura começava a fechar-se, a ser direta demais, apenas mais uma história que, mesmo podendo resultar em algo interessante do ponto de vista dramático e cênico, estava sendo construída a partir da organização e ordenação de elementos extremamente legíveis, que fluíam para caminhos óbvios.

O que vai além do clichê? O que buscava era exprimir internalidades, não de maneira psicológica, mas que se revelassem pelas ações, no sentido de emanar algo que pudesse ser lido de maneira a ultrapassar a primeira pele, a primeira camada, que enquanto imagem pode ser apenas forma, mas que pode ir além desta.

No trabalho solo e autoral, "o artista, ao trabalhar, incorpora em si a atitude do espectador"<sup>41</sup>. Ser espectador de mim mesmo nesse momento do trabalho implica postura tanto intelectual quanto intuitiva. Cada pequena parte do corpo ou da cena pode ser foco do espectador. Muitas vezes, vejo-me olhando meus próprios movimentos como uma câmera de vídeo faz. Posso pausar um movimento que executo, ver como está o meu corpo, em que posições estão os pés, qual é abertura das pernas, como fica a imagem do corpo nos diferentes níveis. Como operador dessa câmera que sou, decido o instante e a área do objeto – corpo – a ser enquadrada. Quando retrabalho os movimentos, procuro vê-los de fora para reposicionar partes do corpo, modificar gestos, estabelecer relações com os objetos e com o espaço que me pareçam mais interessantes plasticamente.

Evitar o banal, eis uma questão que me interessa. A banalidade cotidiana compartilhada pode ser combatida por imagens que creio serem poéticas, pelo menos para mim, porque a criação é construída para mim. Até apresentar, sou o espectador de mim mesmo com a ajuda de alguns olhares externos. Dar e tirar do espectador, conduzir a ação a lugares não comuns, não

---

<sup>41</sup>DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.128.

óbvios. Construir encruzilhadas e permitir, ainda, que o espectador opte por um caminho que não aparece diante de si, que abra uma quarta, quinta ou sexta estrada e que logo adiante se depare com outras possibilidades de opção, de fuga da rota. Uma fuga que se encontra na surpresa do que virá adiante. Penso que conduzo um trem cujo destino final os passageiros não conhecem; quando olham pela janela, cada um aprecia o ambiente ao seu modo; quando pensam que verão algo esperado, no próximo minuto o clima muda, e lá fora a primavera torna-se outono ou o verão, inverno. Imagens recheiam a imaginação.

“Não ser totalmente legível nem totalmente ilegível: não é esse objetivo da arte?”<sup>42</sup>. Manter a ambiguidade, expandir possibilidades de interpretação, sem ao mesmo tempo entrar na via da facilidade sem sentido, em que a obra se apresenta tão aberta que as interpretações resultam insipientes por falta de conteúdo dramático e/ou pela exposição de sentimentos pessoais que não extrapolam a circunferência de atuação.

A partir dessa autoavaliação, que é importante quando estou sozinho na sala de trabalho, senti a necessidade de trabalhar com a ajuda de um olhar externo, que me auxiliou na percepção corporal, no registro de material improvisacional e na escolha das ações. Considerava, nesse momento, que a visão de um espectador artista me ajudaria na organização das ideias e das improvisações que vinha desenvolvendo. Esse espectador qualificado agiria como um contraponto, alguém com quem pudesse estabelecer um diálogo sincero. A atriz e bailarina Daniela Aquino assumiu esse papel de espectadora ativa, frequentando o espaço de trabalho e auxiliando técnica e artisticamente nessa etapa do processo investigativo.

Em cada encontro, antes de iniciarmos as improvisações, foram importantes os momentos em que Daniela orientou alguns exercícios de percepção corporal a partir de preceitos da educação somática. Esse material foi agregado aos ensaios, ampliando o autoconhecimento corpóreo. Por meio da liberação de tensões localizadas, do controle da respiração e do uso do

---

<sup>42</sup>PAVIS, Patrice. Encenação contemporânea, as origens, tendências, perspectivas. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 363-364.

corpo no espaço, novas e sutis descobertas poderiam ser associadas aos outros elementos que marcariam o exercício cênico.

A partir desse momento, na investigação por imagens poéticas, dei continuidade às improvisações que envolviam o encontro com a mulher imaginária. Esse processo incluía o desejo de mesclar a ludicidade de situações cênicas de reconhecimento coletivo imediato, próprias de clichês do comportamento humano cotidiano, com situações que revelassem aspectos mais densos e profundos da alma da personagem que eu vinha desenhando nos ensaios, mas que ainda não havia encontrado. Perseguia uma chave capaz de impulsionar uma ação fundamental que concretizasse intuições latentes.

Quando não estava na sala de trabalho, surgiam pensamentos do que poderia ser feito em cena, imagens que apareciam inesperadamente, relações estabelecidas e ideias para aplicar e testar. Experimentei algumas ideias para materializar a parceira de cena. Inicialmente, utilizei alguns objetos presentes na sala de ensaio, fiz de uma cadeira a mulher. Ao retornar de um dos ensaios, encontro exposto na calçada de um brique um antigo cabide de madeira, com rodinhas, cujo formato lembra a silhueta de uma pessoa. Imediatamente, vi no objeto a mulher desejada. Levei-o para casa e, durante alguns ensaios, experimentei possibilidades de concretizar meu imaginário. O cabide foi usado de várias maneiras: na sua função original para pendurar um casaco ou um vestido, como mesa para colocar uma garrafa de uísque ou como par para dançar. Ainda não satisfeito com as descobertas, continuei em busca do objeto “perfeito”. Sonhei com a mulher, e no sonho ela aparecia linda. Eu precisava encontrar uma boneca em tamanho natural. Onde? Como? Eis que, ao conversar com uma conhecida, descubro que ela havia sido proprietária de uma *sex shop* e ainda possuía alguns objetos guardados, entre eles, uma boneca inflável. A boneca entrou na cena pela opção de concretizar a parceira de dança, até então somente imaginada. Aqui inicio uma nova etapa na pesquisa.

#### 4ª ETAPA – Construindo acontecimentos cênicos

*Solo como un hongo.* Assim estava eu quando ela foi levada ao ensaio pela primeira vez. Vicki transformou-se no par ideal. Boneca de aparência um pouco grotesca. Paixão à primeira inflada. "*Three entrances of love*" era o que ela prometia.

Com o uso de músicas, de ditos, da boneca e de alguns objetos encontrados na própria sala de trabalho – cadeira e mesa –, uma nova fase de improvisações se estabelecia.

Tornar a boneca viva! Como manipulá-la? Como torná-la minha parceira de cena, uma mulher desejável que me encanta à primeira vista? Não se tratava de manipular uma boneca construída para a cena, e sim uma boneca inflável, que tem conotação sexual.

A cada novo encontro, precisava inflá-la com uma quantidade determinada de ar, de modo que a consistência do material se adaptasse à manipulação. Uma atividade simples e necessária, mas de extrema relevância na metodologia de criação, pois apliquei como uma das resoluções cênicas o ato de esvaziá-la.

Primeiramente, era só brincar com a boneca, explorar formas de carregá-la, de deslocá-la, de lançá-la para o alto, de movimentar seus braços e pernas, de dançar livremente pela sala. Tinha de entrar em sintonia com a boneca e, em função da leveza do material, experimentei muitas possibilidades de movimentos, desde os mais suaves até os mais bruscos. Após esse período de adaptação com o objeto, passei a uma nova fase, na qual criei situações cotidianas que envolviam uma relação íntima, como ir ao cinema, jantar em um restaurante ou transar. Em cada uma dessas improvisações, desenvolvia pequenos episódios que marcavam o teor do envolvimento entre os dois, como na ida ao cinema, em que assistiam felizes a um filme romântico, cômico, de suspense ou pornográfico, comendo pipocas e reagindo das formas mais

inusitadas ao que viam na tela. Todas essas situações tangenciais à escritura cênica constituíram a vida das personagens.

Algumas improvisações foram registradas por Daniela. Desses registros, selecionávamos ações que considerávamos passíveis de serem utilizadas no decorrer da construção cênica.

Com o desenvolvimento das improvisações, a boneca tornou-se minha parceira – uma parceira que começava a ter vida própria. Tinha que fazê-la agir, jogar como se fosse o segundo ator em cena. Essa vida dava-se pela concretude da manipulação, do deslocamento dos dois corpos, homem e boneca, o que cada um poderia sugerir ao outro. Podia ver em Vicki uma linda mulher e, num instante, perder o encanto. Havia o brilho de um primeiro encontro, quando todas as possibilidades estão em jogo. Desde sua chegada, percebi que a relação entre ator, espaço e objeto/boneca fora demarcada. Ela se tornaria, por sua constituição, aparência e significados construídos na cena, a companheira ideal.

Vicki é um objeto. Na cena, ela assume o caráter de uma mulher viva, capaz de jogar, de ter vontades próprias. Ao modo de Magritte, digo “isso não é uma mulher” e, quando o digo, ao mesmo tempo crio o espaço para que a boneca possa ser considerada uma mulher. “No momento em que o homem anexa o objeto, o objeto torna-se ator”.<sup>43</sup>

Ditos foram experimentados para os encontros entre os dois, conferindo às situações sentimentos diversos. Ao recebê-la *mais feiuro que gordo de camisa nova*, uma postura corporal e um estado de humor era experimentado. *Mais perdido que cego em tiroteio* sugeria uma relação sexual desajeitada. *Mudando de saco pra mala* indicava a mudança repentina do rumo da situação.

As situações foram experimentadas de maneira que os ditos pudessem ser abordados sob vários aspectos. Se, em determinados instantes, eles foram geradores de ações, em outros, provocaram estados anímicos, criando ritmos e atmosferas diversas, como também serviram de subtexto da personagem/homem.

---

<sup>43</sup>KANTOR, Tadeusz. O teatro da morte. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. XL.

A importância dos ditos em relação à criação também tem a ver com o substrato das ações, com a síntese e com a precisão. A poesia exige cálculo, e, quando ela aparece numa frase curta, bem elaborada, um universo se apresenta. Como disse o poeta Leminski: “Haja hoje para tanto ontem”. Quanta coisa se diz numa frase. A cena tem que ter um pouco disso, desse pouco que diz além, e por isso tem de ser calculada, remexida, por vezes rimada. Mas tem de ser precisa e precisa ter direção. Ela segue um rumo, tem um destino certo na incerteza do que pode atingir.

A dramaturgia das ações foi-se fazendo por si, pela junção de partes desconectadas, de experimentações de imagens selecionadas a partir de improvisações. Essa forma de construção começou a adquirir significado no próprio ato de execução das ações, dando origem aos acontecimentos cênicos. A escritura cênica é o resultado do entrelaçamento de imagens que tem em sua tessitura a solidão como ideia principal e os demais elementos como veículos de expressão. A palavra *veículo* é empregada aqui para tratar da fusão entre os meios e fins, ao modo proposto por Dewey.

No momento em que falamos os meios como ‘veículos’ [*media*], referimo-nos a meios que são incorporados ao resultado. Até os tijolos e a argamassa se tornam parte da casa em cuja construção são utilizados; não são meros meios para que ela seja construída.<sup>44</sup>

### **Escritura cênica de *Solo como un hongo***

A estrutura do exercício cênico é composta por sete acontecimentos, os quais denominei:

1 – *Solo como un hongo*

2 – Encantamento, ou Mais bonita que laranja de amostra

3 – Conquista

---

<sup>44</sup>DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 355.

4 – Disputa, ou Não te faz de leitão vesgo pra mamar em duas tetas

5 – Explosão, ou Mais feliz que ganso novo em taipa de açude

6 – Perda

7– Simbiose, ou *Solo comigo mesmo*

### **Acontecimento 1 – *Solo como un hongo***



Fig. 1 – *Solo como un hongo*. Foto: Daniela Aquino

O acontecimento tem início com um homem que veste um paletó cinza, calça cinza, camisa branca, suspensório vermelho, gravata preta e sapatos pretos. Ele está sozinho, em pé diante de uma mesinha, sob a qual há uma garrafa de uísque Jack Daniel's pela metade. Ao lado dessa mesa, há uma cadeira. Ele segura um copo e bebe de vez em quando. Está tocando um *jazz* (*My One and Only Love*, de John Coltrane & Johnny Hartman). Em alguns

momentos, ele balança ao ritmo da música. Ele procura e cumprimenta pessoas imaginárias e pessoas/público que estão e que entram no espaço. Há certo caráter social demonstrativo. Ele se mostra curioso em relação às pessoas e, transitando por diversos focos, encontra a mulher que chama sua atenção.

A construção desse acontecimento partiu de improvisações realizadas ao longo das três etapas de criação, anteriormente referidas. Da primeira etapa, selecionei alguns movimentos e ações gerados a partir dos exercícios de deslocamento, velocidade e saltos, nos quais aplicava os círculos de atenção.

Na exploração do dito “Mais faceiro que pinto no lixo”, realizada na segunda etapa da criação, adaptei a partitura que nomeei de *O vernissage*. A descoberta da ideia, surgida com o dito *Solo como un hongo*, dá origem ao universo em que a personagem se encontra.

## **Acontecimento 2 – Encantamento, ou Mais bonita que laranja de amostra**



Fig. 2 – Encantamento. Foto: Daniela Aquino

O homem enxerga Vicki, ao longe, e encanta-se. Ela usa um vestido preto, com uma faixa vermelha na cintura. Anda como se trouxesse a primavera entre os seios... Imagens que surgiam constantemente no ato da improvisação e também quando eu não estava na sala de ensaio. Imagens que eu associava à cena e recheavam a imaginação.

Vicki entra em cena, sozinha. Deslocando-se sobre rodas, passa lentamente à frente do homem, que está parado, com o copo na mão. Vicki para por um instante, ele sussurra algo ao seu ouvido, ela escuta e continua seu caminho. Ela circula em frente ao homem, passando por ele mais uma vez antes de desaparecer no lado oposto àquele pelo qual entrou na cena. O homem termina de beber o que restara no copo e vai atrás da mulher, saindo de cena. Logo que sai, na mesma direção, o homem retorna acompanhado por Vicki. Passam conversando e rindo, em linha reta. No centro da cena, despedem-se momentaneamente. Enquanto ela desaparece, ele volta a beber seu uísque. Todo o acontecimento transcorre ao som do *jazz* inicial.

As ações desse acontecimento são resultantes, sobretudo, da terceira etapa, em que as improvisações revelavam inicialmente o encontro com a mulher imaginária, que acontecia no apartamento dela. Resultaram também das improvisações em que a boneca já estava presente, quando foram exploradas situações de intimidade entre os dois. A imagem do dito com que nomeei o teor do encantamento por Vicki pode não ser poética – *mais bonita que laranja de amostra* –, porém, foi assim que a mulher me pareceu quando atravessou o salão, deu uma volta completa e desapareceu, para logo depois voltar. Algumas ideias surgiram, e a cena começou a ganhar um corpo por si só. O dito *mais feliz que gordo de camisa nova* também foi associado à cena, ilustrando o estado interno do homem ao conhecê-la.

A situação, aparentemente clichê, evidencia o encontro entre Vicki e o homem, o modo como ele age para chamar sua atenção e como a corteja. Abrange também a forma como ela reage ao entrar, inicialmente demonstrando indiferença à tentativa de aproximação, para depois mostrar-se interessada. A ação aqui me sugeriu outro dito. O subtexto do homem para a aparente indiferença dela foi: *Conheço rengo sentado e cego dormindo*.

Nos jogos que experimentei, além das ações criadas para minha personagem, tinha de manejar Vicki, de modo que fosse possível revelar sua personalidade. Sobre essa ideia, um pensamento me perseguia. Como ela poderia agir por si própria sem que eu a conduzisse pela manipulação direta? Como ser a mulher desejada, que atrai os olhares para si, sendo ela um objeto inanimado? Ela deveria mover-se sozinha, entrar em cena por si própria, deveria passar esbanjando charme, fazendo notar-se, tornando-se desejável. Resolvi que ela deveria entrar em cena sem a minha ajuda nem a de qualquer outra pessoa que a conduzisse diretamente.

A única solução seria construir algum mecanismo acionado por controle remoto. Desenhei, então, uma estrutura sobre a qual imaginei que ela pudesse ser fixada. Entrei em contato com o proprietário de uma loja de conserto de brinquedos de toda espécie. Cheguei à loja com o esboço e apresentei-lhe a Vicki. Ele prontamente se interessou pela empreitada e, alguns dias depois, me entregou o carrinho.

Eu necessitava testar o objeto na cena e, para isso, contei com a ajuda do amigo e ator Luís Antônio dos Santos, que frequentou vários ensaios e se tornou o condutor da entrada de Vicki na cena.

### **O texto que veio depois**

A ideia surgiu em uma manhã em que eu estava lendo um texto em língua espanhola sobre palhaço. Após três páginas de leitura, o filme de minha cena começa a passar por inteiro, e o texto, que não existia anteriormente, surge de uma só vez em “portunhol”. Pensei em usar esse texto no instante em que Vicki circula pelo espaço, logo após a cantada que o homem lhe dirige. O texto poderá ser verbalizado ou usado como subtexto.

*Olá, mi amor, como es hermosa, como andas bien, me parece que tienes rodinhas en los pies, deseo te sacar para una danza. Sentir tu olor caliente, acariciar tus pelos. Me veo saliendo con usted daqui, te poniendo sobre mi cama, te acariciando, te queriendo, te envolviendo en mis brazos. Besando te mucho. Preparando con cariño tu chechea para la penetracion. Hacer una piorrinha en tus mamilos intumecidos. Te besar más e más e más. Te ofrecer champagne de mis propios lábios en tus grand lábios. E por fin te penetrar. Con amor! mucho amor! Seremos apenas dos en uno. Acienderemos después del amor un cigarillo, quizá uruguayo. E dormiremos exhaustos, e viveremos felices en nuestros sueños.*

### **Acontecimiento 3 – Conquista**



Fig. 3 - Conquista. Foto: Daniela Aquino

Começa a tocar um tango (*Por una cabeza*, instrumental, de Astor Piazzola). Os braços de Vicki aparecem lentamente na coxa. O homem a observa, termina seu uísque, dirige-se a ela. Quando ela começa a deixar a coxa, o homem a envolve pela cintura, de modo que, quando ela aparece por inteira na cena, já sem rodinhas, estão prontos para dançar. Não conduzo só a dança, conduzo a vontade dela, que vontade própria também tem. Vicki é bela e beija como ninguém. Cabelos curtos, avermelhados, vestido bonito, olhar decidido e boca pronta para o amor. Um lugar, uma casa? Um bar? Um baile? Um encontro. Quem “está mais vivo”? Conduzo mesmo?

Durante a evolução da dança, acontecem ações de caráter sexual. Ao final do tango, o homem a conduz até a cadeira, solicitando que ela espere ali alguns segundos. Ele deixa a cena.

Esse acontecimento, em que a dança predomina, resultou das inúmeras improvisações em que experimentei formas de dançar sozinho, com o par imaginário e com a boneca. Ritmos variados foram explorados, e a predominância da dança no solo sofreu influências diretas das discussões e práticas que se deram na disciplina Poéticas do Corpo na Cena Contemporânea.

Quando dancei com a boneca pela primeira vez no ensaio, subitamente surgiu, inteira e límpida, a imagem de um baile que estava adormecida.

Mas a verdadeira missão do artista é exprimir a parte de seu eu que escapa ao tempo. Graças ao acaso feliz, ao retorno de uma sensação antiga, todo um mundo que dormia nele renasce em sua consciência.<sup>45</sup>

### **Baile caipira**

No mesmo ano em que vi o leão, aquele sobre o qual comentei na introdução, fui par da menina mais linda do mundo numa disputa de danças

---

<sup>45</sup>MARANTES, Oliveira Bernardete. Proust sobre a obra e a música: reflexões sobre a arte, temporalidade e memória. Dissertação [Mestrado em Filosofia]. Universidade de São Paulo: FFLCH, 2006, p.13.

de casal na festa de São João da escola. Lembro que, no momento em que todos os pares dançavam para avaliação dos jurados, eu já estava em outro plano. Naquele momento, eu dançava com Clarissa, morena, mais ou menos 1,40 de altura, cabelos longos e um sorriso inesquecível. Virei um pavão que conduzia a caipira mais desejada entre os meninos da quarta série. De mãos dadas, aguardamos o resultado. Primeiro lugar, com direito a repetir a dança, agora com o salão todo nosso, diante de uma plateia que aplaudia.

#### **Acontecimento 4 - Disputa, ou Não te faz de leitão vesgo pra mamar em duas tetas**



Fig. 4 – Disputa. Foto: Daniela Aquino

O homem volta para a cena com uma flor para entregar a Vicki. Ela conversa com outro homem/boneco. Ele desiste da surpresa, desvia o caminho, amassa a flor entre os dedos e vai sentar-se em outra cadeira, que está em diagonal com a cadeira central. Ali o homem dança a sua dor (ao som da música *Imbranato*, de Tiziano Ferro) e, num arroubo, vai até o casal, estende o braço em direção ao outro homem, mandando-o embora como que por alguma força mágica. O homem/boneco sai de cena, de costas.

Como já foi exposto, além das improvisações com a boneca, continuava a imaginar situações que atravessariam a relação das personagens. Tratava-se da necessidade de agir como autor, além de ator e diretor. O enredo construía-se conforme a organização do material descoberto nas improvisações. Aqui os ditos participaram como provocadores da escritura cênica. A relação entre as ideias contidas em dois deles deu origem às ações que compõem esse acontecimento. A ideia de esperteza, do levar vantagem desonestamente contida no dito *não te faz de leitão vesgo pra mamar em duas tetas* foi associada à de precipitação do dito *se atirou nos pé da vaca*, já referido. Da adaptação das improvisações de lançar o corpo, precipitando-se de diversas maneiras pelo espaço, propostas por esse dito, surgiu a ação realizada pelo homem. Logo após deixar Vicki sobre a cadeira, sai de cena e, no seu retorno, precipita-se ao entrar no espaço com uma flor que seria entregue à mulher. No instante em que se lança em sua direção, encontra-a conversando com outro homem/boneco. Indignado com o que vê, amassa a flor entre os dedos e dança a dor da traição. Na dança, reúne forças, precipitando-se em direção do homem/boneco que espertamente tentava conquistar Vicki.

No processo de construção da cena, ocorrera-me muitos pensamentos e possibilidades de agudizar as circunstâncias. Poderia matar Vicki ou o homem/boneco, poderia ser morto, outros personagens poderiam entrar em cena. Poderia usar um revólver, uma agulha...

**Acontecimento 5 – Explosão, ou Mais feliz que ganso novo em taipa de açude**



Fig. 5 – Explosão. Foto: Daniela Aquino

Com o caminho livre, o homem retira Vicki da cadeira, e ambos dançam felizes ao som de *Imbranato*. Ele a joga para o alto, corre com ela pela sala, dança com ela sobre os ombros. Começa a levantar seu vestido e, insinuando o início de uma relação sexual, a conduz até o fundo da cena.

A ação de colocá-la sobre os ombros surgiu pela improvisação, como uma das possibilidades de manipulação da boneca num instante de arroubo, de felicidade do homem ao eliminar da cena o rival. Como substituição ao sexo grotesco que surgira nas improvisações, optei pela imagem que conotava a fusão entre os amantes.

Uma prática que eu não costumava fazer em outros trabalhos configurou-se, em *Solo como un hongo*, uma ferramenta que me ajudou a rever certas atitudes corporais: a gravação em vídeo de dois momentos em que apresentei a cena. A primeira apresentação fez parte da finalização da disciplina Poéticas da Dança na Cena Contemporânea, e a segunda gravação ocorreu durante a apresentação realizada como resultado parcial da pesquisa que fez parte da defesa de qualificação do Memorial. Após rever as cenas, fiz correções que julguei necessárias. As imagens serviram para limpar certos movimentos, como no momento em que danço com Vicki, colocando-a sobre os ombros, e seu vestido cobre minha cabeça e meu tronco, resultando na imagem de um só corpo. A imagem parece-me interessante, mas observei que, por meus braços estarem flexionados além do necessário, não formava a imagem que desejava concretizar. Esse recurso ajudou-me a definir ângulos, enquadramentos que determinaram o teor da imagem.

## Acontecimento 6 – Perda



Fig. 6 – Perda. Foto: Daniela Aquino

Ao som de *Perhaps, Perhaps, Perhaps*, música da trilha sonora do filme *Strictly Ballroom*, os dois, lado a lado, em passos que seguem o ritmo musical, conduzidos por ele, vão do fundo à frente da cena. Nesse momento, ele levanta a mão com o punho cerrado e diz energicamente: “Freia! Garçom, a conta!”. Entra a música *Deer Stop*, de Goldfrapp. Ele a beija e começa a despi-la. Os dois rodam sobre o próprio eixo e Vicki começa a murchar enquanto gira. Ela está nua, ele a coloca cuidadosamente no chão, de bruços. Ela murcha aos poucos. O homem vê-se impotente diante da situação. Ele se percebe incapaz de agir psíquica e fisicamente.

Encontrei ação onde não procurava. O momento em que parto do fundo do palco ao som de *Perhaps* foi tomado de um trabalho realizado na finalização da disciplina Poéticas do Corpo na Cena Contemporânea. Cada participante deveria conduzir ou apresentar uma prática relacionada à pesquisa que vinha desenvolvendo. A ideia era, de algum modo, envolver todo o grupo nessa prática. A colega Tereza Furtado, que é bailarina e desenvolvia sua pesquisa relacionando elementos da psicanálise com o processo de criação conduzido por Pina Baush, propôs uma improvisação coreográfica em que os colegas e eu partíamos, em bloco, de um lado ao outro da sala em uma caminhada com passos marcados. Ao final, eu dizia uma frase: “Garçom! A conta!”, criada no momento da improvisação. Dizia a frase levantando a mão e cerrando o punho no ar, como dando um basta, um final à situação.

### **Freia!!!!!!!!!! Mas, como eu ia lhe dizendo...**

Essa ação de levantar a mão em um movimento brusco e cerrar o punho vem de outro momento, “roubado” de uma história contada por um amigo há muitos anos, mas que ainda hoje é motivo de riso quando nos encontramos. Ele vivia no interior do Rio Grande do Sul, na cidade de Cruz Alta, e tinha por vizinho certo senhor Carlos, homem de cabelos brancos, que morava com sua esposa. Um dia, meu amigo conversava com seu Carlos, os dois separados pelo muro baixo - o velho no pátio de sua casa e meu amigo na calçada. Enquanto desenvolviam o assunto, a esposa de seu Carlos abre a porta da casa que dava para o pátio e chama pelo nome do marido. O homem, automaticamente, sem se virar para a mulher, apenas levanta energicamente o braço e, cerrando o punho no ar, grita: “FREIA!!!”. A mulher volta para dentro da casa, e seu Carlos continua a conversa como se nada tivesse acontecido.

Dessa história, e da improvisação conduzida por minha colega, surgiu essa fala: “Garçom! A conta!”. Mais que um momento “roubado”, a fala, que inicialmente foi colocada na cena para fazer uma referência ao exercício proposto por Tereza, tornou-se parte fundamental do exercício cênico. Essa frase curta e direta maaadrca uma virada na linha de ação percorrida, e, a partir desse momento, a tensão dramática opõe-se aos acontecimentos desenvolvidos até aquele instante.

Até chegar à forma final, esse acontecimento passou por diversas experimentações. O fato concreto de inflar e desinflar a boneca é uma ação que descobri e que me interessou. Logo que improvisei, vi que ali podia construir algo e explorei possibilidades que iam da comicidade exagerada, com uma velocidade mais acelerada, a uma situação de desespero da personagem ao ver sua amada morrendo.

A morte, na primeira improvisação, fazia alusão a uma morte real. Ao ver que a boneca esvaziava, tentava reanimá-la, primeiro da maneira tradicional, verificando sua pulsação e tentando ressuscitá-la por meio de respiração boca a boca e massagem cardíaca. A massagem fazia com que o pouco que restava de ar dentro dela, ao ser comprimido pela minha ação, se dirigisse para suas extremidades, parecendo que a boneca agonizava, ao mesmo tempo em que alguns sinais vitais demonstravam ser possível salvá-la. O objeto fala por si, e a manipulação gera ações que podem ser cômicas, trágicas, patéticas, *nonsense* ou poéticas. O esvaziamento da boneca inflável pode gerar significados diversos.

Sentimentos que vão da leveza do mostrar-se, do exhibir-se para a fêmea, ao peso da perda, mas não uma perda específica. Quero, no momento em que Vicki murcha, falar do vazio das rupturas de laços, não somente amorosos, que se fazem e se desfazem lentamente ou repentinamente. Quero que a imagem propicie ao espectador rever ou imaginar rupturas segundo suas experiências.

A ação de beijar e de despir Vicki soma-se ao ato que nomeei de *perda*, com a boneca murchando em meus braços. A partir dali, passo a uma

transformação que sugere um corpo em processo de enrijecimento, de mecanização de movimentos, o que pode ser lido de maneiras não óbvias.

### **Acontecimento 7 – Simbiose, ou *Solo comigo mesmo***



Fig. 7 - Simbiose – Foto: Daniela Aquino

Ao tentar ajudar Vicki, o homem percebe que seus braços e pernas começam a enrijecer. Com dificuldade, ele se desloca até a cadeira central e escorrega de maneira lenta. Sua boca abre-se ao modo da boca de Vicki. Ele se esvai aos poucos.

Na busca de uma das ações fundamentais desse acontecimento, parti das improvisações já referidas, com o dito *mais liso que telefone de açougueiro*. Detive-me em movimentos que fossem vinculados à ideia de

escorregar, que dificultassem uma postura estática. Daí surgiu a ação de descer escorregando, de maneira fluida. Diversas velocidades foram exploradas, e, quando a ação foi conectada a outro momento criado com a boneca, o escorregar tornou-se lento, fornecendo à cena uma densidade que procurei manter.

### **O bar amarelo**

Imagens que surgem... O ano é 1987, tenho 11 anos de idade, moro em Realengo, subúrbio do Rio de Janeiro. Brinco com alguns amigos em uma praça, jogamos pião. Dois homens em uma moto passam em frente ao bar amarelo. O carona dispara o revólver muitas vezes, o senhor gordo e grisalho, sem camisa, escorrega lentamente encostado à parede. A brincadeira acaba. Volto para casa.

Se o dito forneceu-me a fisicalidade da ação de escorregar, a memória do bar amarelo foi uma das imagens geradoras da ação interna.

## 5ª ETAPA – O pensamento-ação

Uma das propriedades da vida é a de trazer surpresas constantemente, de ter um curso imprevisível.

Tadeusz Kantor

Parte da criação dá-se fora da sala de ensaio. A prática alimenta a imaginação, que, por sua vez, realimenta a prática. Todo momento de conexão mental com o trabalho configura-se como parte fundamental da criação. A escrita é um processo de pensar ativamente a cena. Se uma parte dele corresponde à descrição dos caminhos percorridos, outra corresponde ao pensamento como ação. Mesmo que eu não esteja na sala, improvisando ou retomando as sequências de ações, toda imagem mental que me conduz ao trabalho proporciona uma reação sensorial concreta. Ao repassar mentalmente minhas ações, procuro envolver cada parte do corpo. É uma forma de estar em cena não estando. Escrevendo sobre o já construído ou mentalmente elaborando novas possibilidades para serem testadas na cena, mantenho-me em processo de criação. Esclareço, adiciono, reformulo e fixo ações e ideias.

Repassar a cena mentalmente como uma técnica para a criação tornou-se fundamental na criação do solo. Três motivos peculiares levaram-me a pensar e observar meu trabalho com um distanciamento não comum a outras experiências que tive como ator.

O primeiro foi a escrita do projeto de pesquisa para entrar no PPGAC, que se deu principalmente durante o tempo em que fiquei impossibilitado de caminhar devido a uma cirurgia de reconstrução do tendão de Aquiles do pé esquerdo, rompido totalmente em um salto realizado em uma oficina para atores ministrada pela diretora Maria Helena Lopes em junho de 2011.

O segundo foi o nascimento de minha filha, em 30 de janeiro de 2013, quando estava finalizando o primeiro ano dos estudos do mestrado. Chegou

Manuela, e com ela veio um tipo de amor único, um redimensionar de tudo, ou quase tudo. A presença e o sorriso daquele pequeno e maravilhoso ser remexeram meus sentidos e meus horários. Segue a vida e seus ritmos alucinantes. Aula em duas escolas, práticas e escritas para o mestrado. Adaptação era o mote. Adaptar a vida e dar conta de outras vidas, as de carne e osso e a que se formava aos poucos pela via da imaginação na solidão de *un hongo*.

Em setembro de 2013, apresentei a criação *Solo como un hongo* como requisito prático para a qualificação do mestrado. Após a avaliação e sugestões da banca, novas ideias surgiam. Aguardava ansiosamente as férias de verão para colocar tais ideias em prática, dando continuidade aos ensaios e à escrita do memorial.

O terceiro motivo foi a ruptura total do ligamento cruzado anterior do joelho direito em dezembro de 2013. Nova cirurgia, com recuperação mais demorada, fisioterapia e longos momentos de reflexões, dores e pensamentos voltados à cena e à escrita.

Ser diretor, dramaturgo, ator e espectador de mim mesmo faz com que a criação se dê a todo e qualquer instante, mesmo quando não tenho vontade de pensar sobre a montagem. Algumas ideias passam a galope e somem rapidamente para nunca mais aparecerem, enquanto outras insistem em retornar e vão ficando, fermentando até se tornarem possibilidades cênicas. Entre essas ideias, penso colocar meus duplos / bonecos em cena. A presença de bonecos na plateia, inertes, frios, contrapõe-se ao homem e a Vicki, que desliza sozinha e tem uma personalidade própria, ao mesmo tempo em que é conduzida, direcionada, mecanizada.

Não pensava em bonecos ao iniciar a pesquisa e, neste instante, em que cumpro a etapa final, não consigo conceber a cena sem a presença de alguns, cada um na sua solidão silenciosa, compartilhada com todos, comigo, com o iluminador, operadores e espectadores. Vejo-me vendo a cena, compartilhando o lado claro e escuro da sala. Sinto-me jogando com uma atriz, uma parceira de cena que reage ao que digo e ao que faço ao mesmo tempo

em que estou na plateia. Qual efeito causa em quem senta ao “meu lado” para ver-me? As órteses, que após as cirurgias me serviram como apoio e me acompanharam em boa parte desta investigação, agora servem de apoio aos bonecos.

As sessões de fisioterapia despertaram-me para esse exercício que chamei de “pensamento-ação” e que me acompanha nestes últimos meses. A cirurgia no joelho levou-me a frequentar três vezes por semana uma clínica de recuperação. Nas primeiras sessões, os procedimentos realizados requeriam pouco esforço de minha parte; a fisioterapeuta realizava os movimentos, aplicava gelo e ultrassom. Eram 50 minutos, e nesse tempo passava e repassava mentalmente minha cena. Como o sonho aceita tudo, deslizava melhor do que nunca, saltava várias vezes e aterrissava de maneira perfeita com o joelho que seria operado em alguns dias. As sessões transformaram-se em uma maneira de reprocessar a cena e de ensaiar. Realizar movimentos básicos, retomar o pisar, caminhar, sentir o peso que passa de uma perna a outra. Sonhava voar e o corpo cada vez mais chão. Entretanto “com la ayuda de la imaginación, del ensueño artístico”<sup>46</sup>, tornei-me parte ativa desse sonho, visualizando o filme das ações da personagem conforme Stanislávski propõe. Assim, continuava o processo criativo de *Solo como un hongo*, pela via imaginária. Conforme Zakhava,

Em qualquer ação como nós sabemos, existe um ato psicofísico. Por isso nenhuma ação pode ser realizada sem a participação da musculatura de nosso corpo. E se nós na imaginação reproduzimos alguma ação, então necessariamente ela conduz a um estado ativo da memória muscular.<sup>47</sup>

Cada um luta com as armas que tem, e as minhas parecem bem enferrujadas, mas é preciso lutar, e a imagem da cena me persegue a todo instante. Imagino também a plateia, projeto nela meus bonecos, pausados, em silêncio absoluto, fazendo companhia a quem senta ao seu lado.

---

<sup>46</sup>“com a ajuda da imaginação, do sonho artístico.” (Stanislávski, 1977, p. 82, tradução minha).

<sup>47</sup>ZAKHAVA, B.E. *Masterstvo Aktëra i Rejissëra* (Maestria do ator e do diretor). Traduzido por Nair D’Agostini. Moskva: Prosvechtchenie, 1978, p. 134.

Esse é o pensamento projeção. Ainda não confeccionei nenhum dos bonecos espectadores, mas a imagem que tenho de todos é bem clara. Vejo as posições em que estão na sala. Um deles senta bem à minha frente e encara-me na cena final, enquanto Vicki murcha lentamente.

A inclusão dos bonecos e o questionamento a respeito de como seriam utilizados na montagem transportaram-me ao *teatro da morte*, de Tadeuzs Kantor<sup>48</sup>, e à relação que ele traça entre o ator e os objetos. A ideia de um boneco como meu duplo apareceu na apresentação de minha cena à banca de qualificação realizada no dia 13 de setembro de 2013. O meu duplo entrava na cena final, após a “morte” de Vicki, quando me dirijo à cadeira que está quase ao centro do palco; com um andar mecanizado, sento e deslizo lentamente dessa cadeira. Termino a cena tal qual a boneca, que murcha próxima da primeira fila do público.

A vinculação com o pensamento de T. Kantor surge nas reflexões posteriores, principalmente quando fico impossibilitado de ensaiar e repenso constantemente os rumos de minhas ações. Coloco-me no lugar do espectador concreto e vejo-me fisicamente realizando a auto-observação.

O plano de elaborar os bonecos espectadores, neste momento, parece-me imprescindível. Quando trouxe a boneca para compartilhar a cena, não havia sequer pensado, sob qualquer aspecto, em associar minha concepção às teorias e práticas de Kantor:

De forma cada vez mais forte, impõe-se, para mim a convicção de que o conceito de VIDA só pode ser reintroduzido na arte por meio da AUSÊNCIA DE VIDA no sentido convencional.<sup>49</sup>

O pensamento-ação mantém-me conectado com a prática, que neste momento não pode ser realizada em sua totalidade devido à impossibilidade física.

---

<sup>48</sup>KANTOR, Tadeusz. O teatro da morte. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.91.

<sup>49</sup>KANTOR, Tadeusz. O teatro da morte. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.91.

## Buenas, chegou a hora de alçar a perna no pingo

Lembramos através de vestígios, e sobre vestígios reconstruímos cada vez e cada vez reconstruímos coisas diferentes.

Ivan Izquierdo

Neste momento de refletir sobre o processo de elaboração deste trabalho, memórias entram em ação. Memórias recentes, passadas e inventadas. As memórias inventadas são interessantes, alimentam a imaginação, e a imaginação alimenta a criação. Do marco zero até a conclusão desta pesquisa, explorei ideias e elementos que, ora disparadores da ação, ora agentes de reflexão, tornaram possível a realização do experimento.

A comicidade, o riso, os ditos gauchescos, a memória, a técnica e a intuição formaram a base desta pesquisa: jogar com palavras, frases, imagens, ideias, lembranças, objetos; definir os focos, as tensões, as velocidades e os objetivos; buscar o controle racional sem fechar as portas da intuição; brincar com todos esses elementos e analisar a brincadeira; sentir prazer na maior parte do trajeto e passar por cima das dificuldades do cotidiano.

*Solo como un hongo* resulta de nascimentos distintos e complementares: o das vivências que se deram principalmente na infância, o que incorpora memórias, impressões, sensações, ritmos, imagens, sonoridades, atmosferas e humores que marcam minhas raízes culturais, e o de natureza artística, que constitui meu caminho na arte teatral.

Nas improvisações realizadas com os objetos, surgiram situações que, num primeiro momento, pensei em classificar por gêneros, dividindo em momentos ora cômicos, ora trágicos. Inicialmente, com essas denominações, havia a intenção de distinguir densidades que me propunha a experimentar como ator. A escolha da alternância de cargas dramáticas na encenação, eu já alimentava antes mesmo de iniciar a pesquisa.

A conexão entre elementos e imagens criadas com e a partir dos ditos populares resultou em momentos que objetivam também a densidade concernente ao trágico. Visto que tudo que pertence ao humano pode ser alvo de zombaria, terror ou piedade, o exercício *Solo como un hongo* surge como uma possibilidade de experienciar expressividades distintas no trabalho de atuação.

A composição dos acontecimentos cênicos envolveu justamente a seleção de momentos em que alterno a leveza de uma comicidade próxima da brincadeira infantil com outros momentos de maior densidade dramática. Busquei, desse modo, explorar tensões opostas.

Por meio da reorganização de ações, tensões, ritmos e atmosferas, tornei trágica uma cena de caráter cômico. Para Martin Esslin, a necessidade de estabelecer um gênero é mais prática do que teórica.

Como diretor, é necessário que eu me decida sobre o gênero ao qual pertence a peça que eu tenho de enfrentar; não segundo algum princípio abstrato, mas pura e simplesmente para saber o ponto de vista segundo o qual ela deverá ser representada.<sup>50</sup>

Nesse processo constante de retomar, no decorrer dos ensaios, um estado de jogo com os objetos, em que busquei uma forma de rir e chorar da graça e da desgraça humana, considero mais abrangente abordar minha cena e minha personagem como resultado da busca de um *estado de humor* clownesco, obviamente pessoal, mas sem a necessidade de ser rotulado, à primeira vista, como *clown*.

Procurei trabalhar internalidades a partir da externalidade. Inicialmente, o jogo com a boneca compunha imagens criadas a partir de improvisações que, depois de selecionadas e organizadas, ativaram ações internas. Não se tratava de uma abordagem psicológica e puramente racional do tema das relações amorosas ou de qualquer sentimento. As velocidades, os ritmos surgidos nas improvisações e as ações executadas com os objetos por si só carregavam a cena com densidades distintas. As tensões experimentadas são

---

<sup>50</sup>ESSLIN, Martin. Uma anatomia do drama. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p.75.

frutos da expressividade, um atributo que, em qualquer forma de arte, está ligado à ideia de manipulação do material bruto. Entretanto, as qualidades das formas internas somente se tornarão estéticas depois de lapidadas segundo as exigências e necessidades pessoais do artista. Os meios e os métodos utilizados na configuração das formas externas devem ter a força reveladora de significados que instiguem o receptor a construir novos significados, de modo a ampliar, reorganizar e requalificar suas experiências individuais.

Trabalhar uma cena não fechada em si, nem aberta ao ponto de perder-se em demasiadas abstrações. Quebrar expectativas. Momentos condensados que exploram obviedades e surpresas. O jogo passou a não pertencer à ordem ator espectador de forma direta, sendo um jogo interno da cena, caracterizado pela composição de humores, ritmos e tensões que se opõem e se apresentam inesperadamente.

Nem sempre foram claros todos os pontos do caminho. Idas e vindas, mudanças repentinas, descobertas, abandonos, pausas, dúvidas e ideias surgidas ao acaso transformaram rumos e ritmos da cena.

Quem era aquele homem? Quem era aquela mulher? O que se passa com aqueles indivíduos? Estender essas e outras indagações, eis meu interesse. O fio condutor da dramaturgia edificado pelas imagens foi sendo constituído ora pelo processo de improvisação, ora pela elaboração racional das inúmeras possibilidades de desfecho para as situações geradas. O objetivo era ampliar possibilidades de conexão entre os acontecimentos cênicos, expandindo as perspectivas experienciais do espectador e também as minhas próprias.

Desse modo, a dramaturgia foi sendo construída e organizada. As improvisações envolveram ditos que se uniam à música, que sugeriam objetos, que se relacionavam com o espaço, que pediam amplitude de movimentos, que conduziam a um determinado ponto no espaço físico, que exigiam economia, gerando um novo estado anímico. Em um fluxo contínuo de ideias, procurei selecionar elementos que compuseram a escritura cênica final.

As dramaturgias do texto, do ator, do espaço e dos objetos foram concebidas concomitantemente, com o objetivo de construir uma composição vista como totalidade, criada a partir da conexão de elementos distintos, e não como a ilustração ou apenas a aplicação de ditos populares na cena teatral. Trata-se de uma relação de interdependência entre memórias, ditos populares, comicidade, imagens, sons, luzes, objetos e jogo. Essa ideia de composição vai ao encontro do conceito de texto espetacular, exposto por Josette Féral:

(...) o texto espetacular é, mais simplesmente, o resultado de um apertado tecido entre o texto e os outros elementos da representação, um tecido em que os elementos estão estreitamente imbricados e são quase inseparáveis.<sup>51</sup>

Fui alternando e procurando equilibrar a racionalidade com a sensibilidade intuitiva. O caminho para atingir a expressividade passa pela organização de forças externas (ditos, objetos, músicas e espaço) e internas, que envolvem a exposição do eu nas *circunstâncias dadas*. A prática que gerou o exercício cênico encontra ressonância no pensamento de John Dewey:

(...) a expressão do eu em e através de um meio, constituindo a obra de arte, é em si uma interação prolongada de algo proveniente do eu com as condições objetivas, processo em que ambos adquirem uma forma e uma ordem que de início não possuíam. (...) O ato expressivo não é algo que sobrevenha em uma inspiração já completa. É o transporte de uma inspiração até a conclusão por meio do material objetivo da percepção.<sup>52</sup>

A relação cena/música/espaço tem a ver com o tema e com a justeza de tempos e ritmos. Os objetos são os necessários, e todos convergem para o tema principal, a solidão. A bebida tinha de ser uísque, e o rótulo, Jack Daniel's. Caso essa justificativa remeta a um clichê, sem problemas – concordo com Vinícius de Moraes quando disse que “o uísque é o melhor amigo do homem. É um cachorro engarrafado”. O clichê também pode ser veículo, desde que venha recheado com intenções significativas para o andamento da obra. Tanto

---

<sup>51</sup> (...) el texto espectacular es, más simplemente, el resultado de un apertado tejido entre el texto y los otros elementos de la representación, un tejido en el que los elementos están estrechamente imbricados y son casi inseparables. (Féral, 2004, p.111, tradução minha).

<sup>52</sup>DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 153.

meus deslocamentos quanto o deslocamento da boneca, sozinha ou mesmo sendo manipulada, foram pensados do ponto de vista de uma câmera que aproxima e distancia o espectador em momentos específicos.

A ideia é a de que “temos uma filmadora na cabeça”<sup>53</sup>. O espectador é como uma lente que aponta para onde quer, mas cabe ao ator conduzi-lo. Essa condução interessa-me, e tudo que está em cena está a serviço dela.

O que diz o trabalho e o que se diz do trabalho. Um equilíbrio delicado. Como é difícil falar de si mesmo – e a dificuldade amplia-se quando se tem de refletir sobre a própria criação. Creio que, para tratar integralmente de meu processo criativo e analisar os resultados obtidos, seria necessário certo distanciamento, com mais observações de ângulos diferentes. Ao optar por essa forma de estruturação do memorial, procurei contemplar a totalidade da investigação vida-teoria-prática que envolveu o solo. Disse Eduardo Galeano que, “do ponto de vista da minhoca, um prato de macarrão é uma suruba”. Coincidentemente, durante esse período de estudos e de criação, fui atravessado por algumas surpresas e intensas descobertas pessoais que me permitiram expandir pontos de vista.

Há muito tempo me pergunto: para que tudo isso? Respostas objetivas e demasiadamente racionais não dão conta da necessidade de estar em uma sala, sozinho, diante de outras pessoas que estão ali também pelas mais diversas necessidades. O que diz o trabalho e o que se diz do trabalho.

Poderia começar tudo de novo agora. Vou começar tudo de novo agora. Não vou mais falar disso e daquilo “esse”, vou falar disso e daquilo “outro”. As memórias são re-olhares. Comecei ontem. O despertador tocou, e cá estou me re-olhando. Manuela já me chama de papai, está começando a comer sozinha e adora dançar. O tendão de Aquiles ficou forte, duvido que arrebente de novo. O joelho vai bem, só me incomoda quando respiro. Tenho que aprender a parar de respirar. Talvez o encontro com Vicki me ajude nisso.

---

<sup>53</sup>FO, Dario. Manual Mínimo do Ator. São Paulo: SENAC, 1998, p. 77.

## O encontro

Era uma noite aparentemente como outra qualquer na vida de Vicki, 1,70m com salto, 1,58m sem salto; cabelos vermelhos, cortados à la garçonne, olhos azuis penetrantes e uma boca pronta para o amor. Pura delicadeza no andar, parecia deslizar. Eu estava ali entre tantas pessoas, mas as únicas companhias eram a garrafa de Jack Daniel's e o jazz que banhava o ambiente. Observo todo o espaço à procura de um olhar que cruzasse meu caminho. Repentinamente, vejo-a entrar. Simplesmente linda, ela caminha em minha direção. Aproxima-se lentamente, passa diante de mim, sinto seu perfume, procuro um contato, ela domina as armas da sedução. O vestido preto com laço vermelho balança suavemente quando ela circula a poucos passos de onde estou. Sou tomado por imagens de uma noite só nossa. Ela desaparece, eu a sigo. Ela aceita o convite para a dança. Mais um gole de uísque, e os corpos colam-se ao som do tango que invade o espaço. Ao final da música, peço-lhe que aguarde um instante. Saio rapidamente e retorno com uma flor. Ela conversa com um homem animadamente, a flor cai de minha mão. Danço a dor da perda e reúno forças para expulsá-lo. Ela agora é minha. Dançamos e corremos felizes. O sexo selará o encontro. Um beijo e começo a despi-la. Giramos sob as estrelas. Como em um sonho, ela se desmancha lentamente em meus braços, não há nada que eu possa fazer. Sinto que não posso mais controlar meus movimentos. Aos poucos, meu corpo inteiro enrijece. Tento me sentar, é inútil. Quero gritar, não consigo. Acabou.

## REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator. Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec; Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1995.

BARCIA, Pedro Luis & PAUER, Gabriela. Diccionario fraseológico del habla argentina. Buenos Aires: Emecé, 2010.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Revista Brasileira de Educação. Nº 19. SciELO, 2002.

BOLOGNESI, Mário Fernando. Palhaços. São Paulo: UNESP, 2003.

BOTTARO, Juan Antonio. Fundamentos de la Puesta en Escena en el Teatro de Peter Brook. Bilbao, ESP: Ed. Editorial Artezblai, 2013.

BROOK, Peter. A porta aberta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

BURNIER, Luís Otávio. A arte de ator. Da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

COLLA, Ana Cristina. Caminhante, não há caminho. Só rastros. São Paulo: Perspectiva, 2013.

D'AGOSTINI, Nair. O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator. Tese de Doutorado. 2007. Doutorado em Literatura e Cultura Russa – FFLSCH/ USP/ SP.

DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ESSLIN, Martin. Uma anatomia do drama. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FÉRAL, Josette. La escena y su texto. In: Teatro, Teoria y Práctica Más Allá de las Fronteras. Buenos Aires: Galerna, 2004, pp. 107-128.

FÉRAL, Josette. La memoria en las teorías de la representación; entre lo individual y lo colectivo. In Teatro, memoria y ficción. Edición a cargo de Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2005.

FO, Dario. Manual Mínimo do Ator. São Paulo: SENAC, 1998.

IZQUIERDO, Ivan. Conferência de Abertura. In Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações. ISAACSSON, M (Org.); MASSA, C.D. (Org.); SPRITZER, M. (Org.); WEBER, S (Org.). Porto Alegre: AGE, 2013.

MACEDO, José Ivair. Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média. Porto Alegre/ São Paulo: Ed. Universidade/ UFRGS/ Editora UNESP, 2000.

MARANTES, Oliveira Bernardete. Proust: Sobre a obra e a música – Reflexões sobre a arte, temporalidade e memória. Dissertação. Mestrado em Filosofia. FFFLCH. USP/SP. 2006.

MAFFESOLI, Michel. Elogio da razão sensível: Editora Vozes, 2005.

MAROCCO, Inês Alcaraz. A Dimensão Espetacular do Gestual Gaúcho do Rio Grande do Sul, Revista do Lume. Nº 3. UNICAMP, 2000.

MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo: EPU, 1974.

PESSOA, Fernando. Livro do desassossego. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2008.

PLESSNER, H. in GADAMER, Vogler. Nova Antropologia Vol. 7. O homem em sua existência biológica, social e cultural. São Paulo: Edusp, 1977, pp. 1-44.

PONCE de LEÓN, Facundo. Daniele Finzi Pasca: teatro da carícia / Facundo Ponce de León. São Paulo: SESI-SP editor, 2013.

PRADIER, Jean Marie. Towards a Biological Theory of the Body in Performance. In: New Theatre Quartely, vol. VI, number 21, february 1990, pp. 86-98. Traduzido para o português por Leda Alcaraz Marocco.

RICHARDS, Thomas. Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas. São Paulo, Perspectiva, 2012.

RUFFINI, Franco. Sistema de Stanislávski. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: Dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec; Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1995. P.150-153.

RUSSOMANO, Vitor. Adagiário gaúcho. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1938.

STANISLÁVSKI, Constantin. El trabajo del actor sobre su papel. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1977.

\_\_\_\_\_. El trabajo del actor sobre si mismo. El trabajo sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1980.

VARLEY, Julia. Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

ZAKHAVA, B.E. Masterstvo Aktëra i Rejissëra (Maestria do ator e do diretor). Moskva; Prosvechtchenie, 1978, p. 132. Traduzido para o português por Nair D'Agostini.