



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PAULA RENATA DA ROCHA E SALLAS

A POTÊNCIA DE SER EM CENA:
a recriação pela repetição na Personagem Contínua

BRASÍLIA

2016

PAULA RENATA DA ROCHA E SALLAS

A POTÊNCIA DE SER EM CENA:

a recriação pela repetição na Personagem Contínua

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes,
Departamento de Artes Cênicas da
Universidade de Brasília como parte dos
requisitos para obtenção do grau de Mestra em
Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rita de Almeida Castro

Brasília

2016



Universidade de Brasília



INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES CÊNICAS APRESENTADA
AOS PROFESSORES:**

Professor (a) Dr. (a). Rita de Almeida Castro (PPG-CEN/UnB)
ORIENTADOR (A)

Professor (a) Dr. (a). Fernando Antônio Pinheiro Villar (PPG-CEN/UnB)
MEMBRO INTERNO

Professor (a) Dr. (a). Raquel Scotti Hirson (Unicamp)
MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília, terça-feira, setembro 13, 2016.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas do
Instituto de Artes / UnB.

À minha família e ao Nutra.

AGRADECIMENTOS

A Rita de Almeida Castro, que desde 2009 é parceira e incita, em suas orientações, a paixão pela pesquisa.

A Ana Cristina Colla, por gentilmente conceder entrevistas, dispor-se a ler a primeira versão e por toda cortesia que fortificou esta pesquisa. Assim como Raquel Scotti Hirson e ao LUME.

À minha mãe, Tânia Rocha, pelo estímulo e exemplo de empenho ao que se ama.

Ao meu pai, Paulo Sallas, que mesmo distante fisicamente, acompanha e alimenta minhas reflexões.

Aos meus irmãos, Leandro Rocha e Andrezza Rocha, pela ternura e disponibilidade ao que fosse necessário.

Ao meu tio, Roberto Rocha, que contribuiu com um olhar sobre a minha pesquisa.

Ao meu companheiro, João Porto Dias, pelo amor, paciência e pelas manhãs, tardes, noites e madrugadas de reflexões e sonhos compartilhados sobre nosso ofício. (E como sonhamos e realizamos...!)

Ao querido Ramon Lima, pelo companheirismo em nossos trabalhos e por contribuir no tratamento das fotos.

À amiga/irmã Nina Gasparini, pela fraternidade.

Aos queridos Willy Costa e Paulo Gomes, pela parceria inspiradora nos trabalhos e pelo carinho quanto aos processos de composições dos nossos solos.

Às queridas parceiríssimas em palhaçaria Ana Vaz e Caísa Tiburcio.

Aos alunos do Projeto Incubadora de Palhaços e da disciplina Técnicas Experimentais em Artes Cênicas, matéria que ofereci junto com João Porto Dias, orientados por Rita de Almeida Castro, no Departamento de Artes Cênicas da UnB. Gratidão pela disponibilidade e confiança.

A Mônica Tavares, amizade que se revelou nesse caminho, que além de companheira em idas às bibliotecas, dispôs-se a ler e contribuir com esta pesquisa.

A Cecília Borges, Fernando Villar, Denis Camargo, que, atenciosamente, cederam entrevistas. Assim como gratidão pelos cafezinhos e almoços que tonificaram nossos afetos e afecções.

A Alice Stefânia Curi, Roberta Matsumoto, César Lignelli, Izabela Brochado, Marcos Mota, Jéssica e todos do PPG-CEN da UnB, por cooperarem para a realização deste trabalho.

*És um senhor tão bonito
Quanto a cara do meu filho
Tempo, tempo, tempo, tempo
Vou te fazer um pedido
Tempo, tempo, tempo, tempo*

*Compositor de destinos
Tambor de todos os ritmos
Tempo, tempo, tempo, tempo
Entro num acordo contigo
Tempo, tempo, tempo, tempo*

*Por seres tão inventivo
E pareceres contínuo
Tempo, tempo, tempo, tempo
És um dos deuses mais lindos
Tempo, tempo, tempo, tempo.*

Caetano Veloso, *Oração ao tempo*

SALLAS, Paula Renata da Rocha e. *A potência de ser em cena: a recriação pela repetição na Personagem Contínua*. 2016. 120 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

RESUMO

Neste trabalho reflito sobre o conceito de *personagem contínua*, que seria um caminho que o ator/ atriz desenvolve ao longo de sua trajetória artística sem perspectiva de este sair de seu repertório pessoal. Para tanto, a trilha principal por onde caminho é a recriação pela repetição em performance, com o propósito do ator trazer o frescor a cada atuação como se fosse a primeira vez apresentada. Em virtude disso, a cada sessão que o ator realiza com a mesma personagem e se encontra com outros corpos, ideias e afetos, o mesmo se torna potência de *ser em cena* por meio dessa vivência de trocas. Assim, o primeiro diálogo com quem estabeleço é com o filósofo Baruch Spinoza, recorrendo a sua obra *Ética*. Ele afirmou que o corpo e a mente são produtores de conhecimento, conceituou *ética* como forma do indivíduo agir em liberdade prezando o “aqui e agora”, e a servidão humana como a impotência de agir por si mesmo quando submetido a afetos com os quais o próprio ser humano não consegue controlar. Desse modo, caminho pelos conceitos-chaves de Spinoza como *corpo*, *ética*, *servidão*, *afetos*, *afecções*, *perfeição*, *conatus*, *causa adequada e inadequada*, *paixões* e *ações*, e os relaciono diretamente à liberdade de agir em cena como elemento fomentador de presença para o ator que possui uma personagem contínua. Em meio a isso, dialogo com concepções, que são desdobramentos dos conceitos de Spinoza, *corpo ético* e *corpo servo*. Estas concepções têm como base o fluxo da impermanência dentro de um trabalho constante, em que o ator que tem uma personagem contínua compreende estados que esse ser ficcional o propicia. Quando se insere em diferentes universos, percebe a necessidade de lidar com o instante, que ora permite que aja com liberdade, por já conhecer as circunstâncias em que se encontra, e ora aja com servidão, por nunca ter lidado com uma determinada situação e atender a ela de maneira confusa. Visto que tudo está em constante mudança – o ator, o público e a própria personagem –, acredito na importância de se aprofundar na pesquisa da recriação pela repetição em uma tentativa de entender essas metamorfoses e identificar alguns pontos de intersecção pelos quais os atores passam ao realizá-la.

Palavras-chave: Atuação. Personagem. Presença. Afetos. Recriação.

ABSTRACT

In this work, I reflect about the concept of *continuous character*, which would be a way that actor/actress develops throughout his artistic career with no prospect of this out of his personal repertoire. Therefore, the main trail through which I walk is the recreation by repetition in performance, with the actor's purpose to bring freshness to each performance as if it were the first time presented. As a result, every session that the actor performs with the same character and meets with other bodies, ideas and affections, it becomes power *to be on the scene* through this experience of exchanges. Thus, the first dialogue that I establish is with the philosopher Baruch Spinoza through his work *Ethics*. He said that the body and mind are producers of knowledge, conceptualized *ethics* as a way of the individual to act in freedom valuing the “here and now”, and human servitude as impotence of acting for itself when subjected to affection with which the same human being cannot control. Thus, I walk through the key concepts of Spinoza as *body, ethics, servitude, feelings, affections, perfection, conatus, adequate and inadequate cause, passions and actions*, and relate them directly to the freedom to act on the scene as developer element of presence to the actor who has a *continuous character*. Through it, I dialogue with concepts that are offshoots of the concepts by Spinoza, *ethical body* and *servant body*. These concepts are based on the flow of impermanence within a constant work, in which the actor/actress who has a *continuous character* comprises states that this fictional being provides. When inserting in different universes, he/she realizes the need to deal with the moment that now allows to act freely, by already knowing the circumstances he/she is in, and now act with servitude, never having handled a certain situation and meet it confusingly. Since everything is constantly changing – the actor, the audience and the character itself –, I believe in the importance of strengthening in the research of the re-creation by repetition in an attempt to understand these metamorphoses and identify some points of intersection through which the actors run to do it.

Keywords: Acting. Character. Presence. Affections. Recreation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Phersu</i> no Túmulo dos Desejos.	42
Figura 2 - Túmulo de <i>Pulcinella</i>	42
Figura 3 - Capitani.	42
Figura 4 - Máscara grega do século I a.C.	44
Figura 5 - Máscara de personagem feminina, <i>Uba</i>	53
Figura 6 - Homem velho (<i>Ishio - Jo</i>).	53
Figura 7 - Picolino 1 (Nerino Avanzi).	61
Figura 8 - Carlos Amorim, Roger Avanzi, Minervino Silva e Gaetan Ribolá.	62
Figura 9 - Roger Avanzi.	62
Figura 10 - Picolino 2 (Roger Avanzi).	63
Figura 11 - Picolinos - Roger Avanzi Filho, Nerino Avanzi e Roger Avanzi.	64
Figura 12 - Dona Maria, Ana Cristina Colla.	78
Figura 13 - Espetáculo <i>Café com Queijo</i> . Ana Cristina Colla.	83
Figura 14 - Dona Maria (Ana Cristina Colla)	87
Figura 15 - Livia Fernandez (Guismo), Paula Sallas (Xicaxaxim), Fábio Costa (Siricutico).	91
Figura 17 - Intervenção de rua na Torre de TV, Brasília-DF. Paula Sallas (<i>Xicaxaxim</i>).	97
Figura 18 - Índio Peruíbe-SP e <i>Xicaxaxim</i>	98
Figura 19 - <i>Clown ou palhaço se preferir... Como te gusta?</i>	99
Figura 20 - Apresentação na Escola Classe 308 Sul, Brasília-DF.	101
Figura 21 - Apresentação no Teatro Nacional, Brasília-DF.	101
Figura 22 - Emmett Kelly.	103
Figura 23 - <i>Xicaxaxim</i>	105
Figura 24 - Meladrama de <i>Xicaxaxim</i>	105
Figura 25 - <i>Lorotas de Palhaças</i> . Caísa Tibúrcio (<i>Ananica</i>), Ana Vaz (<i>Hipotenusa</i>) e Paula Sallas (<i>Xicaxaxim</i>).	107

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 A POTÊNCIA DE <i>SER EM CENA</i>	17
1.1 Ética e a potência de agir por meio do encontro.....	18
1.1.1 Afetos e afecções: estímulos para a presentificação	22
1.1.2 Ser causa adequada e inadequada para o próprio ator.....	25
1.1.3 Afetos primários: desejo, alegria e tristeza no ator	28
1.1.4 Perfeição maior e menor	31
1.1.5 Ações e paixões como reação do ator	32
1.1.6 <i>Conatus</i> : o que é necessário para que a minha presença sobreviva em cena	34
1.2 Corpo servo.....	35
1.3 Corpo ético.....	38
2 UM ESTUDO SOBRE A PERSONAGEM CONTÍNUA	40
2.1 Máscara ou personagem?.....	40
2.2 Personagem contínua	45
2.2.1 <i>Commedia Dell'arte</i>	47
2.2.2 Teatro <i>nô</i>	50
2.2.3 Picolino: personagem herdado	57
3 O CAVAR: O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DAS PERSONAGENS.....	66
3.1 Cavando: Dona Maria.....	67
3.2 Cavando: Dona Maroquinha.....	78
3.2.1 Revolver as terras	81
3.2.2 Revolver e “Serestar”	84
3.3 Cavucar a mim mesma.....	88
3.3.1 Cavucar o Meladrama de Xicaxaxim	102
3.3.2 Cavucar na Solidão: paciência para compreender a si e a personagem	108
4 REFLEXÕES CONTÍNUAS SOBRE SER ARTESÃO DE SI.....	110
5 REFERÊNCIAS	116

INTRODUÇÃO

Neste trabalho tratarei de caminhos particulares que atrizes e atores percorrem em sua trajetória para tornarem seus trabalhos vivos em cena, logo para chegarem à presença. Para o âmbito desta pesquisa, compreendo a mesma como a potência de *ser em cena* em espetáculos realizados com o comparecimento da plateia, a habilidade do ator conectar o próprio material artístico com a simultaneidade da situação presente. Isto é, presentificar a própria composição por meio da recriação para o instante, o “aqui e agora”.

Tratarei potência como capacidade de realizar. Me refiro à força aplicada à realização de certo efeito, no caso, chegar a uma identidade, uma particularidade. Desta forma, busco compreender os caminhos que atrizes e atores percorrem para que seu trabalho permaneça vivo e único por atender a individualidade que o próprio ofício invoca.

Desta forma, analisarei a potência de *ser em cena* sob a perspectiva de artistas que decidiram verticalizar uma personagem e a introduziram como parte de seu repertório pessoal, tornando-a uma figura que chamarei de *personagem contínua*.

Ao se apresentarem com o mesmo material cênico por muitos anos, buscam a conscientização do que fazem tanto no ato da composição da mesma, quanto em sua manutenção. Desenvolvem o ficar/insistir nesse trabalho a fim de maturá-lo, o que, possivelmente, repercute para o artista em um corpo disposto a trocas em cena por se proporem a se redescobrir/reinventar respostas e por se submeterem às novas experiências para driblar seus próprios condicionamentos.

Diante disso me pergunto:

- Manter uma personagem no repertório pessoal seria um processo de maturidade no ofício do artista?
- O que seria essa maturidade?
- Seria um processo de reinvenção contínuo do próprio fazer?
- Como manter este frescor durante tanto tempo sem aprisioná-lo?
- E o que isso interfere na formação, na conduta e na técnica desses atores?

A partir dessas perguntas, meu estudo se concentrou em artistas e movimentos teatrais que, por meio da repetição, desenvolvem um processo de recriação das mesmas personagens

por intermédio da vivência com eles. Para tanto, caminho pela pesquisa qualitativa de estudos de casos.

Nas primeiras abordagens que fiz para esta pesquisa, comecei ao observar os movimentos teatrais que trabalham sob a perspectiva da personagem contínua. Para tanto, estudei a *Commedia Dell'arte*, teatro italiano em que os atores portavam máscaras e trabalhavam com a mesma personagem-tipo por toda a sua carreira, salvo aqueles que se iniciavam pelas personagens enamorados, que não possuíam máscara e deveriam transparecer um casal jovem para a plateia. Então, conforme os atores ficavam mais velhos, davam lugar aos mais jovens para atuarem essas personagens.

Acredito que um dos motivos da sobrevivência deste teatro na Itália durante séculos, e o ato de se espalhar para o restante do mundo, foi pela maneira com que os atores lidavam com o instante. Pois se baseavam em um improviso a partir do tema desenvolvido para cada apresentação, associado às improvisações que os atores realizavam para atender ao “aqui agora”. Essa ligação entre uma verticalização da personagem, o roteiro pré-estabelecido para a atuação e tudo o que se passava quando esta se dava que propiciava uma recriação por meio da repetição, para então os atores se tornarem potência de *ser em cena*.

Assim também ocorre no teatro tradicional japonês *nô*, que possui uma metodologia baseada em graus para atingir o que eles chamam de *flor*, que seria a capacidade de surpreender o público por recriar a personagem para o instante e trazer a própria personalidade para tanto. Em virtude disso, os atores trabalham um número pré-estabelecido de personagens contínuas e conforme conseguem verticalizar seu próprio trabalho sob as mesmas, sobem de graus para laborarem mais personagens contínuas sem deixarem as que já trabalharam nos graus anteriores.

Nesse caso, o teatro *nô* mostra um leque de personagens contínuas em que o ator se trabalha constantemente para mantê-las em seu repertório pessoal e se tornarem potência de *ser em cena* a partir da recriação para o instante de cada uma das mesmas.

Exemplos brasileiros em que podemos relacionar a personagem contínua também são encontrados no início do século XX, como o caso do palhaço Picolino. Nerino Avanzi começou a trabalhá-lo em seu circo e, com o passar dos anos e da notoriedade que obteve, seus filhos e netos deram continuidade à personagem, o que a tornou uma tradição, e conseqüentemente uma personagem contínua.

Na contemporaneidade brasileira, há uma série de atores que possuem personagens contínuas. Para este trabalho optei selecionar dois casos: A atriz Ana Cristina Colla¹ na composição das personagens Dona Maria e Dona Maroquinha do espetáculo *Café com Queijo* (1999). Dona Maria já estava nos espetáculos *Taucooa Panhé Mondo Pé* (1993) e *Contadores de Estórias* (1995) desenvolvidos no Lume. Ambas as personagens estão em seu desdobramento, na demonstração *SerEstando – Mulheres* (2012). O outro caso que abordo é o meu próprio processo com a palhaça *Xicaxaxim*, personagem que desenvolvo desde 2007 como parte integrante da pesquisa realizada no Núcleo de Trabalho do Ator (Nutra)².

Analiso esses dois trabalhos nesta pesquisa por se tratarem de composições de personagens em técnicas diferentes e para fazer uma dialogia entre os mesmos com o processo de recriação pela repetição, isto é, buscar semelhanças no modo como as atrizes procedem para se tornarem potências de *ser em cena*, a partir das distintas estruturações de suas personagens contínuas. Esta abordagem localiza pontos em comum nesses casos, explicitando bases para tratar da repetição como um processo de composição contínua para o ator.

A partir desses estudos de caso e concomitante a eles, reflito sobre o conceito de *ética*, de acordo com Baruch Spinoza, sobre o qual o filósofo discorreu, em uma obra com o mesmo título. Tais princípios norteiam o desenvolvimento de uma ética pessoal, dentre eles: *afetos, afecções, causa adequada e inadequada, perfeição, ação, paixão, conatus, servidão humana e ética*.

Escolhi dialogar com Spinoza pois ele acreditava que poder existir é uma potência que se dá a partir das relações que estabelecemos com Deus e pelo encontro com outras pessoas. O filósofo concebe Deus como uma substância que envolve tudo o que existe. A partir desta concepção, compreendo a potência como capacidade dos atores e atrizes estarem inteiros e se relacionarem com tudo que envolve o instante da atuação, e por meio dessas experiências desenvolverem uma sabedoria do que é necessário para que o meu trabalho sobreviva em cena.

¹ Integrante do Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, formado inicialmente por Luís Otávio Burnier e Carlos Simioni em 1985. Hoje possui 7 atores pesquisadores, dentre eles: Ana Cristina Colla, Carlos Simioni, Jessor de Souza, Naomi Silman, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini, Ricardo Puccetti. Ana Cristina Colla é Mestra e Doutora em artes cênicas pela Unicamp. Desenvolve pesquisa na área de atuação, espetáculos, *workshops* e demonstrações de trabalho no LUME. Escreveu os livros que relatam parte de seu percurso de pesquisa, sendo eles *Da minha janela vejo... – relato de uma trajetória pessoal no Lume* (2006) e *Caminhante, não há caminho. Só rastros* (2013).

² Desde 2006, o grupo Nutra Teatro desenvolve pesquisa, ensino e difusão por meio da investigação com o foco na arte do ator. Como metodologia de trabalho, o grupo se dedica à prática de exercícios psicofísicos, o estudo do *clown*, de instrumentos musicais e técnicas circenses. Atualmente, os integrantes do Nutra são os atores João Porto Dias, Paula Sallas e Ramon Lima. O Nutra é Projeto de Extensão de Ação Contínua da Universidade de Brasília vinculado ao Departamento de Artes Cênicas e orientado pela Dr^a Rita de Almeida Castro.

A partir destas premissas, desenvolvi uma investigação sobre *corpo ético* e *corpo servo*. Inicialmente, estas concepções foram criadas por meio de desdobramentos que realizei sobre os termos *corpo*, *servidão* e *ética*, sob as mesmas noções desenvolvidas por Spinoza. Depois, vi registros do ator Louis Jovet³ nos quais ele trata do corpo servo para o ofício da atuação, porém não diretamente ligado ao conceito spinozista. Estes conceitos me serviram como base para uma reflexão sobre o corpo do ator dilatado pelo próprio trabalho de recriação pela/da mesma personagem. De fato, a cada apresentação que o ator realiza com a mesma personagem, encontra-se com outros corpos, ideias e afetos; e se torna potência de *ser em cena* mediante essa experiência de trocas.

Esta é uma possível compreensão do processo de tomada de consciência do ator pela percepção dos afetos que no ato teatral são compartilhados entre ele e a plateia. A meu ver, este processo influencia uma presentificação pela condição de atenção ao instante que é exigida pelo ator para realizar suas ações. Busca-se entender o que afeta ou é afetado no encontro do ator com o público, o espectador, o espaço e todos os aspectos que envolvem este momento para que se potencialize o encontro.

Esse espaço onde acontece o encontro do material cênico trabalhado pelo ator, juntamente com tudo que pode se relacionar com ele, por vezes, chamarei de *amálgama*, pois “Sentimo-nos atolados no sensível, um peso de sonho, um ralentar da vida em torno de si em si. Como uma fusão lenta, além da ribalta, de uma massa, que bruscamente, se iguala e cujos componentes se soldam para se tornarem um só” (JOUVET, 2014, p. 25). Essa descrição poética indica o que acontece nesse encontro, que possibilita uma integração de tudo o que toca ou induz e influencia o desempenho do ator no momento em que exerce seu ofício em suas apresentações. O ator-pesquisador Renato Ferracini atribui a esse momento o nome de *Zona de Turbulência*, tal qual descreve:

[...] meu conhecimento, meu plano, se cria e se recria no palco, na cena, na prática cotidiana de trabalho, e mais recentemente no ensino. No palco, na cena e na busca de minha prática cotidiana essa “vida” que emana do ator não se conceitualiza, mas se corporifica. Ela não se exprime em palavras, não está em um universo discursivo. Ela é ação. É intensiva. É figural. No Estado Cênico é essa organicidade do ator que afeta o espectador, e este, afetado,

³ Louis Jovet (1887-1951) foi ator da companhia de Jaques Copeau (*Vieux Colombier*) e professor no *Conservatoire Nacional Supérieur d'Arte Dramatique*, além de diretor e encenador. Neste revolucionou técnicas da encenação em seu projeto de um palco sem boca de cena. Trabalhou com Charles Dullin, com quem fundou a companhia *Cartel des Quatre* (1927-1939), em seguida assumiu o *Teatro Anteneu*. Seu trabalho no cinema é extenso, sendo o mais famoso o papel de *Dr Knock* (1923), no filme de mesmo nome, o qual a animação *Ratatouille* (2007) a personagem foi recriada em forma de crítico de culinária como uma homenagem a Jovet.

afeta também o ator. Zona de Turbulência. Território “entre”, virtual e intensivo (FERRACINI, 2012, p. 56).

O termo *zona de turbulência*, criado pelo pesquisador, para mim, é como uma *amálgama*. Sempre que ouço esta palavra, vem-me à cabeça uma massa que se compõe a partir de tudo com a qual se relaciona ou que está próximo a ela. É como se houvesse um certo magnetismo que possibilite ser causa inicial para transformar-se em outro material a partir das relações que ela facilita.

Neste sentido, o ator, ciente das situações dadas no “aqui e agora”, começa a desenvolver uma noção das suas possibilidades e age na escolha das suas ações diante desses outros. Refletir sobre essa experiência é que me faz pensar que o jogo na atuação surge como capacidade de presentificar a personagem, atualizando-a para o instante.

Colla observa o crescente número de atores que migram de oficinas em oficinas, técnicas em técnicas, a cada montagem de espetáculos, e acabam por não se aprofundar em pelo menos uma específica: “a diversidade excessiva promove a informação, mas raramente a incorporação” (2006, p. 69). O contrário também pode ser observado quando atores imergem em uma técnica de atuação e se condicionam por meio da repetição, impedindo de manifestar novas produções de movimento ou vocais, como ressalta Claudia Mele⁴:

⁴ Atriz, dramaturga e preparadora corporal. Mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO, pós-graduada em formação de Preparador Corporal nas Artes Cênicas pela Faculdade Angel Vianna.

Assim funcionam nossos comportamentos aprendidos, que se cristalizam e que muitas vezes repetimos sem consciência, escravizados em seus limites, impedindo a manifestação de algo novo, criativo. [...] Exceção feita àqueles atores que estão sempre se redescobrendo, colocando-se em risco, prontos para novas experiências, driblando seus condicionamentos. Importante perceber que estes condicionamentos fazem parte da vida e que são fundamentais para a nossa constituição física e mental, mas não devemos nos aprisionar neles, nos padrões rígidos que nos incapacitam a viver nossa criatividade (2012, p. 3).

Para tratar dessas premissas, tanto das diversidades de técnicas que alguns atores buscam ou da possibilidade de imersão cega em uma técnica específica impedindo-o de descobrir outros materiais sobre si mesmo, foi que busquei as seguintes ferramentas metodológicas para desenvolver minhas análises nesta pesquisa: entrevistas; meus diários de bordo; gravações em formato audiovisual de apresentações artísticas, demonstração técnica, mesas temáticas em congressos e levantamento bibliográfico.

No primeiro capítulo deste trabalho, descrevo o caminho que percorri para chegar aos conceitos de *corpo ético* e *corpo servo*. Relato as minhas trilhas, amparada pela filosofia que estuda e analisa os caminhos que o ser humano escolhe para eleger a sua ética pessoal, considerando a mente e o corpo como produtores de conhecimento e afastando-se da sobreposição de um saber sobre o outro ou mesmo binarismos. Caminho pelas experiências de composição e desenvolvimento de personagens de atores, diretores e preparadores de atores.

No segundo capítulo, realizo um estudo por meio da antropologia e etimologia sobre as relações entre os termos *máscara* e *personagem*, para, então, discorrer sobre meu entendimento do que seja a personagem contínua. Em seguida, relembro que o trabalho de recriação pela repetição da personagem não é uma escolha contemporânea: os artistas da *Commedia Dell'arte* já desenvolviam estes percursos ao trabalharem com a mesma personagem durante toda a sua vida artística e conseguiam efeitos de presença em suas atuações, conforme relatos históricos. Outros exemplos sobre personagens contínuos também são estudados, como as personagens do teatro *nô* e palhaços de circo brasileiros tradicionais cujos pais passavam para seus filhos a herança da personagem que desenvolveram, como o caso dos Picolinos.

No terceiro capítulo, aprofundo-me, por meio dos exemplos dos estudos dos casos das atrizes Ana Cristina Colla e da minha própria experiência, ao analisar as trajetórias de criação das personagens contínuas que cada uma desenvolve. Examinado ainda as técnicas que verticalizamos para a composição das mesmas, as dramaturgias e os exercícios cênicos que aplicamos para o encontro com o público e a repetição como composição para o instante.

No último capítulo, evidencio a importância do cuidado de si como manutenção do próprio material artístico. Relaciono este processo com a metáfora do ator como um artesão de si mesmo, desenvolvida pelo ator Louis Jovet no livro *O Comediante Desencarnado* (2014). Para tanto, defino que a ação do ator é atuar no presente, “aqui e agora”, e segundo Spinoza “é perfeito”, pois gerou experiência para decisões futuras quando se encontrar em situações semelhantes em outros contextos. A perfeição, para o filósofo, está ligada a experiência que gerou aprendizado, diferentemente do senso comum que se tem sobre esta palavra, associada a uma ação ou ser desprovido de defeitos. Explano esse assunto por perceber que muitas vezes nos censuramos por pensarmos que a resposta que elaboramos para o instante não seja a mais adequada. Acabamos por não nos permitir experimentar.

Reflico nesta pesquisa, enquanto atriz, uma busca de esclarecer os próprios bloqueios gerados pelos atores por conta de auto-crítica internas após as escolhas que são realizadas para atender às situações inesperadas durante a atuação. Por mais que esse retorno reflexivo não ser positivo, ao considerar os critérios que o próprio ator elegeu, a resposta à situação do “aqui e agora” foi perfeita para o instante, de acordo com Spinoza, pois gerou experiência para um discernimento pessoal do que fazer ou não com aquela personagem, naquela circunstância. Por isso, um constante compor a personagem atendendo ao presente, ironicamente uma impermanência permanente obedecendo à sobrevivência da atmosfera gerada durante a atuação por todos aqueles envolvidos.

1 A POTÊNCIA DE *SER EM CENA*

Pois se a salvação estivesse à disposição e pudesse ser encontrada sem maior esforço, como explicar que ela seja negligenciada por quase todos? Mas tudo o que é precioso é tão difícil como raro.

Baruch Spinoza

Para iniciar as reflexões sobre a personagem contínua e a presença como potência de *ser em cena*, começarei sobre os princípios norteadores que me conduziram a esta pesquisa, que primeiramente envolve a composição da personagem. Quais são as premissas para iniciar este trabalho de criação para o ator? Em seguida, como o ator a mantém durante temporadas, meses, anos, sem perder o vigor em cada apresentação? Mas principalmente, como ele alcança essa presença?

Atores, diretores, encenadores e preparadores se debruçaram sobre os princípios da composição da personagem e em como manter o trabalho do ator com o mesmo brilho de quando conquistou o estado almejado para aquela figura durante a sua preparação. O ofício da atuação com uma personagem contínua exige a “recriação do texto em estado nascente” (JOUVET, 2014, p. 103). A cada repetição é preciso criar novamente, através dos próprios afetos e afecções, em encontro com o instante e tudo que envolve o mesmo.

Para tanto, acredito que seja necessário ao ator descobrir como se dá o próprio processo de corporificação da personagem, isto é, a descoberta da transformação de si (corpo como um todo), do próprio estado social, para o estado em que se permite materializar em seu corpo suas memórias, seus afetos e, ao mesmo tempo, propiciar dialogar diretamente, ou não, com tudo que se encontra no mesmo espaço em que realiza a atuação. Como realizar este trabalho e ao mesmo tempo ser inteiramente ético?

É a situação do comediante que importa considerar. É o ponto de vista central – é o meu ponto de vista – para poder falar de todas as questões do teatro e do teatro em si, e daí tirar uma ética teatral segundo o comediante. É a missão do ator no teatro, que é meu ponto de vista e o melhor, porque ele está em contato, em conexão com todos os outros. O comediante é o polo da representação, e sua participação é determinante e fundamental (JOUVET, 2014, p. 38, grifos do autor).

Assim como Louis Jouvet reflete sobre essa ética segundo o ator, reflito sobre esse ator que se envolve de tal maneira que seu próprio ofício o possibilita mostrar-se a partir do trabalho com a personagem contínua. Isso porque, para esta laboração permanecer no repertório do artista, necessita de uma disposição física e mental do mesmo para realizar repetitivamente suas apresentações.

Para acontecer, isso envolve a exposição da sua personalidade, da maneira como o ator assimila e corporifica (não necessariamente nesta ordem) a personagem para então presentificá-la. É a necessidade de corporificar as personagens e suas atmosferas de forma pessoal, para então começar a interagir com o público e potencializar o próprio *ser em cena* por meio do encontro do trabalho realizado com a atualização do mesmo no “aqui e agora”. Escolhi investigar o trabalho sobre a personagem contínua por relacionar este ato de continuidade de um trabalho a uma ética. Mas o que seria ética para o ator? E como dispor da mesma?

1.1 Ética e a potência de agir por meio do encontro

Para definir *ética*, recorri à etimologia da palavra, do grego *ethos*⁵, que significa bom costume, portador de caráter. Alguns filósofos se debruçam no estudo da ética, dentre eles Baruch Spinoza, que escreveu *Ética* (2014), obra composta no século XVII e publicada após a morte do autor (1677). Nela ele explica pelo método geométrico tudo o que ocorre no universo, destacando os afetos como molas impulsionadoras dos encontros. Esse método que Spinoza escolheu para explanar suas reflexões é um modo de saber que se concentra na dedução racional do conhecimento pela experiência. Isto é, conforme observou os caminhos para certas situações, Spinoza foi constituindo a compreensão das causas e dos efeitos dos atos. Para tanto, o filósofo define *Deus* como substância comum ao ser humano, à natureza e ao universo.

Ética (2014) foi organizada como um tratado dividido em cinco partes que se subdividem em: definições, axiomas, proposições, demonstrações, escólios, corolários, apêndice, postulados e capítulos. Por vezes, estas subdivisões aparecerão nesta pesquisa acompanhadas por números, que é a forma como o filósofo dispôs em seu tratado.

Spinoza foi um dos primeiros filósofos a conceber o corpo como produtor de conhecimento, porém, não o sobrepõe à mente, mas o considera tão importante quanto. Destacou a vida como uma sucessão de encontros entre indivíduos que possibilitam efeitos sob

⁵ Definição disponível em: <<http://www.dicionarioetimologico.com.br/etica/>>. Acesso em: 3 ago. 2015.

eles mesmos. Esses efeitos são o que ele definiu como potência, e segundo o filósofo, cada ser é uma potência que se dilata em relação. Por isso relaciono a potência de *ser em cena* com a presença, de tal forma que o ator/atriz a alcança em relação com os presentes e com o espaço.

Além disso, considerou o corpo como uma parte do mundo que é formado por várias outras partes (corpos) que interagem entre si e contribuem para a modificação de cada corpo a partir de encontros. A filósofa Marilena Chauí destaca a importância dos encontros para os corpos, de acordo com a abordagem de Spinoza:

Um corpo humano é tanto mais forte, mais potente, mais apto à conservação à regeneração e à transformação, quanto mais ricas e complexas forem suas relações com outros corpos, isto é, quanto mais amplo e complexo for o sistema das afecções corporais (CHAUÍ, 2011, p. 73).

E complementa dando ênfase à potência de ser por meio do encontro com outros corpos:

A potência do corpo aumenta quando ele afeta muitos outros corpos e por eles é afetado de múltiplas maneiras simultâneas. A potência da mente aumenta quando é capaz de por si mesma produzir e encadear internamente múltiplas ideias simultâneas (CHAUÍ, 2011, p. 168).

Quando leio estes trechos é impossível não os relacionar com o teatro, o espaço onde indivíduos se encontram com o intuito de presenciar as ações cênicas, que é trabalho, e consequentemente é transformação. Faço essa abordagem ao refletir as trocas entre tantos corpos que se encontram nesse espaço, considerando desde equipe de técnicos presentes até o próprio público. Todos que estão presentes, ativos e influenciam no momento da atuação, de alguma forma, no jogo teatral. Por meio das ações desses outros, de assistirem, de torcerem, de operarem a parte técnica do espetáculo, todos reagem ou agem com o ator e potencializam a atualização daquela ação, dando-nos a sensação de que aquilo tudo acontece pela primeira vez.

A definição de jogo no teatro me remete ao texto *Tênis X Frescobol*, de Rubem Alves, no qual ele compara os tipos de relações amorosas com esses dois esportes. Ao final, ele define que a melhor relação seria a que se aproximaria do frescobol, pois o objetivo desse jogo seria a permanência dos jogadores na ação de sustentar a bola no ar e nas raquetes. Assim,

o frescobol se parece muito com o tênis: dois jogadores, duas raquetes e uma bola. Só que, para o jogo ser bom, é preciso que nenhum dos dois perca. Se a bola veio meio torta, a gente sabe que não foi de propósito e faz o maior esforço do mundo para devolvê-la gostosa, no lugar certo, para que o outro possa pegá-la. Não existe adversário porque não há ninguém a ser derrotado.

Aqui ou os dois ganham ou ninguém ganha. E ninguém fica feliz quando o outro erra – pois o que se deseja é que ninguém erre⁶.

Deste modo, a comparação que estabeleço entre o jogo de frescobol e o jogo do ator é que ambos torcem para que o encontro seja alimentado de acordo com cada elemento que é inserido, pois não existem adversários em jogo, pois “o desejo é que ninguém erre”.

O ator-*performer* Matteo Bonfitto reflete sobre a cumplicidade entre ator e espectador durante a performance: “a experiência estética vista nesses termos, enquanto estética do performativo, se dá assim não enquanto exercício hermenêutico que decifra e interpreta as coisas, mas como uma experiência liminar transformadora de si, do Outro e da percepção de mundo” (2013, p. 182). Identifico uma ampliação dessa relação para ator, espectador, técnicos do teatro, e tudo o que envolve o ato teatral.

Para o ator, a apresentação do espetáculo acontece numa amálgama, espaço onde se verifica a alteridade entre emissão e recepção de ações, afecções e afetos; fricções entre si, o outro e a personagem; o corpo capta e age em conjunto com a mente sensível a tudo que o envolve e reverbera tudo que se passa num fluxo dinâmico de ações. Nesse espaço, o ator precisa agir e se atentar ao que se realiza e às possibilidades do momento, ao reger suas ações para potencializar o instante do jogo teatral.

No meu grupo, o Nutra, costumamos usar a metáfora dos dois passarinhos⁷ para nos referirmos às decisões tomadas pelo atuante no instante de jogo: ele possui um passarinho que come e um que observa. Nesta imagem o ator possui dois pontos de vista: o de realizar uma ação e o outro de observar-se enquanto a realiza. Esta observação se dá não somente no âmbito de si mesmo, mas das reverberações no espaço das ações que realiza. Desta forma, internamente cada decisão que tomamos pode ser vista como ações adequadas ou inadequadas⁸ para aquele momento da performance, como um diagnóstico sobre como foi aquele trabalho para cada ator. Pois desenvolvemos a capacidade de atuar sobre duas óticas, de quem assiste e de quem faz concomitante ao instante da ação.

Decerto, podemos relacionar, novamente, ao que Spinoza denomina de substância comum a tudo e todos no universo, que justifica os encontros como completude por meio da interação de corpos. Se transpusermos para o ato teatral, a atuação consciente em conjunto com

⁶ Disponível em: <http://www.rubemalves.com.br/site/10mais_06.php>. Acesso em: 29 abr. 2015.

⁷ Metáfora inserida no grupo pelo ator João Porto Dias. Ao fazer uma oficina com o palhaço Xuxu (Luís Carlos Vasconcelos), este se referiu a esta metáfora para exemplificar como se dá a atuação do palhaço.

⁸ Os termos “adequada” e “inadequada” são utilizados por Spinoza, conforme veremos mais adiante neste capítulo.

a amálgama se trataria de “elementos que são comuns a todas as coisas e que existem igualmente na parte e no todo, não podem ser concebidos senão adequadamente” (SPINOZA, 2014, p.78).

O filósofo Gilles Deleuze, em seu livro *Espinoza: filosofia prática* (2002, p. 110), analisa a ética de Spinoza como “a teoria da potência em oposição à moral”. Esta potência a que ele se refere seria a liberdade que o indivíduo possui de tomar suas decisões quando ciente dos encontros e suas potencialidades. Ele não age de acordo com as regras por temer um mal maior, ou desobedecer algo ou alguém, mas identifica e prevê o que potencializará positivamente o momento, e consequentemente a vida. Para Deleuze,

quando ele (modo) forma ideias adequadas, estas ideias são tanto noções comuns que exprimem sua conveniência interna com outros modos existentes (segundo gênero de conhecimento), ou são então a ideia de sua própria essência, que convém necessariamente do interior, com a essência de Deus e todas as outras essências (2002, p. 89).

A maneira como Deleuze trata dos encontros e suas potências, abordados por Spinoza, traz-me o entendimento sobre efemeridade a partir do trabalho do ator que possui a personagem contínua. Em vários momentos da obra *Ética* (2014), Spinoza se refere ao ser humano e suas potências e afetos como *passagem*. Inclusive, estabelece a humanidade como finita e limitada, por deixar em evidência que o ser humano possui um ciclo vital de nascimento e morte; portanto, é notória a sobrevivência, e para isto precisamos entender o que nos é necessário para subsistir e que somos corpos que formam um corpo maior, que é infinito e ilimitado.

Capítulo 32. A potência humana é, entretanto, bastante limitada, sendo infinitamente superada pela potência das causas exteriores. Por isso, não temos o poder absoluto de adaptar as coisas exteriores ao nosso uso. Contudo, suportaremos com equanimidade os acontecimentos contrários ao que postula o princípio de atender à nossa utilidade, se tivermos consciência de que fizemos nosso trabalho, de que nossa potência não foi suficiente para poder evitá-los; e de que somos parte da natureza inteira, cuja ordem seguimos (SPINOZA, 2014, p. 210).

A trajetória do livro *Ética* (2014) perpassa o conhecimento sobre os conceitos de Deus, da natureza e da origem da mente, da origem da natureza dos afetos, da servidão humana e da potência do intelecto, todos com o objetivo de descrever o que são os afetos, e que naturalmente o ser humano possui um caminho de conhecimento até ser ético, agir livremente dentro das possibilidades. Isto é, o ser humano se torna livre/ético conforme adquire saberes e realiza escolhas com determinação. Este caminho vai da servidão humana, por não dominar as leis e

agir sem questionar por medo de infringi-las, ao ponto em que toma consciência das mesmas e sabe agir com elas no intuito de potencializar a si, e conseqüentemente seus encontros.

Com base nos argumentos descritos por Spinoza é que desenvolvo uma reflexão sobre a potência de *ser em cena* por meio dos seguintes pontos: o corpo como produtor de conhecimento; os encontros entre os corpos como atualização de saberes; e a ética como a capacidade de potencializar os indivíduos por oportunizá-los a agirem livremente, por já estarem familiarizados com o que se passa. Com a premissa do teatro como encontro entre ator e outro ator, ator e público, isto é, um corpo se relacionando com outros corpos e outras ideias. A seguir, explanarei sobre o que são *afetos*, *afecções*, *ser causa adequada e inadequada*, *perfeição*, *ações* e *paixões*, *corpo servo* e *corpo ético*, sendo que estes dois últimos são conceitos desenvolvidos com base nos termos *servidão humana* e *ética*, concebidos por Spinoza e relacionando-os à atuação e ao corpo. A impermanência de um *corpo ético* para um *corpo servo*, assim como o oposto.

1.1.1 Afetos e afecções: estímulos para a presentificação

[...] fica evidente que somos agitados pelas causas exteriores de muitas maneiras e que, como ondas do mar agitadas por ventos contrários, somos jogados de um lado para o outro, ignorantes de nossa sorte e de nosso destino.

Baruch Spinoza

Ao retomar o princípio da vida como sucessões de encontros entre indivíduos que nos possibilitam mudanças em nossas ações e concepções, destaco o que isso propicia ao ator. Entendo que esse trabalho seja delimitado pela experiência; sendo assim, quanto mais tempo o ator se dedicar a uma técnica, mais poderá dominá-la e possivelmente conseguirá se expressar artisticamente por meio dela, caso se permita ser modificado pela técnica e pelas experiências. Para tanto, é interessante observarmos como trabalhamos com a técnica durante o instante, o presente, pois trabalhar tecnicamente é uma sabedoria que busca associar o próprios conhecimentos ao “aqui e agora”. Para tanto, a técnica é o mínimo de desequilíbrio de si que trabalhamos, para então, reencontrarmos nossos equilíbrios e conseguirmos lidar com o momento presente da atuação.

Por vezes, percebo que existem artistas que optam por lidar com a atuação ao se distanciarem do público que lhe assiste, conseqüentemente do momento presente. Acreditam se conectarem ao próprio material artístico ao anularem as simultaneidades da situação presente.

O mesmo acontece quando se treina com o foco dedicado exclusivamente aos exercícios e no que reverberam.

Ao contrário de se polarizar sobre o modo como se deve atuar ou treinar, ou menosprezar quem realiza estas opções, a ação do ator, no meu ponto de vista, se torna mais interessante quando se realiza em conjunto com o “aqui e agora”, e para mim isto é a técnica de atuação. Para tanto, é importante considerarmos a realidade para atuarmos teatralmente; ponderar sobre ser e estar presente significa cuidar do que se troca ao longo da atuação, atento ao que ressoa a partir das ações cênicas. Ou melhor, entender o que afeta ou quem é afetado no encontro entre ator, espaço, tempo, público e todos os aspectos que envolvem este momento para que o potencialize.

Um exemplo seria mediar o quanto de energia devo investir na atuação ao considerar como está a plateia que me assiste, ao catalisar a interação entre o que realizo e o que espero; o conhecimento sobre interação e relação. No meu grupo, o Nutra, costumamos realizar investigações sobre o uso de certas palavras na área teatral. Realizamos comparações por meio de jogos com as palavras ou estudo empírico das palavras para entendermos, ao nosso modo, o que se passou quando o ator se tornou presente em cena, quando flagrou-se em um brilho diferente.

Exemplo desse estudo é a palavra *interação*, que é a capacidade que tenho de equalizar o que se passa comigo enquanto ator e minha disponibilidade de ouvir/perceber internamente (inter) e a minha escolha para potencializar aquele instante (ação). Outro exemplo seria a palavra *relação*, que se resumiria em como me disponibilizo às correspondências com outros, por meio da fricção de interesses do instante, e de como me posiciono conscientemente mediante a esta situação (ou na minha definição poética da palavra *relações*, que significa o ato de *relar*⁹, *ralar* nas ações, o que faz bastante sentido para mim...).

Tudo para identificarmos que existem ações mútuas para estabelecer contatos entre ator, personagem, espaço, público. Como uma ação compartilhada e alimentada por quem faz e quem a recebe. Necessariamente, não é o ator quem nutrirá a todo momento, mas tudo o que envolve o instante dará pistas de como receber e agir. Os afetos e as afecções que provocam reações no ator, e cabe a ele devolvê-las, assim como o jogo de frescobol, assim como no público e toda essa *zona de turbulência*. A atriz e pesquisadora Raquel¹⁰ Scotti Hirson descreve bem esse

⁹ Seja o verbo no modo transitivo direto (passar encostando, roçar) ou no modo transitivo indireto (tocar de forma lasciva).

¹⁰ Desde 1994 é atriz-pesquisadora do LUME, onde desenvolve pesquisas na codificação, sistematização e teatralização de técnicas corpóreas e vocais não interpretativas do ator. É professora no Programa de Pós-

momento em que as provocações para que as interações e relações aconteçam para que o ator transborde ações e estados por meio das afecções e afetos:

A vida tem um extremo, que é o máximo do seu interior, mais guardado e escondido. Se não provocamos algo para que esta vida escondida venha à tona, ela continuará desconhecida. Vindo este interior à tona, encontramos pregas e dobras que se fazem exterior e que podem se fazer interior novamente. Mas há também o máximo do exterior, que é a vibração que o corpo é capaz de produzir no meio externo. Não é algo sobrenatural, é somente uma camada de calor que somos capazes de produzir, a ponto de movimentar o espaço ao redor, como dobra do interior. É uma questão de onda. Onda de calor de energia que, por sua vez, realimenta o interior. (HIRSON, 2006, p. 53)

Este provocar, como dito anteriormente, vem da capacidade de transbordar o que nos afeta em atuação. Por afetos e afecções, Spinoza os define como:

Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais a potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções.

Explicação. Assim, quando podemos ser a *causa adequada* de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário, uma paixão (SPINOZA, 2014, p. 98, grifo do autor).

Entendemos, por meio dos exemplos e do conceito sobre afeto e afecções de Spinoza, que existe uma relação entre *dentro* e *fora*, para interagirmos nesse espaço onde acontecem os jogos teatrais, *corpo* e *mente*. Segundo o filósofo, o afeto e afecções são impulsos ligados diretamente à mente e ao corpo. Compreendo que Spinoza não demarca uma soberania de um sobre o outro, ou vice-versa, mas reflete que ambos são compositores de conhecimento, sendo que a mente concebe à medida que afeta ou é afetado e reflete no corpo. Isto é, a mente toma consciência do presente conforme considera a presença do corpo naquele instante. Assim como o oposto se dá quando o corpo age conforme identifica os afetos e as afecções do instante. É uma sincronização entre corpo e mente a favor do instante e deduz que ambos são indissociáveis.

E para finalizar, cada indivíduo associa de maneira diferente a mesma experiência. Logo, cada um desenvolve afetos e afecções diferentes para se relacionarem com seus estados, permitindo que cada ator se relacione diferentemente com a mesma personagem criada por um mesmo dramaturgo. Mais adiante identificaremos como essas relações dialogam com as personagens contínuas em culturas diferentes.

Graduação em Artes da Cena da Unicamp. É doutora e mestre pela mesma instituição com a tese Alphonsus de Guimaraens: reconstruções da memória e recriações no corpo e a dissertação Tal qual apanhei do pé, respectivamente, sob orientação da Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber. É colaboradora permanente da Revista do LUME.

Desta forma, existem meios de verificações pessoais para atendermos ao que o instante pede, de tal forma que identificamos como uma autocrítica que permite entendermos o que se passa em atuação e correspondermos. Esta é uma forma como compreendemos como produzimos ações para nos satisfazermos em comum acordo ao todo o que envolve o instante. É o que pego emprestado de Spinoza quando se refere a ser causa adequada ou inadequada como um termômetro interno para produção de ações, conforme verticalizo a seguir.

1.1.2 Ser causa adequada e inadequada para o próprio ator

As *causas adequadas e inadequadas* que Spinoza trabalha são decisões que realizamos minimamente seguros devido a uma atitude interna que tomamos ao considerarmos nosso conhecimento sobre a situação do “aqui e agora”. Atribuo esta atitude interna à capacidade de estarmos receptivos ao instante. A mesma definição pode ser desdobrada para as decisões do que se fazer em cena. O ator começa a identificar, ao longo de suas experiências, quando se tornou *causa adequada e inadequada* a partir das ações que toma para o instante, seja em uma cena de improviso ou em uma cena pré-concebida e sistematizada.

Quando ocorre o contrário, tomamos decisões com base exclusivamente em aspectos exteriores e desconsideramos nossa inteligência gerada por experiências passadas, logo somos *causas inadequadas*. Por conseguinte, Spinoza clarifica estes últimos conceitos sobre *causas adequadas e inadequadas* a partir do que ele chama de *paixões e ações*.

Pelas lentes da atuação teatral, por vezes deparamos com situações em que percebemos que reagimos de maneira impulsiva, por considerar no momento da ação somente a ansiedade de ser bem aceito, e acabarmos coagidos. Na maioria das vezes, não nos sentimos muito felizes com o que aconteceu. Identificamos que não levamos em consideração uma mediação sobre o “aqui e agora” para agirmos, e acabamos por desconsiderar o nosso desejo para agradarmos aos outros.

Ou por vezes nos acontecem situações semelhantes à já vivenciadas mas não conseguimos reproduzir aquelas respostas/reações por não tê-las registrado como relevantes, então padecemos por não sermos coerentes. É notável que o que nos traz a alegria e o prazer na atuação se relaciona a uma atitude segura internamente, que remete à nossa experiência e aos nossos desejos. Quando somos coagidos e desconsideramos o que nos move, possivelmente sofreremos durante nossas ações em cena. Quando menciono *alegria* remeto ao que Spinoza considera como três afetos primários: alegria, desejo e tristeza. E essas dariam origem a mais

uma série de outros afetos em que ele descreve em *Ética* (2014). Adiante explanarei mais sobre este assunto.

Jouvet faz uma relação que é polêmica, mas que me parece um tanto quanto plausível. Quando discorre sobre vocação em seu livro, ele a associa a um egoísmo, porém este sentimento é desprovido de uma mediocridade:

O ofício do ator começa pela arte de amar e de admirar. O vergonhoso é que nesse exercício seus sentimentos são a princípio profundamente egoístas e desprovidos de gosto e julgamento. [...] Eles só veem, eles só julgam por eles mesmos, pelos efeitos que causam e o sucesso que recebem deles. [...] É o desejo de servir aos outros, mas de satisfazer a si mesmo (JOUVET, 2014, p. 51).

A sensação de acertar, de ser causa adequada do instante remete a essa sensação de se satisfazer. Discordo que seja egoísta, é o momento do jogo do frescobol, conforme citado anteriormente, momento de devolver a bola para o parceiro (de cena e público) da maneira adequada para que aquelas ações satisfaçam ambos os jogadores. Do contrário, não existe jogo no teatro se o ator está sozinho, se isola do “aqui e agora” e da amálgama que o envolve.

Outra situação de causa inadequada se dá no momento em que ainda não estamos familiarizados com a técnica a que nos propomos a trabalhar, e então transferimos a nossa certeza de escolha de ações em performance para um diretor, ou mesmo às regras de como se trabalhar nesse método. Logo, temerosos de não corresponder às centenas de expectativas que geramos nesse momento, geralmente, consideramos a pior decisão, aquela que é avessa ao que desejamos internamente.

É interessante observar que esse desejo a que nos remetemos todo o tempo se refere a uma atitude lógica interna, um conhecimento tácito que possuímos, mas ignoramos. Arrisco-me a dizer que ignoramos os afetos e afecções daquele momento. Chauí (2011) nos situa sobre o mapeamento desses desejos para podermos agir adequadamente: o desejo é um sinal do corpo de que ele necessita de algo, logo é pertinente que sejamos capazes de entender o que desejamos.

Pensar, portanto, não significa deixar de desejar, e sim saber porque desejamos e o que desejamos. Por isso Espinosa afirma que os *mesmos desejos* que experimentamos como paixões podemos experimentar como ações. Assim, em lugar de pretender agir sobre o corpo para dominá-lo, a mente ativa esforça-se para conhecê-lo e conhecer-se, referindo o desejo a sua causa interna. Tornando-se capaz de reflexão, a mente torna-se capaz de *interpretar seus afetos* e de conviver com a potência imaginante de seu corpo. A razão não nos corta do mundo nem nos separa de nosso corpo; como ação intelectual, é simplesmente uma maneira melhor e mais feliz de estar no mundo, ser corpo e mente (2011, p. 66, grifos da autora).

Porém, quando estamos em situação de aprendizado e não compreendemos bem aonde queremos chegar, existe um contraponto. Este seria o desejo de se acertar, mas não se sabe bem onde. Entendemos que é preciso uma finalidade para o que estamos tentando fazer, mas não conseguimos encontrá-la. Provavelmente, isto acontece porque intelectualizamos o que aprendemos no momento e desconsideramos o físico. Transferimos para um mundo ideal o que realizamos no momento. Tudo isso devido à nossa incapacidade de apenas vivenciar o instante do aprendizado. Tadashi Endo, durante a experiência de composição cênica com Ana Cristina Colla (2013), faz uma observação no processo de aprendizagem da atriz:

Não precisamos de muito trabalho para começar a falar com o nosso corpo. Esse é o nosso dever de casa. A arte possui um nível intelectual que não é tão interessante. Se realmente tenta falar com uma parte do seu corpo você deve realmente tentar. Deixe falar, não sinta como você deve falar. Tentar significa deixar falar. Muito pensamento... Você não está realmente sentindo o seu corpo. Para isto ponha o seu corpo em um maior desconforto, um corpo mais estúpido, mais desequilibrado, descontrolado, menos controle intelectual, algo mais errado (p. 154-5 grifos da autora).

Percebe-se que a polarização da mente em relação ao corpo, principalmente nestes processos que estamos inseguros sobre aonde a técnica que desenvolvemos quer chegar, pode ocasionar no que Spinoza chama de falsidade, que seria:

Ora, a falsidade não pode consistir na privação absoluta (pois se diz que erram ou se enganam as mentes, mas não se diz o mesmo a respeito dos corpos) nem tampouco na ignorância absoluta, pois ignorar e errar são coisas diferentes. A falsidade consiste, portanto, na privação de conhecimento que o conhecimento inadequado das coisas – ou seja, as ideias inadequadas e confusas – envolve (2014, p. 77).

Este extremo da racionalização do ofício do ator o leva, por vezes, à ideia de falsidade na atuação e, conseqüentemente, *ser causa inadequada*. Isso porque a atuação exige, além da inteligência racional, a sensibilidade, isto é, que o ator prepare seu corpo para perceber o que se passa como um todo durante a atuação. A sabedoria que o corpo possui de identificar quando age, emana e recebe afetos, ou quando está passivo, ao receber afetos e desfavorecer trocas latentes ao instante. Em síntese, podemos nos referir, respectivamente, às ações e às paixões segundo Spinoza, que serão explanadas mais adiante.

Jerzy Grotowski relacionou a verdade do ator diretamente ligada a um conhecimento corporal quando realiza o estudo sobre a organicidade: “A sinceridade é algo que abraça o homem inteiramente, o seu corpo inteiro se torna uma corrente de impulsos tão pequenos que isoladamente são quase imperceptíveis” (2007, p. 203).

O diretor e ator francês do início do século XX, Jacques Copeau, por sua vez, referia-se às caretas que apareciam nos atores de seu grupo, *Vieux Colombier*. Referia-se a esta tendência como uma fuga do ator ao que está sentindo no instante da atuação para dar lugar às ideias deslocadas do “aqui agora”, às necessidades que o ator, por vezes, se impõe de ser original e genial em sua atuação. Para tanto, uma das alternativas que buscou com os atores foi a utilização da máscara neutra para trabalhar-se uma sensibilidade, em que o físico inteiro está para a atuação. Inicia-se uma abertura do que o ator pensa para que os pensamentos ajam em conformidade ao que se sente.

Ao refletirmos sobre essa capacidade de compreender o instante de atuação ao aliar corpo e mente para que de tal modo não recorrermos a esta falsidade, que Spinoza descreve, ou a cabotinagem, que Copeau menciona como uma fuga ao que o instante pede; sigamos de modo a compreender o que são esses impulsos para que o ator, os afetos, e o que podem esclarecer quando verticalizados. Para que possamos compreender o que é ser abraçado inteiramente pelos afetos em cena, assim como sugeriu Grotowski.

1.1.3 Afetos primários: desejo, alegria e tristeza no ator

Faz-se necessário compreender o que se passa fora do corpo e o que influencia nossas reações diante dessa amálgama que envolve a atuação. É interessante observar que me refiro ao lugar onde acontecem as trocas de energia que o ator emana e recebe do público e espaço, assim como o *performer* Renato Cohen descreve as trocas entre artista e espectador:

Essa energia diz respeito à capacidade de mobilização do público para estabelecer um fluxo de contato com o artista: a energia vai se dar tanto a nível de emissão, com o artista enviando uma mensagem sígnica – e quanto mais energizado, melhor ele vai “passar” isto – como a nível de recepção, que vem a ser a habilidade do artista de sentir o público, o espaço e as oscilações dinâmicas dos mesmos. Nesse processo de *feedback*, ele tem a possibilidade de dar respostas a possíveis alterações na recepção – se, por exemplo, tinha um script ensaiado, e está sendo recebido com vaias, ele tem várias possibilidades de improvisar, para eliminar as vaias – pode alterar seu roteiro, pode retribuir a vaia provocando o público etc. (2011, p. 105, grifo do autor).

Essa energia, ou o desejo do ator e do *performer* de corresponder ao que foi incitado pela plateia, caracteriza a capacidade de compreensão do que se passa durante a atuação. Isso se indica, também, pelo que Spinoza delinea como substância comum a todos. Graças a esta substância, temos a capacidade de identificar circunstâncias comuns a tudo e todos.

Em consequência, penso que no teatro, existe esta interação total por estabelecermos estes reconhecimentos desta substância que nos liga de maneira psicofísica. Isto é, buscamos

isso para responder ao que nos pedem no momento da cena. Utilizamos esta inteligência do corpo como um todo para percebermos o que o instante anseia para correspondermos não somente ao que o público incita, mas ao que desejamos realizar em conjunto com o que anseia que se realize no “aqui e agora”.

O que é diferente de buscar ser aceito, o desejo de estar em acordo com as circunstâncias corresponde principalmente a uma harmonia entre ator e público, que por vezes é realizada pela incitação de diversos afetos ou afecções do artista ao público, tais como raiva, nojo e desgosto.

Ao reconhecer o que se passa em nossas relações, Spinoza nos aponta três afetos que considera primordiais: o desejo, a alegria e a tristeza. Estes, segundo o filósofo, são os afetos que dão origem a todos os outros. Seguem abaixo, os conceitos de cada um desses afetos:

1. O desejo é a própria essência do homem, enquanto esta é concebida como determinada, em virtude de uma dada afecção qualquer de si própria, a agir de alguma maneira.
 2. A alegria é a passagem do homem de uma perfeição menor para uma maior.
 3. A tristeza é a passagem para uma perfeição menor.
- Explicação.* Digo *passagem* porque a alegria não é a própria perfeição. Pois se o homem já nascesse com a perfeição a qual passa, ele a possuiria sem ter sido afetado de alegria, o que se percebe mais claramente no afeto de tristeza, que é o seu contrário (SPINOZA, 2014, p. 140-1, grifos do autor).

Saliento nesses conceitos a utilização do termo *passagem* como impermanência, para indicar a finitude e incompletude do ser humano e da importância de se lidar com a mesma. Friso este aspecto para evidenciar a repetição como uma ação de recriação, e o entendimento da efemeridade, para o ator, como caminho que sempre tem de ser refeito, por mais que tenha se passado recentemente ou há muito tempo.

João Porto Dias¹¹, em nossas reflexões em grupo, remete-nos à metáfora da trilha. Por vezes, passamos há muito tempo por ela, sabemos aonde queremos chegar, conhecemos o caminho, mas o mato cresceu, o espaço mudou, as minhas referências não são mais as mesmas, é necessário sempre redescobrir o caminho. Ou mesmo como Colla nos propõe no título de seu livro *Caminhante, não há caminho. Só rastros* (2013). Aproveito para exemplificar essa impermanência pelas palavras do pedagogo Paulo Freire:

Gosto de ser homem, de ser gente, porque sei que minha passagem pelo mundo não é premeditada, preestabelecida. Que meu “destino” não é um dado, mas algo que precisa ser feito de cuja responsabilidade não posso me eximir.

¹¹ Graduado pela Universidade de Brasília em Artes Cênicas (Licenciatura), e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma universidade. É integrante, idealizador e fundador do Nutra. Atualmente é coordenador do Ponto de Cultura Galpão do Riso onde desenvolve pesquisas, ensino e difusão sobre teatro na cidade de Samambaia - Brasília-DF.

Gosto de ser gente porque a História em que me faço com os outros e cuja feitura tomo parte é um tempo de possibilidades e não de determinismo (2009, p. 53).

Na Mesa Temática *Processos composicionais do V Coma*¹², Fernando Villar¹³ destacou um improviso realizado por Ana Cristina Colla em sua demonstração *Serestando – Mulheres* que aconteceu no mesmo dia. Este ato, segundo Villar, é recorrente. Colla durante as suas apresentações se propõe a retirar ou adicionar um fato que tenha acontecido durante a composição das personagens, de acordo com cada plateia. Isto traz um caráter de incompletude da obra que só se torna plena no encontro com os espectadores.

A atriz e professora Cecília Borges¹⁴ destacou, em entrevista, que é importante este ato de se sentir desestabilizada pelas respostas que o público dá ao instante. Já que ela, em sua atuação, procura uma precisão no que realiza. Neste caso, precisão não é o mesmo que rigidez ou inflexibilidade. Um exemplo que ela dá foi quando realizou um trecho do espetáculo *Diz que tinha...* em uma comunidade indígena. A atriz não levou figurino, nem os adereços para realizar a cena, pois foi uma apresentação não programada. Borges só pediu um cabo de vassoura que servia como suporte para realizar as suas ações. E o teatro aconteceu, a interação das crianças completando as suas ações foi o que potencializou o *ser em cena* de Borges. Foi a aprendizagem em lugar inesperado com a generosidade de quem lhe assistia e quem fazia que possibilitou as ações teatrais.

Essas duas situações das atrizes exemplificam o entendimento da impermanência que Spinoza suscita ao definir os afetos básicos como passagem de um estado para outro. E que na repetição, durante a atuação com a personagem contínua, existe uma recriação a partir do que

¹² V COMA – Coletivo de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília - é formado por alunos de mestrado e doutorado. Desde 2004, o COMA se dedica a atividades de debate e difusão das pesquisas realizadas no Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Entre as ações estão encontros, publicações e exposições voltadas ao intercâmbio crítico entre a produção dos integrantes do coletivo e de pesquisadores interessados de outras instituições. Disponível em: <<http://coletivocoma.net/pos-graduacao-em-arte-unb/>>. Acesso em: 28 out. 2014.

¹³ Autor, encenador, diretor e professor. Ph.D. em Teatro no Queen Mary College, University of London (2001). Professor do Departamento de Artes Cênicas da UnB desde 1991 e da Pós-Graduação em Arte do Departamento de Artes Visuais da UnB de 2002 a 2010, atualmente leciona na Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB, criada em 2014. Coordena o Laboratório Interdisciplinar de Investigação e Ação Artística (LIIAA) desde 2007, o CHIAA LIIAA e o CHIA LIA Jr. Pesquisa sobre interpretação, encenação, interdisciplinaridades e indisciplinaridades artísticas, teatro brasileiro e William Shakespeare.

¹⁴ Doutoranda pela Universidade da Bahia, Mestre em Artes na área de voz pela Unicamp (2004). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Interpretação Teatral, atuando principalmente nos seguintes temas: *butoh, teatro e literatura, dramaturgia do ator, circo/palhaço e dança teatro*. Leciona no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB) nas áreas de Corpo/Interpretação e Licenciatura desde 2008.

o “aqui agora” oferece ao ator, como um caminho que tem que se refazer e ao mesmo tempo se reinventar para atravessar.

Da mesma forma, começa a se clarificar o que seria a recriação pela repetição, onde em cada lugar que me apresento exige uma singularidade para atender aos afetos gerados *na zona de turulência* daquele instante. Assim como vimos a situação em que a técnica é para o ator, um desequilíbrio para que ele busque outros equilíbrios para se tornar potência de *ser em cena*. Para tanto, acho interessante em Spinoza seu conceito de perfeição, que não compreende o senso comum sobre esta palavra, mas à capacidade de lidarmos com o instante e isto se tornar uma sabedoria, um conhecimento específico por conta da experiência singular de cada apresentação.

1.1.4 Perfeição maior e menor

A perfeição, segundo Spinoza, é um termo que é interessante transpor para o momento teatral ao retornar ao conceito de *ética*: agir livremente. Isto significa agir de acordo com o momento, experimentar a realidade. Ser ativo no instante. A ação é o intuito de potencializar o “aqui e agora”, e este, por melhor ou pior que seja, é perfeito.

O instante é perfeição, pois quando entendido adequadamente o que eu removeu para que o mesmo acontecesse se torna aprendizado, e logo se tornará algo aplicável (ou não) a outras situações, dando-nos o poder para potencializarmos *ser em vida* e, conseqüentemente, estimularmos a capacidade de *ser em cena*. Desse modo, não existem regras fixas do que é bom ou ruim, pois ao considerarmos a singularidade da experiência e do aprendizado de cada um, cabe a cada indivíduo definir o que será bom ou ruim para si, e como agir diante de cada situação. Por isso, torna-se impossível decretarmos normas para a reação do ator em cena, pois esta pasteurização pode desconsiderar o presente e possivelmente fixar o ator a um conjunto de morais/leis/regras que o afastam do “aqui e agora” da atuação.

Um excelente exemplo é a fala de Tadashi Endo a respeito do sentimento de Colla durante a composição cênica do espetáculo *Você* (2010), na qual a atriz sentia que decepcionava a todos os que a ajudavam na composição por não conseguir adequar seu corpo àquela nova técnica que lhe era apresentada. “*Para mim é bom sinal. Se você está desapontada ou um pouco descendente, então é certamente esse o ponto inicial para que você suba. Se todos os ensaios são fantásticos, fantásticos, fantásticos, então chega na estreia e é tudo muito ruim*” (Apud COLLA, 2013, p. 147 grifos da autora). Esta fala demonstra a falsa necessidade que criamos

em corresponder às expectativas e desconsiderarmos nosso tempo pessoal de corporificar uma técnica nova.

Entretanto, acredito que seja imprescindível identificar uma outra possibilidade ao que entendemos como fracasso. Compreendamos o processo por inteiro, que provavelmente é perfeito para aonde quer que se chegue. E assumamos que muitas vezes, não sabemos aonde queremos chegar; que a cena ou a personagem são criados a partir dos caminhos que nos submetemos para tanto. Mas que ao fim entendemos que tudo é perfeito para criar.

Jouvet (2014) sinaliza a respeito de trabalho contínuo quando dentro do tema *vocação*, ele diz que “é necessário um determinado equilíbrio psicológico próprio a cada indivíduo, a cada intérprete, em uma série de exercícios de desequilíbrio de si” (p. 61). Complemento que isso é o que definimos como técnica, mas por vezes queremos aprendê-la de forma errônea, que alguém nos injete por meio de cursos, oficinas ou graduações e desconsideramos o tempo que é necessário para compreender a singularidade de cada exercício desenvolvido e como reagimos a cada dia a ele. Considero que a técnica é a nossa trajetória pessoal, assim como nos diz Cecília Borges em entrevista.

Seria a “[...] fidelidade a si mesmo” (JOUVET, 2014, p. 63). Seria isso que defino como perfeição pela ação, desdobrando o pensamento de Spinoza. Foi o que aprendi quando consegui corporificar a personagem contínua, a minha palhaça *Xicaxaxim*, não apenas por um curso, mas numa recriação pela repetição que ensina a lidar com a impermanência de regras para atender ao “aqui e agora”, conseqüentemente, ser presente.

Para tanto, verticalidade exige agir, ser agido e, por vezes, coagido. Para que a sabedoria comece por transbordar a partir dessas experiências que por vezes são perfeições menores ou maiores para os atores, mas de certa forma colaborou para que o mesmo comece a identificar parâmetros sobre quando suas ações são adequadas ou inadequadas para o instante. Assim como, identificar quando de fato está agindo mesmo quando não foi o incitador da ação, ou apenas sendo coagido, de forma que não esteja receptivo ao instante, ou identifique que seja levado pelo instante mas não busque se tornar potência de ser em cena para de fato presentificar o que realiza.

1.1.5 Ações e paixões como reação do ator

É interessante notarmos que por vezes, assim que somos afetados, somos dominados por duas maneiras de reação: paixão e ação. De acordo com Spinoza, a paixão é quando nossa capacidade de agir é refreada (2014) de tal maneira que ficamos submissos ao acaso. Entretanto,

essas paixões podem ser alegres ou tristes, mas ambas possuem a capacidade de nos sujeitar à fortuna/sorte. Consequentemente, elas são ideias confusas, ou *causas inadequadas*. Quando me refiro a fortuna, trago o sentido de sorte e também o sentido de contingente, descrito por Chauí ao se reportar a Spinoza:

chamamos de contingente, explica o filósofo, tudo cuja natureza é tal que nos parece que tanto poderia ser como não ser, pois desconhecemos a essência da coisa e não sabemos se pode ou não ser. O contingente é nossa ignorância quanto a nossa essência de alguma coisa. O possível e o contingente são imagens e com elas forjamos o campo do imaginário da liberdade” (2011, p. 126).

Todavia, quando nossa capacidade de agir é estimulada, estamos lidando com causas e ideias adequadas, estamos atendendo à capacidade de potencializar nossas vidas, nossas ações, pois estamos *sendo ações*. Assim, passamos para uma perfeição maior. No teatro isso se torna claro quando o ator está atento ao que se passa nesse ambiente de simultaneidades, o espaço cênico. É necessário que ele se faça sensível ao estímulo que lança para o público e que o mesmo o devolve: “Não há, no caso, um emissor e um receptor, há um território repleto de latências e incidências que envolvem todos os participantes que se encontram ali, naquele espaço tempo” (BONFITTO, 2013, p. 130).

Para tanto, é preciso entender dentro dessa dinâmica de fluxos, em que momento o ator age ou se deixa *agir*, e mesmo o deixar-se é uma ação, é o ator sensível ao instante e na busca de agir sobre ele. Esta percepção é importante para entender as estruturas que se fundamentam nas singularidades do “aqui e agora” da atuação, e conseguir manipulá-las, mesmo quando se é coagido a tomar outras decisões, tudo a favor de potencializar o momento.

Esta coação a que me refiro é em relação ao modo como o ator se porta, de acordo com a circunstância que pode ser estabelecida por conta do instante. Principalmente se o ator não é quem propôs determinado jogo, sua atitude é de atividade dentro dessa passividade. Isto é, consciente de potencializar a cena, mesmo quando não é causa do jogo que se deu no momento, e ao mesmo tempo é ativo dentro da ocasião. Ou como a própria palavra nos induz, com a junção do prefixo *co* tem a ideia de acompanhar; no nosso caso, o ator acompanhar a ação de um terceiro. Quando analisada a palavra no seu significado como um todo, significa ser obrigado a fazer algo. Porém, mesmo quando se é obrigado a realizar algo no jogo teatral existem maneiras de retomar a ação, mesmo não sendo a causa inicial.

Um exemplo que posso dar é referente ao processo de apropriação dos meus estados de palhaça, quando no começo, insegura, realizava ações junto aos meus parceiros de cena sem a devida convicção de como reagir. Nesses momentos, acabava por abandonar o que acreditava

sem o mínimo de firmeza para entrar nos jogos propostos. Então, acabava por naufragar por não conseguir uma potencialidade mínima para as relações que se estabeleciam, e naufragava em paixões.

Do mesmo modo, quando comecei a enraizar quais são os meus estados de palhaça a partir das minhas experiências. Foi então que iniciei no caminho de estabelecer âncoras em meu trabalho, para então reagir às situações sem buscar agradar exclusivamente ao meu parceiro de cena ou ao público, mas primeiramente, a mim mesma. Assim como Jovet afirma que no ofício de ator se faz necessário servir aos outros mas satisfazer a si mesmo.

Desta forma, entende-se que é possível responder aos estímulos da cena em ação, ao invés de paixão. Não que um seja em detrimento do outro, pois tudo é perfeito, desde que se compreenda como tudo se passou durante a atuação, para enfim gerar aprendizados para o ator. Para tanto, acredito que seja importante identificar o que é necessário para se presentificar no instante do jogo. Quais são as premissas do instante para que o corpo e a mente estejam conectados no “aqui e agora”.

1.1.6 Conatus: o que é necessário para que a minha presença sobreviva em cena

Deleuze descreve *conatus*, de acordo com Spinoza, como “a afirmação da essência, a relação de movimento e de repouso ou o poder de ser afetado como posição de máximo e de mínimo” (2002, p. 107). Assim, este termo está diretamente ligado à existência; é a capacidade de identificarmos o que nos move para nos adequarmos e sobrevivermos ao momento. Deleuze se reporta à essência, que, segundo Spinoza, seria a natureza do próprio indivíduo, reconhecendo que apesar de estamos conectados a *Deus*, aos animais e a tudo que nos rodeia, existe uma singularidade de cada um.

Entretanto, é pertinente que sejamos capazes de identificar o que nos é essencial e o que nos é passageiro. “Assim, seja qual for a maneira pela qual a vontade é concebida, seja como finita, seja como infinita, ela requer uma causa pela qual seja determinada a existir e a operar. Portanto (pela def. 7), ela não pode ser chamada causa livre, mas unicamente necessária ou coagida” (SPINOZA, 2014, p. 36-37).

O ator quando entende os prováveis efeitos que as suas escolhas poderão acarretar, começa a desenvolver uma inteligência por meio do arcabouço de respostas que coletou durante as suas experiências em diversos instantes. Possibilitadas pela sua permanência em uma personagem, ele consegue articular diversas soluções e seus desdobramentos. E ao considerar a sua experiência, começa a compreender o que é de ordem da fortuna ou da possibilidade, “O

possível é a nossa ignorância quanto à causa de alguma coisa” (CHAUÍ, 2011, p. 126), e assegura minimamente o andamento de sua atuação.

Muitas vezes, durante o ato teatral, somos tomados por ideias que consideramos apropriadas para o momento, porém não consideramos as simultaneidades que nos envolvem naquele instante. Chauí nos reporta uma possível relação entre corpo e mente, pois esta última busca mapear as produções ou afecções do corpo “Assim, em lugar de pretender agir sobre o corpo para dominá-lo, a mente ativa esforça-se para conhecê-lo e conhecer-se, referindo o desejo a sua causa interna” (2011, p. 66). Para tanto, faz-se necessário o equilíbrio entre mente e corpo, para um não agir demasiadamente sobre o outro. Quando ciente dessa situação, tornamo-nos um corpo inteiro, não mais um corpo particionado, um corpo em partes, e dicotômico.

O *conatus* seria essa capacidade de tecer sem perder o fio, onde a reação do ator está coerente com o que foi incitado. E só é possível pela experimentação, repetição, para que o ator comece a desenvolver uma inteligência de como jogar sem fugir e inventar outros jogos, e se aprofundar em como recriar para o instante. Assim como ensaiar seja repetir para encontrar uma forma de presentificar e encontrar as tramas e tecituras para que cada vez se faça um tecido adequado ao momento. Para tanto, exige o desequilíbrio, e dentro dele um adequar-se, que se torna potência a cada vez que identificamos a força propícia ao que o instante pede. Por vezes, responderemos a ele como paixões (corpo servo), até compreendermos o que são devidamente ações (corpo ético) para aquele “aqui e agora”.

1.2 Corpo servo

Por vezes sujeitamos nossas decisões por considerarmos somente nossos afetos, por concebermos que um corpo sensível é capaz de agir conforme o estímulo. Porém, é importante levarmos em conta a memória que possuímos diante do mesmo. A imaginação é uma das ferramentas do ator. Exercitamos a habilidade de ressignificar objetos, pessoas e contextos, pois trabalhamos a partir da experiência estética do performativo, desenvolvendo para além do exercício do significado dos signos, como uma experiência que busca através de outros estados de consciência trazer à tona a passagem entre planos existenciais diferentes (BONFITTO, 2013).

Porém, isto pode se tornar banal quando por vezes não limitamos essa habilidade, criamos conforme os estímulos, desconsideramos nossa experiência sobre aquela situação e não

analisamos o que acontece naquele momento. Então, acabamos dominados por nossos impulsos, e muitas vezes, atropelamos uma série de contextos que não consideramos e nos tornamos totalmente inadequados. Seguem dois exemplos citados por Spinoza de como isto pode acontecer:

Além disso, como é possível (pelo corol. da prop. 17 da P. 2) que a alegria com que alguém imagina afetar os demais seja apenas imaginária, e como (pela prop. 25) cada um se esforça por imaginar, a respeito de si próprio, tudo aquilo que imagina afetá-lo de alegria, pode facilmente ocorrer que aquele que se gloria seja soberbo e que imagine ser agradável a todos quando, na realidade, é um incômodo para todos (SPINOZA, 2014, p. 119).

Portanto, as imaginações não se desvanecem pela presença do verdadeiro, enquanto verdadeiro, mas porque se apresentam outras imaginações mais fortes que excluem a existência presente das coisas que imaginamos, como mostramos na prop. 17 da P. 2 (SPINOZA, 2014, p. 160).

Pelo fato de as duas citações se referirem à proposição 17, acredito que seja pertinente citá-la aqui:

Proposição 17. Se o corpo humano é afetado de uma maneira que envolve a natureza de algum corpo exterior, a mente humana considerará esse corpo exterior como existente em ato ou como algo que lhe está presente, até que o corpo seja afetado de um afeto que exclua a existência ou a presença desse corpo (SPINOZA, 2014, p. 67).

Estas citações nos colocaram neste lugar de ampliar a consciência desses atos do *corpo servo*. Ele se esforça para acertar quais são os próprios desejos e o desejo da pessoa amada. No caso dos artistas, por vezes nos esforçamos, quando inseguros, em adivinhar o que agradará à plateia, desejamos que o público queira o mesmo que nós. Ou por vezes o oposto, desejamos ser/fazer o que o público deseja.

O palhaço e professor Philippe Gaulier remete a este *corpo servo*, quando a vontade de ser ultrapassa o que se é. Segundo ele, é bem comum acontecer de ter tanta vontade em ser palhaço que quando o aluno está em cena, sua atenção está mais voltada em querer ser a personagem, do que propriamente ao instante em que se encontra. Ainda segundo Gaulier, quando isso ocorre, o espectador capta imediatamente a obstinação do atuante, tornando desconfortável presenciar a situação.

Louis Jovet também comenta sobre esta sensação e cita o termo *corpo servo* quando remete a esse constrangimento a que o ator se submete a realizar aquilo que dificulta a fluidez do ator, tudo o que o deixa perdido e impedido de se situar durante a sua atuação:

Traçar um paralelo entre *corpo servo* e constrangimento: Eu chamo de constrangimento, servidão, obrigação, tudo aquilo que separa o comediante da

expressão, tudo o que se coloca entre ele e o ato da representação antes e durante o ato, todas as dificuldades e todas as facilidades, tudo o que pode impedi-lo na sua execução (JOUVET, 2014, p. 281).

Percebo esta tendência tanto em indivíduos que estão no processo de imergir em uma técnica nova de desenvolvimento de personagem, quanto em indivíduos que transferem sua possibilidade de escolha de ações cênicas ao diretor, ou mesmo à plateia, não atento à necessidade do “aqui e agora” que está sendo estimulada pelos afetos e que sejam compatíveis ao que necessitamos naquele momento. Para tanto, é interessante atuar atento às nossas experiências para registrá-las e reaplicá-las, ou atuar atento à conformidade do que se deseja internamente e à simultaneidade do instante. Com o intuito de não sobrepormos nossa criatividade ao que pede o momento.

É importante considerarmos nosso caminho no desenvolvimento de uma personagem, assim como quando se escolhe a personagem contínua, através do constante apresentar-se. Considero que a preparação da personagem se faz em ensaios, idas a campo, treinamentos e laboratórios, mas acredito que sua maturação acontece depois da consciência do inacabamento do mesmo, e que a sua completude se realiza no encontro com o público e toda a atmosfera que o envolve.

Tal qual Spinoza conceitua a vida como uma sucessão de encontros, creio que a presença, esta potência de *ser em cena*, efetiva-se na confluência com o espectador e todo este sítio que envolve o teatro. Deste modo, o ator, no exercício da apresentação, desenvolve uma inteligência que é adquirida conforme se prontifica em repetir, então consegue recriar a partir de suas próprias experiências. Ele começa a sossegar algumas inseguranças, acalmar-se para agir em certas situações, à medida que descobre outras que não cogitaria que acontecessem. Tudo se descortina na ação de repetir, ao ponto que se busca entender o que se passou durante a experiência.

A trajetória de cada um revela a própria lógica em arte dentro da perspectiva do autoconhecimento para desempenharmos nosso trabalho em atuação cênica. Sendo assim, os parâmetros que compreendemos do que é expressivo se transforma conforme compreendemos como afetamos e nos deixamos afetar, como somos em situação de personagens em diversas situações de presentificação e como aos poucos chegamos, cada vez com mais constância, a uma perfeição maior em performance artística. Somos potencialmente artistas com perfeição maior à medida que temos consciência de como agir, e aos poucos adquirimos a inteligência do *corpo ético*.

1.3 Corpo ético

Spinoza organizou proposições como definições sobre o que seria a liberdade humana ao estudar a percepção sobre si mesmo, investigar qual a própria essência, o que pode o corpo enquanto produtor de conhecimento e a mente consciente de si e das potencialidades do corpo como um todo. Tudo em uma abordagem que considera que a vida é feita de encontros entre corpos, e quanto mais encontros um indivíduo se propõe, mais claras se tornam as causas e consequências dos mesmos, mais afetos e afecções trocarão, e mediante a noção que o indivíduo tenha de como potencializar essas trocas, mais agirá com ideias adequadas.

Relaciono esta perspectiva spinozista para o contexto de artistas que possuem uma personagem contínua em seu repertório pessoal, onde se faz necessário o trabalho constante de composição da mesma, tendo em vista que o ator se submeterá a encontros com outros corpos interagindo com sua personagem, então começará a adquirir um repertório de ações nos estados que a personagem incita e ter consciência das potencialidades de *ser em cena*, “[...] é preciso conhecer tanto a potência de nossa natureza quanto a sua impotência, para que possamos determinar, quanto à regulação dos afetos, o que pode a razão e o que não pode.” (SPINOZA, 2014, p.168).

O *corpo ético* é a tomada de consciência do que é a personagem e como estar ativo em performance, não mais pensar em suas estruturas, mas verticalizar essa relação entre personagem e as simultaneidades do instante. Trabalho com o conceito de verticalidade semelhante à concepção de Grotowski. Segundo a pesquisadora Tatiana Motta Lima (2012) “não devemos também esquecer que não há antagonismo entre organicidade e verticalidade, já que Grotowski caracterizava a *verticalidade* como uma escada de vaivém entre as energias que chamava de mais vitais, biológicas ou brutas e aquelas mais sutis e transparentes” (p. 248).

Diante disso, conforme o ator busca o princípio de *corpo ético*, começa a compreender a sua própria potência de conhecer, e começa a conquistar sua autonomia no próprio trabalho, identifica a sua singularidade em ação com a personagem e verifica o que é bom ou ruim para si neste plano de consciência. Ele se reconhece como inacabado, e entende a necessidade de uma composição contínua da personagem para agir quando a presentifica. Tal como nos propõe Spinoza, “*Proposição 40*. Quanto mais uma coisa tem perfeição, tanto mais age e menos padece e, inversamente, quanto mais age, tanto mais ela é perfeita” (SPINOZA, 2014, p. 236, grifos do autor).

Creio que o *corpo ético* seja uma maturidade que se alcança à medida que se compreende o que se constrói no instante em que se atua, ao mesmo tempo em que se está conectado ao público e à própria personagem. Jovet cria um conceito que, acredito, dialoga bastante com esta noção – o *comediante desencarnado*: o ator alcança um outro estado e conseqüentemente um outro tipo de consciência, que altera a sua percepção sobre o instante. O ator se permite ao vazio em que se abre espaço para transformar-se, e a consciência que tem é de ser um intermediário para que a personagem aconteça, a sensibilidade está a favor para que fluam afetos, afecções e memórias nos trilhos das ações sem perder a consciência de si e de tudo o que envolve.

Nos capítulos seguintes, inicio uma reflexão tendo como base esse entendimento sobre *corpo ético* como um tipo de conhecimento que não é exclusivo ao intelecto do ator, mas uma sabedoria que o mesmo desenvolve em seu corpo como um todo quando submetido à atuação cênica. Inclusive quando o artista opta pelo desenvolvimento de uma personagem contínua, pois se entende que esse processo se inicia quando o ator se disponibiliza a singularizar o trabalho, quando compreende a potência de *ser em cena*.

Para tanto, inicio uma análise sobre o que é a personagem e a máscara no âmbito das artes cênicas, além de conceber sobre o que é a personagem contínua e sua aplicação em diferentes culturas. Trato de cogitar sobre estes conceitos, tendo em vista que meus estudos de caso, que desenvolvo no terceiro capítulo, tratam de duas composições de personagens contínuas por meio de duas técnicas diferentes, a mimesis corpórea e o palhaço. Procurarei descortinar um ponto de vista sobre o significado desses conceitos, para então me aprofundar na personagem contínua.

Todas estas proposições dialogam com o argumento da recriação pela repetição na personagem contínua, sobretudo ao dar continuidade aos diálogos firmados com o filósofo Spinoza acerca dos conceitos amplamente ponderados neste capítulo, tais como: *afetos*, *afecções*, *conatus*, *perfeição*, *ação*, *paixão*, *corpo servo* e *corpo ético*.

2 UM ESTUDO SOBRE A PERSONAGEM CONTÍNUA

2.1 Máscara ou personagem?

Por vezes, quando me refiro a personagem e a máscara, separo o que viria a ser um e o outro, entretanto não está muito claro o que são essas distinções entre essas palavras ou por que as realizamos quando nos referirmos aos nossos trabalhos. Verifiquei as suas origens em nossa língua portuguesa, principalmente em suas raízes que derivam do latim e do grego, e notei que orbitavam palavras-chaves e temas que se assemelham ao meu próprio caminho de pesquisa, tais como: *artes cênicas, palhaço, presença, pessoa*.

Primeiro, fui atrás das origens da palavra “personagem”, que deriva do latim *personaticus*, e em francês *personnage*, substantivo feminino que significa: indivíduo de certa importância, figurante de um dos gêneros teatrais e herói de um fato sensacional. Em seguida, ainda pela etimologia das palavras, consultei o radical da palavra *persona*, que, de acordo com o latim arcaico, viria do termo *persoa* que em seguida assimilou-se o “rs” por “ss”, transmutando a palavra para “pessoa” (RAMIZ, 1994). O sufixo “agem” viria do verbo “agir”, logo a palavra “personagem”, etimologicamente, seria pessoa em ação.

Ao refletirmos sobre a potência de *ser em cena* no tocante ao radical das palavras, “pessoa” e “personagem” são o mesmo. Isso contribui para o entendimento de que o trabalho de composição do ator está diretamente ligado à consciência de si, concomitante à compreensão do seu próprio material, para então agir de acordo com o instante propiciado pela cena.

Percebo uma interação dos sentidos quando verifico que o termo *persona* (ainda na origem latina da palavra) também é a máscara que os atores romanos utilizavam para se tornarem a figura que almejavam. Segundo a recente publicação sobre o sistema de Konstantin Stanislavski (VÁSSINA; LABAKI, 2015), quando o mesmo descreve como gostaria que fosse a publicação do seu livro *A Criação de um Papel*, explica-se uma similaridade de como iniciar um trabalho de composição com o significado de *persona* quando

é preciso iniciar o trabalho sobre o papel com o estado cênico (estado de trabalho). Quando se trabalha nesse estado, quaisquer peças e papéis (tipo Hamlet), todos os elementos do estado ficam impregnados pelo conteúdo do próprio papel. O resultado é o estado criador denso, no qual todos os elementos são os mesmos, mas dez vezes maiores (VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 91).

É o momento em que se soma a individualidade da personagem, sugerida pelo seu próprio significado de *máscara* (do latim), com a singularidade do ator. Torna-se um terceiro lugar em que o artista e o papel criam e começam a identificar o próprio *conatus*, de fato o que é necessário, para que continuem agindo no presente. Um espaço que possibilita identificar quais afetos e afecções propiciam para se conectarem com o instante do jogo teatral.

Alguns linguistas, assim como o sociólogo Marcel Mauss, fazem conexão da palavra *persona* com *phersu*, termo etrusco¹⁵ que remete a uma máscara possivelmente teatral. *Phersu* era uma figura que foi encontrada em pinturas de túmulos da necrópole de Tarquinia¹⁶, figura essa frequentemente associada a ritos de passagens e que portava uma máscara representando divindades. Outras vezes, aparecia em pinturas dançando com outras figuras. Em demais ocasiões, *Phersu* representava a relação dos jogos olímpicos com a morte. Neste caso, ele correspondia àquele que verificava a morte de um lutador que perdesse durante os jogos. Sua caracterização era uma figura masculina que portava máscara, possuía uma barba escura e comprida e costumava usar um chapéu pontudo.

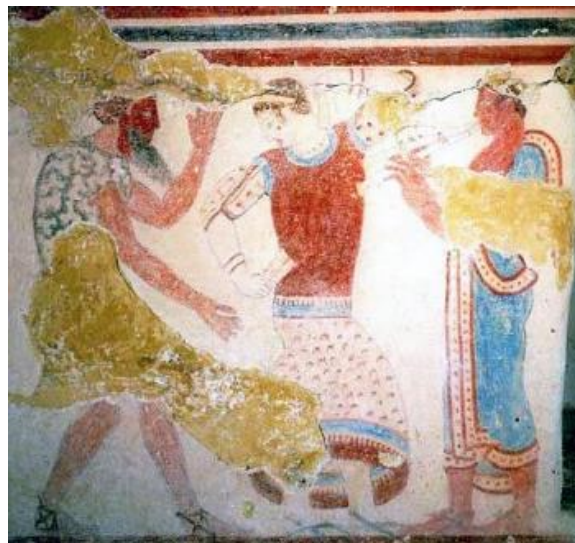
¹⁵ Etrusco é uma região onde viviam povos da Península Itálica, entre o sul do rio Arno e o norte do Tibre. Remetem a uma cultura que se desenvolveu entre os séculos 1200 a 700 a.C.

¹⁶ Situada na colina de Monterozzi, Itália.

Figura 1 - Túmulo dos Desejos.



Figura 2 - Túmulo de Pulcinella.



Nestas imagens¹⁷ podemos verificar que existe uma semelhança entre *Phersu* e as personagens da *Commedia Dell'arte*. Não seria coincidência que na **Figura 2** apareça na pintura do túmulo de *Pulcinella*¹⁸. O interessante é que *Phersu* possui o físico que se parece com as personagens *Dell'arte*, sendo que a forma dessa figura etrusca de representar a própria gestualidade e movimentação (costas arqueadas, pernas, pés e braços que dão a intenção de movimentação) se assemelham às dinâmicas das personagens-tipo italianas.

Figura 3 - Capitani.



Fonte: CALLOT, Jacques. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pfleerackers/commedia-dell-arte/>>. Acesso em: 23 maio 2016.

¹⁷ Ambas as figuras 1 e 2 foram retiradas do site <<http://www.archart.it/phersu.html>>. Acesso em: 23 maio 2016.

¹⁸ Máscara pertencente ao grupo de personagens-tipo dos servos na *Commedia Dell'Arte*.

O sociólogo Marcel Mauss desenvolveu uma perspectiva que envolve os conceitos de *pessoa* em diferentes culturas que permeiam o sentido de autoconhecimento por meio da reflexão de si sobre suas raízes. Dentre estas análises, ele estuda a origem da palavra *persona*, do latim: “Naturalmente, a explicação dos etimologistas latinos – *persona* vindo de *per/sonare*, máscara pela (*per*) qual ressoa a voz (do ator) – foi inventada logo em seguida” (MAUSS, 2003, p. 385).

Em seguida, ele também se refere à origem etrusca da palavra, *Phersu*, remetendo-se a esse povo. Sua civilização baseava-se no uso de máscaras, as quais representavam os clãs, as famílias, os ritos religiosos, as histórias, e os indivíduos privilegiados. Neste sentido, os etruscos influenciaram diretamente os romanos, que levaram adiante a importância da utilização de máscaras para a representação do que era o indivíduo. Inclusive, esta definição de pessoa, de acordo com os próprios romanos, era reservada apenas aos grupos singulares que representavam seres livres por direito, que possuíam permissão para exercerem-na individualmente, excluindo outros grupos servis, como os escravos. Para essa cultura, cenicamente a máscara representou o ser ou um outro alguém.

Paralelamente à palavra *persona*, personagem artificial, máscara e papel de comédia e tragédia, representando o embuste, a hipocrisia – o estranho ao “Eu” – prosseguia seu caminho. Mas o caráter pessoal do direito estava fundado, e *persona* haveria se tornado sinônimo de verdadeira natureza do indivíduo (MAUSS, 2003, p. 389).

Na origem grega, Mauss se refere à noção de pessoa em um sentido próximo ao desenvolvido em latim:

A palavra *πρόσωπον* tinha claramente o mesmo sentido que a palavra *persona*, máscara; mas eis que ela pode significar o personagem que cada um é e quer ser, seu caráter (as duas palavras estão ligadas com frequência), a verdadeira face. Ela rapidamente adquire, a partir do século II antes da nossa era, o sentido de *persona*. [...] Entende-se da palavra *πρόσωπον* ao indivíduo em sua natureza nua, arrancada toda a máscara, conservando-se, em contraposição, o sentido do artifício: o sentido que é a intimidade dessa pessoa e o sentido do que é personagem (2003, p. 390).

Alguns pesquisadores em linguística, como os italianos Carlo Battisti e Giovanni Alessio, também acreditam que *persona* realmente provém da palavra *phersu*, a máscara, e que corresponderia ao grego *πρόσωπον*, *prósopon*.

Prósopon significa rosto, face, feição; era a máscara que os atores gregos usavam para amplificar a presença do ator nas ações de um personagem e para amplificar a voz com uma espécie de dispositivo embutido.

Figura 4 - Máscara grega do século I a.C.



Fonte: Marie-Lan Nguyen. Disponível em: <<http://www.messageoagle.com/ancient-greek-costumes-masks-and-theater>>. Acesso em: 23 maio 2016.

A partir desses estudos etimológicos sobre a palavra *personagem*, comecei a perceber os vestígios dos encontros de culturas fundamentados pelos significados da mesma, em que *personagem* se liga diretamente a *máscara*. A palavra *máscara*, quando derivada do latim, tem suas raízes na palavra *marcus* ou *masca*, que remete a fantasma, e da palavra *maseca*, que significa “ele zombou”, “ele ridicularizou”. Outra possibilidade é na origem árabe por meio dos termos *masharah* (*palhaço* ou *bufão*) e *sakhira* (*ridículo*).

A partir dessas origens, percebemos uma tendência de que o trabalho de atuação com a máscara envolva tanto a exposição do ridículo das personagens, quanto a sua ancestralidade.

Por vezes, identificamos esses aspectos quando vivenciamos a composição para a atuação por meio deste objeto. A personagem também propicia este mergulho, pois conforme verticalizamos seu trabalho e nos dedicamos ao desenvolvimento de outras sensibilidades, concomitantemente se manifesta uma inteligência que se materializa no corpo do ator mediante um mapeamento de outros afetos e afecções para se chegar à personagem.

Ao perceber estes encontros pelos quais a língua remete ao ofício e a cada ação que os termos carregam, pretendo neste trabalho não realizar distinções entre as palavras *máscara* e *personagem*. Ambas se referem à criação do ator quando o mesmo se encontra em estado cênico de criação. Em seguida, abordarei o que de fato seria a personagem contínua, e se esta seria fruto da contemporaneidade.

2.2 Personagem contínua

Após minha graduação, concentrei-me em trabalhos de atores que se propõem a uma imersão em uma técnica para atuação durante um longo período, assim como minha experiência constante com a personagem contínua *Xicaxaxim*. Esta investigação teve como foco atores que desenvolvem uma composição contínua de personagem(s). São atores que possuem espetáculos ou personagens que não saem de repertório. Nesses trabalhos, o que me interessa é a recriação pela repetição em performance, com o propósito de o ator trazer o frescor durante a atuação como se fosse a primeira vez apresentada.

O comediante italiano Dario Fo se refere à capacidade de presentificar que o ator adquire conforme repete ações pré-codificadas diante do público: “mas o conhecimento de tantos expedientes com certeza seria insuficiente se o ator não possuísse o motor da fantasia e o famigerado dom da improvisação, ou seja, a capacidade de dar impressão de estar dizendo coisas novas e pensadas naquele momento” (2011, p. 19).

Isso só poderia ser possível, de acordo com Jouvét (2014), com a combinação de três parceiros de grande relevância para o ator: a personagem (seu parceiro virtual), o público, e o próprio ator, como testemunha e guia consciente de seu ofício. Esses três, quando combinados, permitem a presentificação dos estados e das ações codificadas pelo ator, e principalmente o jogo, pois “a felicidade do ator no início custa-lhe o trabalho de acreditar nela; em seguida, quando ele já se desiludiu como borboleta na chama, sua felicidade é fazer os outros acreditarem nela. Egoísmo e altruísmo. Jogar sozinho não é jogar” (JOUVET, 2014, p. 54). Refletidas essas premissas, a seguir teremos alguns exemplos de personagens contínuas no curso da história e

em culturas diferentes. Essa escolha se deu por me interessar em verificar as consequências da verticalização em uma personagem, pois acredito que este fato caminha em direção a um conhecimento sobre uma sistematização da técnica que o ator se aprofundou em constante recriação pela repetição, uma espécie de tradição pessoal, podemos assim dizer.

[...] reencontrar uma tradição não é copiar a antiga. É, por intuição, penetração sensível, compreender primeiro que o que nós fizemos atualmente é falso, é apenas o produto de uma série de influências sucessivas, que há outros modos de execução, que se pode, que nós podemos se não reencontrá-los, reformulá-los, pelo menos chegar a cercar de muito perto o comportamento, o estado de espírito, a atitude profissional de nossos predecessores, que podemos invocar e imaginar suas técnicas, seu savoir-faire em relação a públicos diferentes que é fácil ressuscitar no espírito – enfim, assegurar-nos hoje de conhecimentos que são imperiosamente necessários nas circunstâncias novas que estamos inseridos, sob uma aprendizagem mais refletida, mais consciente (JOUVET, 2014, p.19, grifos do autor).

A personagem contínua invocaria este trabalho no ator, uma tradição pessoal por meio do conhecimento do que se faz e do conhecimento sobre si mesmo, à medida que trabalha e transforma o próprio trabalho para atender ao *conatus*, ao mapear os próprios afetos e afecções. De fato, atender a individualidade que a própria personagem invoca. Conforme vimos, pela etimologia da palavra *personagem* flui o sentido da morada da mesma no corpo inteiro do ator.

Sua composição se daria por estágios em que o ator os assimila devagar, à medida que compreende o estado da personagem em seu corpo e consegue compilar em uma memória física o registro da mesma por meio das afecções e dos afetos que foram construídos para compor a personagem. Desde pontos de tensão e relaxamento muscular a figurino, iluminação, texto e todos os outros aspectos cênicos que possibilitam a presentificação da personagem e suas ações físicas. E à medida que o ator retoma esse trabalho, mais vai clarificando como recriar ações e situações para atender ao instante e sobreviver com a personagem no jogo teatral, personalizá-la por meio da própria individualidade.

Seguimos para a verificação de como se dá esta recriação pela repetição em teatralidades tradicionais, que, por meio da personagem contínua, permite aos atores serem potências de *ser em cena*.

2.2.1 *Commedia Dell'arte*

Trata-se do teatro italiano popular que, de acordo com os registros, iniciou-se no século XV. Caracterizava-se pela utilização de máscaras que cobriam metade do rosto (meia máscara) e pela composição de cenas a partir da técnica do improviso.

Os atores do período da *Commedia Dell'arte* compunham a personalidade da mesma máscara durante toda a sua trajetória. A exceção ficava por conta dos atores que desenvolviam no início de suas carreiras as personagens-tipo chamadas de enamorados. Estes traziam a particularidade de não portarem máscaras, e fazia-se necessário que os atores que os trabalhassem fossem trocados por outras personagens no decorrer dos anos, pois os enamorados são personagens jovens, e os atores deveriam aparentar tal idade. Nesse caso, os corpos dos atores *Dell'arte* deveriam acompanhar as faixas etárias das personagens que portavam, e a adequação do corpo mais maduro para uma personagem mais jovem possivelmente prejudicaria a recepção do público.

O oposto era mais recorrente acontecer: um ator mais jovem que adequava seu corpo a uma personagem mais velha. Essa adaptação poderia ser realizada pela utilização de materiais que serviam de enchimentos no corpo, ou por ajustes do próprio corpo do ator que se modelava por meio de tensões, torções e relaxamentos para chegar à corporeidade da máscara. O comediante e escritor italiano Dario Fo (2011) esclarece que o corpo seria uma moldura para cada máscara.

É interessante ressaltar a responsabilidade que os atores *Dell'arte* trouxeram para a oficialidade da profissão dos atores no Ocidente nesse período, justamente por possuírem uma sistemática de composição e manutenção de suas personagens, respaldada pelo domínio de uma técnica de atuação cênica.

A professora Nanci de Freitas¹⁹ (2008) descreve as características do teatro italiano nesse período, e destaca a dramaturgia marcada pelo textocentrismo, que considerou o profissionalismo das companhias centrado no domínio da palavra. Nesse mesmo período, as trupes de *Commedia Dell'arte* obtiveram grande repercussão porque suas atuações tinham como base a fisicalidade, “um domínio técnico dos comediantes na execução de cantos, danças e acrobacias” (FREITAS, 2008, p. 66). Por conseguinte, atribuiu-se a esses atores a oficialidade do comediante como profissão pela criação de técnicas de composição e desenvolvimento de personagens, além da criação de uma dramaturgia voltada para espaços alternativos.

¹⁹ Professora doutora no Instituto de Artes da UERJ, atua no Departamento de Linguagens Artísticas.

Outro ponto que foi relevante nesse teatro popular italiano foi a inserção de atrizes como integrantes de trupes profissionais, tal qual Isabela Andreini, que foi tão popular na *Commedia Dell'arte* que seu nome acabou por vir a ser nome de uma das personagens.

A composição contínua das personagens-tipo pelos atores *Dell'arte* também ocorria com o método empregado por eles para estruturação dramaturgica de seus espetáculos, os *canovacci*. Esses eram resumos gerais que descreviam as ações que as personagens-tipo realizariam em cena. Nesse sentido, eram argumentos que narravam os enredos dos espetáculos a serem apresentados de maneira sintética e que permitiam a criação do ator por meio de improvisos, por não determinarem detalhadamente a movimentação ou fala de cada cena, somente a ação que se daria para uma coerência do jogo como um todo.

A capacidade de improviso a partir da atuação, ao sincronizar a situação do *canovaccio* ao instante por meio da recriação das ações, propiciava a atualização da personagem em performance e permitia ao ator ser *potência em cena*. Para tanto, dever-se-ia ter segurança sobre a personagem, para criar com ela durante a apresentação para o público, a partir de momentos não previstos durante os ensaios. Como suporte para os improvisos, eram fixadas folhas de papel nas coxias que descreviam as trajetórias das cenas da peça a ser encenada. O nome desses papéis era *scénario* ou *saggeto*.

Esta é a capacidade de criação concomitante ao momento presente da performance (recriação), isto é, a presentificação. O teórico da literatura Hans Ulrich Gumbrecht percebe a existência de efeitos de presença nesta escolha dramaturgica:

A copresença de atores e espectadores na cultura medieval parece ter sido uma copresença “real”, na qual não se excluía o contato físico mútuo – de fato, esse contato era tão pouco excluído, que os espectadores das representações da Paixão no final da Idade Média chegavam a “executar” o corpo do ator que representava Cristo, apedrejando-o.

No início da modernidade, a *Commedia Dell'arte* na Itália era talvez a única convenção cênica que preservava efeitos de presença semelhantes. O comportamento dos atores no palco era coordenado e ligado de modo simples para cada performance, com a escolha de uma narrativa pelo diretor do grupo; esperava-se que os atores intervissem nessa narrativa [...] (2010, p. 54-55).

O que Gumbrecht ressaltou como atributo dessa presença seria esse espaço em que o ator responde aos estímulos dos espectadores, tornando-os coautores das cenas. Além de considerar o corpo do ator agindo em um espaço que compartilha situações com os corpos dos espectadores (2010), permitindo a contribuição desses corpos para uma ação maior, o teatro.

Vejo que isto é a capacidade mútua de estimular e responder a afetos e afecções entre público e atores. Percebo que o jogo teatral acontece por este caminho. De modo que o *conatus* é em favor dessas trocas que acontecem em performance.

Stanislavski, na montagem do espetáculo de Carlo Goldoni – *Mirandolina*, vivenciou a composição da personagem pelas ações que a mesma evocaria, de acordo com as técnicas dos atores *Dell'arte* e partiu do estado em que o próprio ator se encontra para então criar um fluxo de ações.

Elaborar todo tipo de motivos e os análogos materiais com o papel.
 Começar com uma ordinária ação mecânica (o primeiro degrau).
 Em seguida, involuntariamente vem à lembrança afetiva.
 Fazer aproximar à variedade de tarefas ou germes (estado de espírito).
 (Improvisação.)
 Desenvolver todos os tipos possíveis de motivos e analogias materiais com o papel.
 O amordaçamento dos músculos acontece por causa da impotência. É um espasmo quando não se sabe o que fazer. É preciso de uma vez só saltar até o sexto andar. É preciso levantar algo pesado demais. É preciso fazer rápido algo decisivo para salvar o outro ou a si mesmo. A natureza não sabe como realizar isso, e fica indecisa e cheia de dúvidas. Nesse momento de fraqueza, em que não há uma iniciativa definida e toda a natureza sente que precisa fazer algo, mas não se sabe como, tudo fica tenso para agir. E é neste momento que as ovelhas ficam sem pastor.
 Sobre o estado geral “eu existo”: é quando não se sente a ribalta e se atua dentro de quatro paredes (como na vida, e não entre três paredes, como na cena).
 Encontrar as tarefas sem pensar, agindo (VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 183).

Pelas anotações de Stanislavski, entende-se que este tipo de atuação exige que o ator se coloque em estado de prontidão por agir com a personagem a partir da situação. A potência de *ser em cena* pode se tornar uma ação (estimulada) ou uma paixão (refreada) pois o ator se coloca em risco por suas respostas dependerem do instante. Neste momento se materializam as necessidades que o ator tem para manter a personagem, sem se desvencilhar do jogo teatral. Exige-se uma entrega no que se quer fazer a partir da situação invocada pelo instante.

A paixão se dá no momento em que o ator agiu por não acreditar no que faz, geralmente pressionado pelas circunstâncias, e de imediato rompe com o jogo. Ou quando não entende que o jogo teatral é nutrido pela percepção do que se passa em cena, aliado ao exercício de manter a personagem e estar sensível às reações da plateia.

O jogo nesse tipo de teatro italiano traz uma perspectiva de atuação por intermédio de uma personagem contínua em ação, na qual os afetos e as afecções estimulados pela situação resultam em uma necessidade pessoal do próprio ator (*conatus*) em suprir o momento sem deixar de se conectar aos seus próprios anseios. Para descobrir essa lógica pessoal, o ator imerge

em uma vivência que possibilita que o mesmo se verticalize nos estados que a personagem suscitou para agir em jogo.

Para tanto, houve a necessidade de descobrir por si como se conectar a tais estados, quando agiu com seu *corpo servo* nas situações por não compreendê-las. À medida que obtinha aprendizados, desenvolveu a capacidade de identificar o modo como reagir ao que era estimulado pelo instante, e cada vez mais agia por meio do *corpo ético* ao responder, de maneira consciente, aos afetos e afecções que lhes era estimulado.

Na *Commedia Dell'arte*, a personagem contínua que o ator desenvolveu, pelo que constatei, eram no máximo duas. Porém no teatro *nô*, os atores possuíam uma série de personagens contínuas em seu repertório pessoal, sem deixar de trabalhar uma em detrimento da outra, como veremos a seguir.

2.2.2 Teatro nô

Teatro japonês que se iniciou, de acordo com os escritos de Zeami²⁰, por volta do século XIV e continua até os dias atuais. Sua base da atuação consiste no canto, na dança e na mímica, quando o ator, mascarado, realiza as suas ações. A origem desse teatro se deve ao *Sarugaku* e ao *Dengaku*.

Sarugaku era uma arte que se baseava no canto e na dança com música orquestrada, juntamente à mímica estilo *Yûgen*²¹, um trabalho mais sutil e elegante. Por outro lado, *Dengaku* era um estilo de canto e dança que vinha do meio rural, onde realizavam festividades relacionadas às comemorações das colheitas. Este segundo estilo influenciou o mestre Kam'Ami, pai de Zeami, que obteve grande repercussão por conquistar públicos que tinham (ou não) o costume de assistir a esses espetáculos. Para tanto, Kam'Ami buscava se ajustar, de acordo com as respostas e os afetos de seu público, respondendo ao instante, sendo que

seus talentos de ator são detalhados no item a ele consagrado no *Sarugaku dangi*. Segundo *Fûshikaden*, esse ator era capaz de cativar o público, fosse ele composto por nobres ou do povo de províncias longínquas, modulando sua arte de acordo com a disposição do espírito dos espectadores e tendo sempre

²⁰ Ator, diretor, compositor, foi quem se dedicou a escrever sobre o teatro *nô*, desde fundamentos performativos, até a estética. Nascido por volta de 1339, foi o filho mais velho de um dos atores mais reconhecidos pela atuação desse gênero, Kam'Ami.

²¹ *Yûgen*. Os dois ideogramas que compõem esta palavra significam, respectivamente, “mistério” e “obscuridade”. A palavra *yûgen* designa, em *lato sensu*, o que é profundo e sutil, quase impenetrável (GIROUX, 2012, p. 158).

em conta os usos e costumes do lugar (GIROUX, 2012, p. 17, grifos da autora).

Houve outras influências na composição do teatro *nô*, porém essas são as mais demarcadas na sua origem. As apresentações dos espetáculos costumavam ser realizadas, principalmente, em mosteiros e santuários.

As classes que auxiliavam economicamente esse teatro geralmente estavam ligadas aos santuários e mosteiros, guerreiros e xoguns²². Entretanto, quando Zeami era jovem, a classe que mais dava retorno financeiro para as companhias eram as que se localizavam em lugares mais longínquos, nas montanhas, formada por pessoas que não tinham tanto contato com outras possibilidades cênicas em voga naquele momento. Para tanto, Zeami começou a fundamentar tratados sobre o *nô* a partir desse grupo de pessoas, e teve como base o encontro entre o ator e o público, para eclodir a *flor*.

A metáfora da flor a que Zeami se refere em seus tratados tem como base o que ele chama de insólito, algo que é cativado pelo ator no público, algo que não se vê há muito tempo e que concomitantemente não é extravagante, é conhecido, sutil e corresponde à necessidade do momento da atuação.

Assim, a única maneira de conservar a flor reside no conhecimento da concordância. O que é bom, é o que corresponde à necessidade do momento e o que é ruim, é o que não mais responde a essas necessidades. Não é possível definir categoricamente o que é bom ou ruim. A flor não tem existência própria. Ou seja, ela varia “segundo os homens e segundo seu estado de espírito”. “É unicamente através de sua adaptação às necessidades do momento que reconheceremos a flor” (GIROUX, 2012, p. 111, grifos da autora).

Os princípios de conservação e eclosão da flor se assemelham bastante ao princípio do *corpo ético* sobre o qual discorreremos no primeiro capítulo, pois envolvem preceitos de conhecimento sobre si e sobre o próprio trabalho. Consiste em estar atento ao instante e desenvolver uma sabedoria inerente a isto, e conforme se pratica uma verticalidade em sua atuação com a mesma personagem, inicia-se uma recriação da mesma a partir do instante. Esse movimento nutre um léxico de possibilidades conforme se apresenta para diferentes públicos, e alimenta uma sensibilidade até o ponto em que o ator não pensa sobre as possibilidades de reação, ele responde às necessidades do momento (*conatus*) como um reflexo aos afetos e às afecções estimulados nessa zona de trocas com tudo que a envolve.

²² General do exército que recebia do imperador do Japão poderes para que governasse o país em seu nome.

Para alcançarem a flor, seria necessária uma dedicação exclusiva e constante dos atores por meio de alguns fundamentos desenvolvidos nos livros *Fûshikaden* (Estilo da Flor) escritos por Zeami. Em seu primeiro livro, *Indicações Sobre os Exercícios Por Faixa Etária*, desenvolve uma série de exercícios em que os atores se iniciariam durante a infância, entre sete e onze anos. O intuito era que se exercitassem sem tanta interferência dos mestres, ao praticar a própria espontaneidade e se habilitar à descoberta de suas próprias necessidades para a atuação. Nesse momento se dedicavam somente ao canto e à dança.

O grande benefício é a incitação do descobrimento do próprio *conatus* em atuação, além de diminuir as frequências de ser *corpo servo* por já possuir uma educação corporal desde a infância sobre o que alimenta o jogo teatral e estar habituado a lidar consigo em estado cênico.

No segundo livro, *Monomane jôjô* (Indicações sobre a mímica), Zeami dedica-se a fundamentar os nove tipos de personagens do teatro *nô*: a mulher (*onna*), o velho (*rôjin*), os papéis de rosto descoberto (*hita men*), o louco (*monogurul*), o monge (*hôshi*), o fantasma de guerreiro (*shura*), a divindade (*kami*), o demônio (*ôni*) e as personagens de temas chineses (*karagoto*). A intenção é que o ator se aprofunde no maior número de personagens possíveis para não se cristalizar em uma forma de agir em um determinado papel.

Figura 5 - Máscara de personagem feminina, *Uba*.



Figura 6 - Homem velho (*Ishio - Jo*)²³



O ator poderá possuir diversas *sementes*, nutridas pelo assunto dessas mímicas. Por exemplo, mesmo que seja hábil na mímica do demônio, se ele se limita a representar apenas as peças que têm esta personagem como *shite*, sua arte perderá o insólito e por outro lado, o próprio ator desconhecerá o interessante que a personagem demônio comporta. Se, enfim, ele tiver conhecimento de diferentes papéis, ele poderá representar esse demônio de uma forma atraente (GIROUX, 2012, p. 112, grifos da autora).

²³Ambas as fotos de máscaras *nō* estão disponíveis em: <<http://edisilva64.blogspot.com.br/2012/12/mascaras-japonesas-teatro-no.html?view=mosaic>>. Acesso em: 15 maio 2016.

Diferente da *Commedia Dell'arte*, na qual o ator desenvolve no máximo dois personagens, no teatro *nô*, o ator possui uma extensão de personagens contínuas que o alimentam para a recriação durante a atuação. O aprendizado que cada uma permite no momento do jogo teatral contribui concomitantemente para o desenvolvimento de outra personagem contínua. Isso, a meu ver, possibilita uma pluralidade dentro da singularidade de cada personagem e o desenvolvimento da personalidade do ator em seu ofício, pois é cada uma mais um dispositivo para ativação de estados e ações, além do público e do instante, que permite ao ator não se acomodar, ou se mecanizar, em uma determinada figura. Um outro lugar de exercitar-se, e ser *corpo servo* quando ainda não se está bem desenvolvida a personagem e não se consegue um fluxo de ações para alimentá-la, para então desenvolver-se enquanto *corpo ético*, e conseqüentemente eclodir a flor e mantê-la.

Para tanto, Zeami fortalece o aspecto de o ator não praticar diferentes artes, dedicar-se a uma, para conseguir, efetivamente se aprofundar. É necessário se verticalizar em uma arte para conseguir se situar. Dominar a técnica para identificar em que grau se encontra, para então conseguir inserir a própria personalidade na mesma. O mesmo princípio que Louis Jovet trata quando se remete à tradição, inserir-se em uma técnica para então somar-se a ela por meio da própria singularidade.

Ao ter essa sabedoria como base, reconhecem-se três níveis de desenvolvimento: o nível do *grau de bem-estar (an'î)*, o do *grau da maturidade (ran'î ou taketaru kurai)* e o do *grau de maravilha (myô'î)*. O primeiro seria em relação à dedicação aos exercícios fundamentais, pois ao passo em que seriam aprofundados, o ator se aplica a executar os mesmos em tal ponto que chega à tranquilidade na execução das ações e se encaminha ao ensinamento de “mover o espírito aos dez décimos, mover o corpo aos sete décimos” (GIROUX, 2012). O segundo nível corresponde à capacidade do ator de transformar o incorreto em correto, devido à habilidade de auto-observação e ação sobre si. O terceiro nível é a libertação do pensamento sobre o corpo, onde o mesmo desaparece para dar lugar ao ser e estar em cena.

A sistemática que Zeami sugere para o estudo do caminho para se chegar à flor compreende nove graus:

- I. *As três flores superiores*
 1. *O estilo da flor maravilhosa.*
“em Shinra, à meia noite, o sol brilha”
 2. *O estilo da flor altaneira e profunda.*
“A neve recobre mil montes, este cimo isolado, como ela não é branca”.
 3. *O estilo da flor serena.*

- “Numa taça de prata, colher a neve”
- II. Os três *graus intermediários*
1. O *estilo da flor justa*.
“Numa bruma luminosa cai o sol e os dez mil montes se vestem de escarlate.”
 2. O *estilo amplo e preciso*.
“Descreve-se, com precisão, a natureza das nuvens sobre os montes e da lua sobre as ondas.”
 3. O *estilo superficial mas ordenado*.
“O caminho é um caminho, mas ele não é o caminho ordinário”.
- III. Os três *graus inferiores*
1. O *estilo possante e meticuloso*.
“O martelo de ferro se agita; a espada preciosa lança um brilho frio”
 2. O *estilo poderoso e violento*.
“O tigre, três dias após o nascimento, com disposição de devorar o boi”.
 3. O *estilo violento e corrompido*.
“As cinco / faculdades / do esquilo” (GIROUX, 2012, p. 130-131, grifos da autora).

Segundo Zeami, os três *graus intermediários* e os três *graus inferiores* são referentes ao aperfeiçoamento técnico do ator. As *flores superiores* seriam a compreensão total sobre o *nô*, em que o ator consegue agir livremente pela potência do encontro entre ele, seu trabalho e o espectador.

O método sugerido é um tanto quanto surpreendente, pois Zeami sugere que o ator se inicie pelo *grau intermediário*, depois siga para as flores superiores e em seguida volte para o *grau inferior*.

É esse nível elevado que permite aos atores interpretarem os tipos de corrente impetuosa de uma maneira particularmente *interessante e insólita*. Trata-se da arte daquele que atingiu o *grau de maturidade* e que pode interpretar, deliberadamente, um estilo incorreto para provocar o *insólito*, ou mesmo, da arte do *grau de maravilha* onde o *correto* e o *incorreto* não mais se distinguem (GIROUX, 2012, p.132, grifos da autora).

O ator deverá iniciar pelo *estilo superficial mas ornamentado*, que compreende os exercícios de canto e dança. Depois passará a estudar os três tipos primários/básicos da mímica: a mulher, o ancião/velho e o guerreiro; a partir daí se localiza no *estilo amplo e preciso*. Dominados os três tipos, classifica-se no *estilo da flor justa*. O ator passará a se iniciar no estilo *Yûgen* ao passar para o *estilo flor serena*, o terceiro nível do grau das *três flores superiores*. Quando o ator passa a atuar com verticalidade no *Yûgen*, ao encantar e se conectar ao público por meio da elegância e sutileza, encontrar-se-á no *estilo flor alterneira e profunda*, o segundo nível. Assim que atinge um nível de atuação que permite colocar a sua personalidade, chega a *flor maravilhosa*.

Após esse trabalho de ascendência, inicia-se nos *graus inferiores* pelo estudo da personagem *demônio*.

Em contrapartida, os estilos dos três *graus inferiores* pertencem à corrente impetuosa. O *estilo possante e meticuloso* corresponde ao do demônio pelo aspecto e ao do homem pelo espírito com *movimento detalhado*; e *estilo possante e violento*. Zeami desenvolve o estudo desses dois tipos de demônios em seu tratado *Ningyô*. Encontra-se enfim, bem abaixo na escala, o *estilo violento e corrompido* que, apesar da presença de elementos considerados rudes, figura entre os nove graus (GIROUX, 2012, p. 132, grifos da autora).

Este ciclo coerente de aprendizagem era básico para que o ator se tornasse um verdadeiro mestre *nô*, porém nem todos conseguiam retornar aos três graus inferiores após chegar às flores superiores, e nem por isso eram impedidos de se tornarem mestres.

Outro sinal fundamental no teatro *nô* é a capacidade do ator de repetir sua *flor maravilhosa*. Esta é a posição em que ao mesmo tempo em que domina as personagens contínuas, pelas mesmas já estarem codificadas em seu corpo ao ponto de fluir nos estados e ações que cada uma exige do ator e ainda conseguir recriá-las a partir do instante, consegue surpreender em cena pela conexão singular que realiza ao atuar e se conectar ao público. O momento em que eclode a *flor maravilhosa*, ou o *corpo ético*, no qual o ator consegue agir livremente por meio da personagem.

[...] Zeami explica em seu tratado *Shikadô* (Caminho que conduz à Flor) que se a substância é comparável a uma flor e o efeito ao seu perfume, este último surge espontaneamente na arte do ator que assimilou a substância. Por conseguinte, é a substância que deve ser imitada corretamente e não o efeito. Imitar a substância significa aproximar-se da arte de um mestre através de exercícios frequentes e progressivos, pois para produzir em bom efeito, a substância deve ser de uma qualidade excelente (GIROUX, 2012, p. 269, grifos da autora).

Compreender o caminho para se chegar a *flor/corpo ético* visa uma trajetória de consciência de quando o ator agiu pela perfeição maior, ou menor. É uma busca por perceber-se para saber dispor a sua personalidade em cada personagem contínua que desenvolveu. Para tanto, é necessário tempo e paciência para se entender onde se está e para onde se deseja ir, além de por vezes agir com o *corpo servo* para assimilar o que e quais são seus próprios afetos, para então seguir e agir em um fluxo próprio durante a atuação.

Ao perceber a capacidade de presentificar uma série de personagens contínuas e que cada uma contribui para o fortalecimento dos estados e ações da outra, identifico que esse trabalho requer uma dedicação para a compreensão do que se realiza em performance. De tal maneira, isso exige uma repetição tanto do que se faz para amparar a personagem – no caso do

teatro *nô*, a mímica, a dança e o canto –, quanto a sensibilidade para atuação por meio da composição contínua. Compreendo que tanto na *Commedia Dell'arte*, quanto no teatro *nô* são necessários amparos técnicos para suportar a linguagem que cada um desenvolve, para então o ator se tornar uma potência de *ser em cena*.

Seguimos para o próximo exemplo de personagem contínua para identificarmos mais singularidades nesse trabalho por meio da investigação de um processo de tradição pessoal que o ator realiza pela personagem contínua.

2.2.3 *Picolino*²⁴: *personagem herdado*

Quando se trata da memória dos circos itinerantes do começo do século XX no Brasil, exemplifico com o Circo Nerino, fundado por Nerino Avanzi em 1912. Circulou com seus espetáculos por 50 anos. Seus pais, Julio e Maria Avanzi, eram italianos e trabalhavam como técnicos de teatro em seu país. Em 1886 vieram ao Brasil realizar uma turnê junto a um grupo de ópera; porém, como Maria Avanzi já estava em suas últimas semanas de gestação de Nerino, não quiseram arriscar a volta de navio. Então permaneceram em São Paulo, no bairro do Brás.

Julio e Maria começaram a trabalhar no Teatro *Polytheama*, em Jundiaí (SP), pouco depois do nascimento de Nerino. Este cresceu em meio a espetáculos de todos os tipos que foram apresentados nesse teatro, mas as sessões que mais gostava eram as de circo, e dentre os números, os que mais chamavam a sua atenção eram os de palhaço. A admiração na infância por essa personagem era tamanha que Nerino roubava velas de cemitério para brincar de circo com os amigos.

Quando adolescentes, Nerino e seu irmão Felipe Avanzi iniciaram uma dupla de palhaços, Nerino e Maluco, na qual respectivamente um fazia o *clown* e o outro o *excêntrico*. Segundo Roger Avanzi, no livro *Circo Nerino*, o *clown* seria o que se costuma chamar *branco*, o palhaço

Figura 6 - Nerino Avanzi



²⁴ Todas as fotografias inseridas nesse tópico foram copiadas do livro *Circo Nerino* (2004), de Roger Avanzi e Verônica Tamaoki.

que se veste mais elegante. Sua maquiagem tem a base branca e a boca pequena geralmente desenhada com a cor preta ou vermelha, e segue as regras sociais tais quais são. O *excêntrico* seria o que comumente se trata como *augusto*, o palhaço principal, que é destrambelhado e exagerado, desde seu figurino. Aparenta tentar se vestir tão elegante como o *clown*, mas suas roupas são largas e grandes, assim como seus sapatos. É falastrão e faz tudo errado. Nerino e Maluco chegaram a realizar turnês pelo Norte e Nordeste do Brasil. Por volta de 1911, quando estavam em Buenos Aires trabalhando para o Circo Pierre, encontraram Armandine Ribolá, a futura mãe de Roger Avanzi.

Figura 7 - Armandine Ribolá



Esta artista era francesa e trabalhava com sua irmã mais velha, Myris, em números de contorcionismo, trapézio, sendo famosas por realizarem o número de suspensão e descida pelos cabelos. Quando crianças, os pais de Armandine trabalhavam com uma caravana de artistas, na qual eram especialistas em números equestres. Porém, devido a uma forte tempestade de neve, perderam todos os seus cavalos. Daí em diante, passaram a trabalhar como saltimbancos em Paris. No ano de 1911, a família decidiu se separar, sua mãe Alice Ribolá e seus filhos René e Gaetan foram para as colônias francesas da África, enquanto Armandine, Myris e o padrasto Alberto Diannoux Daria partiram para a América do Sul.

No ano seguinte ao que se conheceram, Nerino Avanzi e Armandine Ribolá casaram-se, e junto com Felipe Avanzi e outros artistas, com quem trabalharam, fundaram o Circo Nerino. No começo, Felipe Avanzi e Nerino mantiveram a dupla Maluco e Nerino. Porém, com as constantes faltas de Felipe às apresentações, Nerino começou a assumir o papel do excêntrico com o nome de Picolino.

Figura 8 - Clown Nerino



Figura 9 - Excêntrico Maluco (Felipe Avanzi)



Picolino vem do verbete italiano *piccolo*, que por sua vez significa pessoa pequena. Quando adolescente, Nerino era chamado de *picolino*, devido a sua estatura, por um artista português com quem trabalhou. Quando trocou de *clown* para *excêntrico*, lembrou desse apelido e passou a chamar-se de Picolino. Sua dupla como *clown* foram várias pessoas diferentes durante a trajetória do Circo Nerino, mas o principal foi Roger Avanzi, seu filho.

A partir desse ponto, ressalto as mudanças que Picolino sofreu para se adequar à realidade em que se inseriu, em diferentes momentos. Primeiro quando possuía um parceiro de cena fixo, com o qual seguia um tipo de palhaço, e devido às circunstâncias, mudou do tipo *clown* para o tipo *excêntrico* para continuar trabalhando como palhaço. Em consequência, Nerino adequou características estéticas e logísticas para que prosseguisse com a personagem contínua. Por vezes, a realidade brasileira com o trabalho do palhaço exige que o ator se adeque a certas situações, inclusive quanto ao modo como se relacionará com a plateia, por meio do ridículo que busca ser o exemplo do que é correto (*clown*), ou do ridículo grotesco (excêntrico).

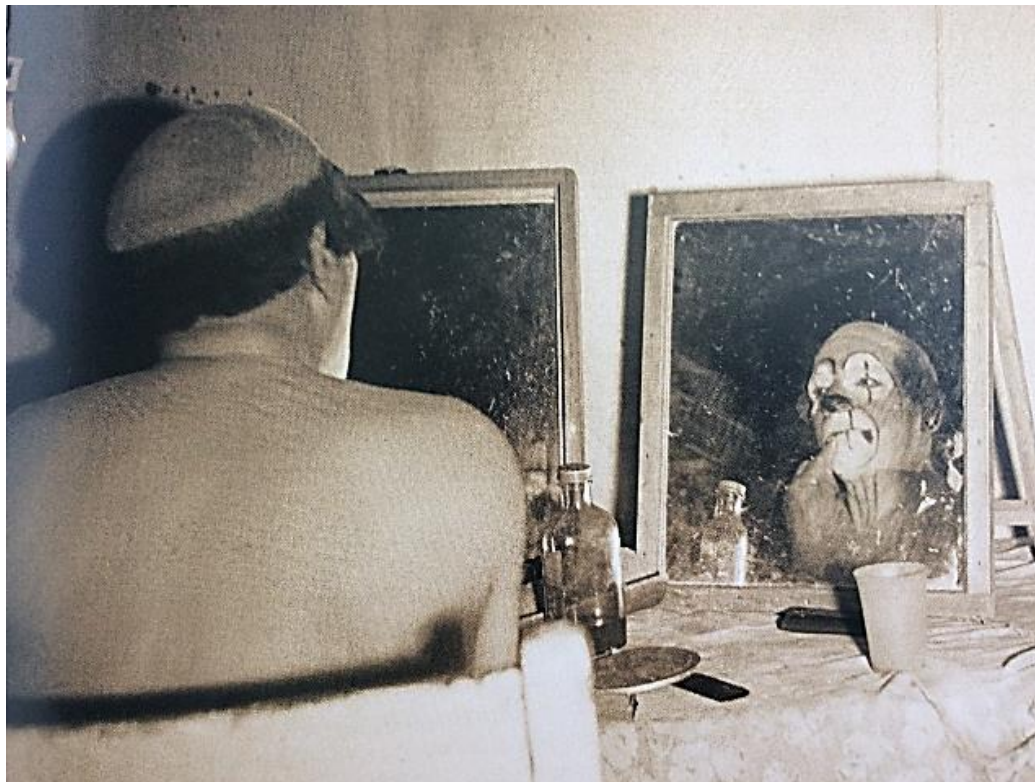
Em relação ao palhaço como personagem, a questão de o ator *ser causa adequada* ou *inadequada* no “aqui agora” permeia a sua sensibilidade com o instante. Relembramos que Spinoza define como *causa adequada* ou *inadequada*, que trabalhamos no primeiro capítulo, o que acontece na proporção em que conseguimos identificar em performance o momento em

que estamos inseridos no jogo teatral e trabalhar para alimentá-lo. Para tanto, exige-se um exercício constante de atuação para averiguar as variáveis que se modificam ao considerar o instante.

Basicamente, para o palhaço trabalhar em dupla, precisa saber com quem atuará e que tipo irá assumir na apresentação do número que realizará. Nesse caso, a personagem contínua poderá, inclusive, adequar seu figurino para tanto. Ao se iniciar na máscara do palhaço, os referenciais para a composição da personagem dependem, em grande parte, da relação que o ator possui consigo mesmo. Isso porque boa parte da materialização do *clown* terá como orientação a própria personalidade do ator, em parceria com a herança de palhaços que decidirá adotar. Dentre elas se encontra a linha de palhaços augustos americanos, que costumam trabalhar com enxertos no corpo, brilho nos figurinos e perucas coloridas que acentuam entradas de calvície na testa; os *tramps*, também uma linhagem americana em que o palhaço possui a aparência de mendigos; a linhagem russa, que pouco utiliza maquiagem e suas vestimentas são trabalhadas com a comicidade do cotidiano; e o palhaço brasileiro, que satiriza os números circenses e trabalha com a dupla *branco e augusto*, e suas vestimentas geralmente parodiam a forma de se vestir das pessoas do interior do país (BOLOGNESI, 2003).

Com o passar do tempo, Picolino passou a ser reconhecido por onde passava em suas turnês. Conquistou seu público como uma das atrações principais do Circo Nerino, por utilizar a linguagem da inocência, pois não apelava para números com cunho sexual nem verbalizava palavrões. Costumava se apresentar entre números em que os artistas trabalhavam com o risco iminente, uma das estratégias do circo para aliviar as tensões provocadas na plateia por números com o trapézio ou o equilíbrio, por exemplo, ou troca de cenários para realização de outra atração.

Figura 7 - Picolino 1 (Nerino Avanzi).



Roger Avanzi, filho de Nerino, cresceu em meio ao circo, e quando pequeno foi colocado em teste para descobrir se seria palhaço no circo. Tradicionalmente, as famílias circenses submetiam as crianças a entrarem no picadeiro vestidas de palhaço para saberem se de fato seguiriam essa carreira por sua vida, como narra Avanzi:

Entrei no picadeiro ainda recém-nascido, no colo de uma criada que me entregava para o palhaço, dizendo que o filho era dele. Tempos depois, quando caminhava com minhas próprias pernas, me jogaram, literalmente, no picadeiro, vestido e pintado de palhacinho. Isso era uma espécie de teste que as famílias circenses costumavam fazer com suas crianças. Conforme a reação, demonstravam se tinham ou não talento para palhaço. Porque, conforme dito da época, palhaço não se ensina nem se aprende, nasce. Pois bem, quando me vi no picadeiro, em pleno espetáculo, corri para a ala feminina de barreira, agarrei-me nas pernas da Lindomar, a Negra, e de lá ninguém conseguiu me tirar. Avaliação do teste: pode vir a ser bom artista, jamais palhaço. E assim fui riscado como palhaço (AVANZI, 2004, p. 23).

Então, seus pais direcionaram-no para trabalhar em outras atrações do circo. Seu primeiro número foi o trampolim de rampa, onde saltava por cima de animais, pessoas e passava entre arcos de fogo. Em seguida, começou a trabalhar em números equestres, como jóquei, quando começou a ocupar o lugar de galã do circo. Recebia cartas com declarações de amor de

fãs apaixonadas. Roger também passou a atuar nos dramas e comédias encenadas, além de cantar e tocar na banda do circo.

Figura 9 - Roger Avanzi.



Figura 8 - Carlos Amorim, Roger Avanzi, Minervino Silva e Gaetan Ribolá.



Em 1956, Nerino Avanzi começou a dar sinais de sua velhice. Sua perna possuía uma espécie de dermatite, que inflamava constantemente lhe abrindo feridas, e por mais que a tratassem, não cicatrizava, e acabava por lhe causar muita dor. Preocupado com a saúde de seu pai, Roger começou a pensar na substituição do palhaço Picolino. Tentaram Gaetan, mas este seguia a linha de palhaços *Tony de Soirée*²⁵; pensaram em outro artista que era galã das peças cômicas, mas não estava mais trabalhando para o circo. Foi então que Roger pensou em assumir Picolino.

Estreei no dia 16 de outubro de 1954, em Coaraci, na Bahia. Antes de entrar, tremia feito vara verde. Pesava-me nos ombros a responsabilidade de fazer o Picolino. Tive sorte porque Eros Arruda, que na época era o ensaiador da companhia, excelente ator, fez o clown para mim. Ele me encorajou muito:
 – Roger , não tenha medo. Eu te seguro.
 Mas mesmo com toda a experiência e apoio que recebi, eu não parava de tremer. Quando saí de cena, a roupa do Picolino pingava, parecia que eu tinha entrado debaixo de um chuveiro.

²⁵ Palhaço mudo que possui habilidade com acrobacias, fazendo com que dê a impressão de que não sabe realizá-las, por representar o erro, a queda e o enroscado.

Nunca mais fui o mesmo. O meu ego transformou-se completamente. Eu era uma coisa e depois do Picolino passei a ser outra. Mudei o pensamento, o modo de agir, a concepção do mundo, tudo. Parece que o palhaço se entranhou na minha pessoa. Virei palhaço entranhado. Eu não sei explicar como isso aconteceu. Talvez uma pessoa muito instruída, bastante sabida, consiga explicar essa transformação (AVANZI, 2004, p. 260-261).

Figura 10 - Picolino 2 (Roger Avanzi).



Acredito que essa experiência que Roger relata sobre a primeira vez que se apresentou como Picolino foi resultado da vivência que teve com seu pai, sendo seu parceiro como *clown* por anos. Deixa claro que existe um aprendizado que Roger obteve por meio da observação, e a partir dela foram criados afetos e afecções que despertam memórias do que é ser “Picolino”, talvez seja a isso que ele se referiu quando disse: “Virei palhaço entranhado”. Além disso, esta expressão também remete ao termo de Jovet, *comediante desencarnado*, onde se abre um vazio para que a personagem se corporifique no ator.

Ao mesmo tempo em que Roger herdou a personagem contínua Picolino, aos poucos inseriu um pouco de sua própria experiência com as linguagens circenses com composição de números de palhaço, incluindo elementos do trapézio, música e equilibrismo.

Há 52 anos Roger apresenta Picolino 2 e mantém vivos os picadeiros dos grandes circos do início do século XX, em diálogo com o contemporâneo a cada atuação que realiza, concomitante com a memória e parte da composição da personagem contínua que seu pai

iniciou por meio do seu próprio trabalho de recriação da máscara por meio da repetição. Nerino Avanzi iniciou uma tradição de personagem contínua que se atualizava por meio do contato dela com o instante. E cada geração que a tomou para si recria ao misturar os princípios dos afetos e afecções inerentes à própria máscara com a personalidade de cada atuante.

Figura 11 - Picolinos - Roger Avanzi Filho, Nerino Avanzi e Roger Avanzi



Percebo três gerações de Picolinos: neto, avô e filho, os quais, em um determinado momento, trabalharam simultaneamente a mesma personagem criada por Nerino Avanzi. Contudo, atribuíram-lhe características próprias de suas personalidades ao atuarem com a personagem contínua Picolino. Este seria um exemplo de tradição de uma personagem em uma linhagem familiar, assim como os atores *Dell'arte*, que trabalhavam com máscaras tradicionais daquele teatro italiano, ou como no teatro *nô*, no qual os atores trabalham com uma série de personagens contínuas desse teatro. Aos poucos se desvela uma tradição pessoal ao percebemos como cada ator consegue se combinar com a própria personagem que trabalha. Como um

artesão de si, que modela a si mesmo em uma máscara, e quando se apresenta, recebe mais adequações a partir dos afetos e afecções que gera e recebe, então se torna potência de *ser em cena*.

Adiante, aprofundo a discussão com dois casos específicos de personagens contínuas, que por mais que as atrizes estudadas trabalhem sob perspectivas e linguagens diferentes, existe um fio condutor nesse trabalho que as liga aos demais casos estudados até o momento.

3 O CAVAR: O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DAS PERSONAGENS

*Peço-te o prazer legítimo
E o movimento preciso
Tempo, tempo, tempo, tempo
Quando o tempo for propício
Tempo, tempo, tempo, tempo*

*De modo que o meu espírito
Ganhe um brilho definido
Tempo, tempo, tempo, tempo
E eu espalhe os benefícios
Tempo, tempo, tempo, tempo*

Caetano Veloso

Estudados os conceitos de *personagem*, *máscara* e *personagem contínua*, e a aplicação desta última em tradições de diferentes técnicas teatrais, passemos aos estudos de caso da atriz Ana Cristina Colla e ao meu próprio processo de criação. Buscarei as singularidades e pluralidades de cada caso, atenta às técnicas escolhidas e às trajetórias de cada atriz para o desenvolvimento dos seus próprios materiais cênicos.

Acredito que seja interessante para nós as ações que realizamos, cavamos; atrizes e atores, no intuito de buscarmos compreensões por meio do corpo como um todo. Por vezes, compreendemos o que queremos racionalmente, porém é necessário tempo para assimilarmos como iniciaremos e verticalizaremos o próprio trabalho. Neste momento, começamos a cavar em nós mesmos a partir de estímulos, afetos, afecções que nos envolvem na ação de cavar. Como se cavássemos atrás de tesouros que não sabemos em si quais são, apenas vão aparecendo diante de nós e reagimos às descobertas conforme trabalhamos. Esse ato de cavar é impressionante como um todo, relaciono com a perfeição que Spinoza trabalhou: é perfeito pois produz conhecimento por meio da experiência.

Primeiramente, não sabemos onde vamos cavar quando iniciamos nossos processos (seja de criação ou de preparação sem o intuito de montagem) ou apresentamos nossas cenas, intervenções ou improvisos. Começamos atentos ao que se passa, principalmente às prováveis pistas de onde estão escondidos os tesouros. E nessa fase é imprescindível o desenvolvimento da sensibilidade física e mental para atrairmos as potencialidades do momento, como ímãs dos detectores de metais que os escavadores de tesouros utilizam. Captado isso, iniciamos o processo de cavar. Cavamos utilizando mãos, pés, o corpo todo envolvido atrás de tesouros; e quando estamos em cena, quem está nos assistindo também está com suas mãos na terra

cavando conosco. A importância de cada montinho de terra retirado é que dá sentido ao cavar. A retirada de pedras, raízes, minhocas, que aos poucos se transformam em pequenos tesouros/presentes. Ao fim, descobrimos que possivelmente não havia nada naquele lugar, se não tivéssemos dado valor à ação como um todo. Caçadores de tesouros de tolos, no sentido de desconhecimento do que há de descobrir. Caçadores da preciosidade de teatralizar o ser e o sentir tudo o que nos passa invisível no cotidiano.

3.1 Cavando: Dona Maria

A atriz Ana Cristina Colla, em seu primeiro livro *Da minha janela vejo...*: relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume (2006) descreve parte de como foi seu percurso de preparação e composições de espetáculos no LUME nos primeiros dez anos em que esteve no grupo. O seu processo de entrada no LUME foi durante sua graduação em bacharelado em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Campinas, quando conheceu Luís Otávio Burnier²⁶ nas disciplinas que o mesmo ministrou. Segundo Raquel Scotti Hirson, que também cursava a mesma graduação com Colla, assim como Jesser de Souza²⁷ e Renato Ferracini²⁸; Burnier em sala de aula introduzia aos alunos os mesmos exercícios de treinamento para ator que desenvolvia no LUME. Aos poucos se estabeleceu o contato entre Burnier e essa turma da graduação; Hirson chamou esta fase de namoro, pois ela, Colla, Souza e Ferracini naquela época começaram a desenvolver um processo de montagem do texto *Mais quero asno que carregue que cavalo que derrube*, de Carlos Alberto Soffredini, e por vezes introduziram sequências com

²⁶ Burnier (1956-1995) foi ator, professor e pesquisador. Sua pesquisa na área teatral se iniciou na mímica pelo estudo das técnicas de Marcel Marceau e Etienne Decroux, em uma vivência deste em Paris. Foi professor da Unicamp, no Departamento de Artes Cênicas. Em 1985 fundou o LUME com Carlos Simioni e Denise Garcia. Burnier e Simioni desenvolveram as técnicas da Dança Pessoal, Treinamento Energético e Técnico do Ator. Em 1988, Ricardo Puccetti ingressou no grupo, e nessa formação traduziram livros de Eugênio Barba. Em 1994, se tornou doutor com a tese *Arte de Ator – da técnica à representação*, posteriormente lançada como livro pelo próprio LUME (2001).

²⁷ Diretor, *clown*, professor e ator-pesquisador do LUME desde 1993. Iniciou seus trabalhos em teatro em 1981 no Teatro-Escola Macunaíma e, posteriormente, no CPT – Centro de Pesquisa Teatral do SESC, dirigido por Antunes Filho. De 1987 a 1989 integrou a companhia Núcleo ESTEP – Núcleo de Estética Teatral Popular. Bacharel em artes cênicas pela Unicamp. É professor-colaborador convidado da *Teaterhøjskolen Rødkilde*, na Dinamarca, onde ministra cursos anualmente.

²⁸ Bacharel em artes cênicas (1993), mestrado (1998) e doutorado (2004) em Multimeios também pela Unicamp. É ator-pesquisador colaborador do LUME desde o ano de 1993. Professor e orientador da Pós-Graduação em Artes da Unicamp, já ministrou aulas na pós-graduação da USP, UFPB (especialização), FURB (especialização) e Universidade de Évora (Portugal). Bolsista de Produtividade do CNPQ nível 2. É editor da Revista do LUME.

exercícios trabalhados nas aulas de Burnier para os aquecimentos antes dos ensaios. Por trabalharem em horários comuns, o grupo de alunos e Burnier começaram a estabelecer um diálogo sobre os procedimentos dos seus trabalhos.

Em 1992, esses alunos já possuíam um grupo de treinamento de mímica orientados pela atriz Selma Trevino²⁹, aluna da graduação que desenvolvia esta técnica com Burnier há mais tempo. Este interesse pela mímica se deu com base nos ensinamentos da disciplina *Mímica*, ministrada pelo mesmo nesse ano.

A partir dessas experiências, Colla, Souza, Hirson e Ferracini começaram a cogitar a possibilidade de Burnier orientá-los para o processo de montagem de diplomação da graduação. Ele aceitou a tarefa desde que a realizasse coletivamente com os atores Carlos Simioni³⁰, Ricardo Puccetti³¹ e Marcia Strazzacappa³².

Aceito o convite, foram feitos os acordos para o andamento do trabalho, conforme a atriz Raquel Scotti Hirson descreve:

²⁹ Performer, diretora e coreógrafa. Graduada pela Unicamp em Artes Cênicas em 1992, e mestre pela Universidade de Nova Iorque (NYU) em estudos sobre a Performance em 2009. Especializou-se em Mímica Corporal de Etienne Decroux e nos anos de 1997-2001 foi pesquisadora-assistente de Thomas Leabhart em Paris e na Califórnia. Em 2005 fundou, juntamente com William Trevino, a companhia “*Corporeal Arts Incorporated*” em Nova Iorque.

³⁰ Em 1985, em parceria com Luís Otávio Burnier, funda o LUME, onde trabalha como Ator-Pesquisador desde então. Desenvolve pesquisas de Antropologia Teatral e Cultura Brasileira, elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. É ator desde 1989 do Grupo Internacional Ponte dos Ventos – *Odin Teatret* da Dinamarca, sob orientação de Iben Nagel Rasmussen.

³¹ Ator, palhaço, pesquisador, orientador de atores e diretor. Entrou para o LUME em 1988, atualmente é Coordenador Artístico do LUME, membro do Conselho Científico e do Conselho Editorial da Revista do LUME. Responde pela sistematização da pesquisa do LUME na utilização cômica do corpo, desenvolvendo uma metodologia própria de trabalho.

³² Doutora em Artes: Estudos Teatrais e Coreográficos pela Universidade de Paris (2000); Mestre em Educação (1994), graduada em Pedagogia (1986) e em Dança (1990) pela Unicamp. Foi pesquisadora do LUME (1986/1999). É docente da Faculdade de Educação e colaboradora do Instituto de Artes e da FCM da Unicamp. Membro do Laboratório de Estudos sobre Arte, Corpo e Educação (Laborarte) do qual é coordenadora.

1. O ponto de partida não fosse o texto;
2. Não houvesse preocupação inicial em delimitar temas;
3. Se houvesse um texto, este seria escrito a partir de material prático que apresentaríamos a um dramaturgo;
4. O início da coleta de material acontecesse independentemente da escolha do tema pesquisado;
5. O tempo de trabalho nos levasse ao tema;
6. Cada um fosse igualmente dono do trabalho;
7. Não houvesse diretor (o que ele sempre fez questão de frisar que não era) e, sim, orientador de ator;
8. Criássemos as cenas em conjunto, ainda que em subgrupos;
9. À preparação prévia dos atores fosse dada mais importância que ao resultado final do espetáculo (o que foi uma opção bem específica daquele caso, já que se tratava de um curso de formação de atores. Isso não significa que os atores do LUME não deem importância à formação final de seus espetáculos);
10. Nenhum material fosse descartado antes que se tivesse certeza da sua não utilização no espetáculo;
11. Um leque de possibilidades fosse aberto. Este leque acabou composto por: treinamento energético e técnico, mímica, ópera de Pequim, dinâmica com objetos, dinâmica do animal, leituras e viagem de campo. Tudo seria possível, nada descartado;
12. A coleta de material se desse individualmente. As relações seriam estabelecidas posteriormente, em momentos específicos do processo;
13. Cada um criasse e produzisse de acordo com seus limites. Quanto mais material coletado, mais possibilidades de combinações para cenas;
14. O processo fosse um mergulho no escuro para todos, dos orientadores aos atores;
15. A intuição fosse a principal guia;
16. A dedicação fosse exclusiva (HIRSON, 2006, p. 47-8).

Dadas as coordenadas, eles iniciaram os trabalhos antes do semestre letivo daquele ano, primeiramente com o *treinamento energético*, preparação desenvolvida por Burnier no LUME e mediada por Puccetti. Durante um mês realizaram esse treinamento de seis a oito horas por dia. O trabalho deste treinamento se baseia na descoberta dos próprios bloqueios e potencialidades do ator por meio do seu físico em ação. É como uma limpeza na casa, verifica-se o que pode contribuir para que a mesma se mantenha em pé e bem fundada. Além deste mapeamento, o treinamento energético busca que o ator descubra como retroalimentar-se fisicamente e energeticamente. “Para vestir-se é necessário estar despido, pele nua. Do contrário, as vestimentas ficarão sobrepostas, chocando-se entre si. E nem sempre é fácil dar este espaço” (COLLA, 2006, p. 95). Esse treinamento busca um autoconhecimento para o ator sobre suas potencialidades, energias pessoais, movimentações, um despir-se de formas externas em busca dos próprios movimentos fundamentais, assim como nos descreve Burnier:

O treinamento energético, ao provocar esta espécie de expurgo das energias primeiras do ator, dinamiza energias potenciais, induz e provoca o contato do ator consigo mesmo e ensina-o a reconhecer, na escuridão, após uma caminhada cada vez mais profunda em seu interior, recantos desconhecidos, “esquecidos”, que podem vir a ser uma das fontes para a criação de sua arte (BURNIER, 2009, p. 140).

A adequação de Colla a esta preparação demandou paciência e resistência para a verticalização de seu próprio trabalho. Segundo a atriz, no início, a adequação de seu corpo como um todo foi laboriosa, pois a maior parte das vezes o racional sobrepunha-se ao conhecimento físico, que acarretava uma confusão sobre como realizar seus próprios movimentos.

Acredito que este processo seja uma tendência quando se trabalha o treinamento energético, em vista que em nossa vida cotidiana estamos propensos a aprender novos saberes primeiramente pelo racional, para em seguida passarmos ao físico. Acredito ser uma inclinação àquela espécie de servidão do físico à mente, refutada em Spinoza. Deseja-se acertar em fazer o exercício, porém enquanto a mente estiver presa em como fazer, ao invés de fluir no que se faz, inicia uma servidão da própria mente sobre suas reflexões com base em algo inalcançável. Os afetos que são produzidos levam o ator a reagir com paixões. Por ainda não identificar o que se passa consigo mesmo, as suas ações são refreadas.

Para tanto, é necessária persistência no trabalho para se afastar da servidão à medida que se verticaliza o trabalho, pois é preciso tempo de imersão para de fato entender o que se passa consigo enquanto está nessa vivência. O *corpo servo* se afasta quando se começa a entender quais são os próprios caminhos do corpo e da mente para iniciar um fluxo de ações, como Colla mesmo relata: “o corpo assimila como quem come devagar, mas quando apreende, guarda impresso em suas células um registro que jamais se perderá” (2006, p. 34).

É interessante salientar que nesta primeira etapa, a busca principal era este espaço de se descobrir em ação, uma iniciação/preparação na inserção da personalidade de cada estudante para o desenvolvimento de seu próprio caminho dentro da técnica. Burnier e Puccetti prepararam o grupo de forma que cada um descobrisse sua forma de sensibilizar-se para se colocar em estado de trabalho. Este estado é o momento em que o ator não está mais preocupado se conseguirá realizar algo, apenas busca se trabalhar na direção de criar espaços para realizá-lo. Ele é o que ele mesmo faz, ele é e está.

Essa busca se baseia no intuito de sensibilizar o corpo como um todo como um princípio para ativação de uma potência de ação e criação cênica para se reconhecer em estado de jogo. Isto possibilita ao ator lidar com o presente, tanto se partir de suas ações já codificadas, quanto

lidar com situações impensadas em sua preparação. Esse sensibilizar-se propicia ao ator que se conecte com seu material pessoal e potencialize-o a partir do aqui e agora. A sensibilização seria um facilitador para agir com um *corpo ético*, pois inicia um mapeamento pessoal sobre si, seus afetos e afecções, necessidades de movimento ou vocalização, impulsos, ritmos, andamentos, tensões, pausas, seus cantos e recantos internos e sobre como o externo pode influenciá-los.

Este trabalho é uma das portas de entrada para a ativação do que Burnier acreditava ser a força do atador, o “leão”, como ele mesmo chamava. Para tanto, buscava ativá-lo desvinculado de uma pedagogia técnica condificada (FERRACINI, 2013, p. 28), e até hoje, no LUME, o intuito é o trabalho sobre a força, sobre a potencialidade de *ser em cena* do ator, e não algo ativado pelo trabalho do racional desvinculado de afecções. Para mim, ele se resumiria na presença do ator.

A definição de força em física clássica é aquilo que pode alterar o estado do corpo qualquer ou de deformá-lo, e somente pode ser detectada pelo seu efeito na relação entre outros corpos. A força, por definição, é um elemento invisível e relacional e que afeta os corpos/elementos nessa relação (FERRACINI, 2013, p. 28).

Voltando à montagem de finalização do curso de graduação de 1993, ao fim desta etapa, iniciaram o treinamento técnico, mímica, ópera de Pequim, dinâmica com objetos, dinâmica do animal, leituras e as primeiras idas a campo. Todo este processo para eles começaram a realizar os primeiros estudos de como seriam as observações e, em seguida, compor as personagens. Para tanto, se apoiaram principalmente na técnica da mimesis corpórea:

A Mimesis Corpórea é uma metodologia de criação de ações físicas e vocais – desenvolvida pelo Lume Teatro – que busca a poetização e a teatralização dos encontros afetivos entre um atador-observador e corpos/matérias/imagens. O pressuposto da Mimesis Corpórea é que esse encontro potencialize a transformação e recriação do corpo singular daquele que atua-observa³³.

A sistemática da mimesis corpórea era: observação, codificação e teatralização. Na primeira etapa, o ator observava uma pessoa com o intuito de imitá-la; posteriormente, o ator realizava um estudo ao observar e recriar sob si mesmo detalhes da corporeidade³⁴ do

³³ Disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br/repertorio-de-cursos/repertorio-de-cursos/mimesis-corporea>>. Acesso em: 4 abr. 2016.

³⁴ Por *corporeidade*, entendo a maneira como o corpo age e faz, como ele intervém no espaço e no tempo, o seu dinamorritmo. A *corporeidade* é mais do que pura *fisicalidade* de uma ação. Ela, em relação ao indivíduo atuante, antecede a *fisicalidade*. (...) A *corporeidade* está, pois, entre a *fisicalidade* e as energias potenciais do ator. Ela pode ser considerada como a primeira resultante física do processo de dinamização das distintas

observado. A segunda etapa era a codificação, que é o processo de memorização das ações trabalhadas no período anterior, buscando-se nomear cada ação para que o ator possa retomá-la em fluxo. Por fim, o processo de teatralização, que é quando se transfere a ação do contexto de que foi retirada para transformá-la em teatro (BURNIER, 2009, p. 186).

Segundo Colla, nas primeiras idas a campo para se iniciarem no processo da mimesis, os atores observaram pessoas na rua para posteriormente trabalharem a fisicalidade e corporeidade delas. Essas primeiras experiências com a observação foi o momento da atriz imersa no universo do observado. Distanciada das pessoas observadas, Colla realizava anotações de como eram os comportamentos delas, como realizavam cada ação: se sentar, coçar a cabeça, etc. Quando retornou à sala de trabalho e começou a explorar em si mesma o que observou, então percebeu que não havia realizado uma boa observação;

achei aquela senhora ali e ela já ficou me olhando meio assim, eu já fiquei com vergonha... eu já levei um tempo para encontrar uma que eu pudesse andar e conseguir ficar olhando um tempão para ter essa imersão... não sabia o que escrever, não sabia o que olhar... daí fiquei... tinham mil coisas, ela coça a cabeça (faz gesto com as mãos na cabeça), não sei o quê, ela senta na igreja com a mulher, fiquei no banco de trás, fiz tudo... Quando voltei para a sala eu não sabia o que pôr no corpo, porque eu estava coçando a cabeça (tentando imitar a senhora), mas o quê que é coçar a cabeça? Coçar a cabeça são mil possibilidades (COLLA, 2016. Entrevista).

Ao observar essa primeira ida a campo, relaciono a incapacidade que Colla teve naquele momento de retomar as ações da senhora que ela observou com a carência dos afetos e das afecções suficientes entre a atriz e a senhora que ela seguiu para iniciar um trabalho com composição cênica. A meu ver, essa primeira ida a campo foi uma experiência em que de fato não houve um encontro para se estabelecerem trocas, a fim de serem retomadas posteriormente em trabalho. O que acredito ser compreensível por ser a experiência inicial de idas a campo para se iniciar na técnica da mimesis corpórea. Essa gerou uma compreensão de como não proceder na ida a campo; e se houve aprendizado, houve uma perfeição, ainda que seja uma perfeição menor, de acordo com Spinoza, pois a experiência como um todo refreou a capacidade de criação da atriz naquele momento.

Para se realizar essa observação, é imprescindível que seja feita com a maior riqueza de detalhes de cada ação que o observado executa a fim de ser retomada com precisão pelo ator. Burnier chama de *observação atenta e ativa*. Quando se observa de um modo generalizado, este

qualidades que se encontram em estado potencial. Está muito próxima do que podemos chamar de “qualidades de vibração”. Ela significa a primeira etapa deste processo de corporificação das qualidades de vibração, ao passo que a *fisicalidade* significa a etapa final deste processo (BURNIER, 2009, p. 55, grifos do autor).

fica vago e distante da captação dos afetos e afecções que o observado emana. O ato dessa observação pede que a mente esteja presente conforme considera a presença do corpo do observado naquele instante. É uma sincronização entre corpo e mente a favor do instante para a repetição do mesmo posteriormente em sala de trabalho.

Passado esse processo de preparação do ator, iniciaram-se as idas a campo a fim de coletar material para compor as personagens a partir das viagens ao interior do Centro-Oeste brasileiro com Hirson. Juntas, as atrizes se propuseram a conhecer pessoas que contassem histórias típicas de suas regiões, podendo contribuir para o processo de montagem do espetáculo *Taucoauaa Panhé Mondo Pé*³⁵ (1993).

Nesse processo, Colla compôs dois personagens, ambos a partir do encontro com pessoas na cidade de Jaraguá (cidade do interior de Goiás). Seu Renato Torto, que narra histórias fantásticas de encontros com o lobisomem, ou mesmo de como conheceu e cortejou sua amada. E Dona Maria. Seguem as palavras de Colla do achamento dessa senhora:

Dona Maria deitada. Cheiro de urina e fumo. Fumo de marcas. Saliva negra, que sai em cusparadas rumo ao pote de margarina, rente da cama. No outro recipiente, a urina, que o ânimo já não alimenta o corpo até o banheiro. Na mesa, entre quinquilharias, a xícara com os resquícios de uma vaidade perdida. Mãos e pés despontam, ressequidos, por sobre blusas e saias coloridas, agora cobertor. Tudo sob o olhar de Nossa Senhora, que tudo vê, habitante antiga, há anos compartilhando a parede com Santa Teresa e São Cosme e Damião (2006, p. 162).

Tal qual o *conatus* seria, para Spinoza, o necessário à sobrevivência, a matriz é o primeiro material da mimesis corpórea que o ator pode trabalhar para começar a criação da personagem. Então entendo que o *conatus* neste caso seja a própria matriz que Colla trabalha inspirada no encontro entre a atriz e Dona Maria. Para tanto, após a ida à campo equipada de diários de bordo e fotografias das pessoas que encontrou, Colla retorna a Campinas (SP) para trabalhar seu material. Assim, iniciaram o estudo da imitação daquelas pessoas, com o auxílio de Burnier e da atriz Luciene Domeniconi Crespilho³⁶.

Crespilho e Valéria de Seta trabalharam com Burnier para a montagem do espetáculo *Wolzen – um giro desordenado em torno de si mesmo* (1991), que foi uma composição a partir

³⁵ “*Taucoauaa Panhé Mondo Pé* (histórias que o povo conta, em Língua Geral Indígena) – Nheengatu, língua geral falada por diversas comunidades indígena na Amazônia” (HIRSON, 2006, p. 45).

³⁶ Atriz, *clown*, professora-artista com graduada (1991) e mestre em Artes pela Unicamp (2004). Durante a graduação, de 1988 a 1991, foi orientada pelo Prof. Dr. Luís Otávio Burnier, na pesquisa de mimesis corpórea, que gerou o espetáculo *Wolzen - um giro desordenado em torno de si mesmo*, sendo este trabalho relatado na tese de doutorado de Burnier. Foi atriz-pesquisadora do Lume de 1994 a 1997, sendo sua participação efetiva na criação e sistematização da linha de pesquisa da mimesis corpórea.

do espetáculo *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues, e da observação de pacientes em hospital psiquiátrico. Apesar da diferença do campo de trabalho (pois Luciene tinha um campo em que poderia visitá-lo a cada dúvida que tinha a respeito da composição das suas matrizes baseadas nos pacientes dos hospitais) Crespilho auxiliou na montagem de *Taucoauaa Panhé Mondo Pé* visto ter que havia passado por um processo longo de composição por meio da técnica da mimesis corpórea.

Colla, após ter uma experiência de encontros com as pessoas que a inspiraram a compor materiais para serem trabalhados por um determinado período, teria que criar a partir dos afetos e afecções que coletou nas relações estabelecidas com aquelas pessoas. Por isso, iniciou o processo por meio de suas próprias anotações, fotografias e gravações em áudio e retomou a dupla com Hirson, que também havia presenciado os encontros.

Na época, não possuíam equipamentos de audiovisual para gravação dos encontros. Porém, em 1997 – na montagem de um espetáculo que também utilizou da técnica de composição da mimesis corpórea – a escolha pela não utilização de gravação em material audiovisual foi decidida pelos próprios atores. Na visão deles, se utilizassem câmeras de filmagem para gravarem o contato com as pessoas, tirariam o foco daquela troca, pois o maquinário despertaria a curiosidade das pessoas em saber como funciona este tipo de registro, e a troca principal poderia ser prejudicada. Outro ponto abordado por Colla é que a filmagem capta o momento da troca presencial. Esse registro captura o discurso do contador de histórias de um ponto geral e distanciado, de modo que a observação ativa do ator escaparia da poética viva daquele encontro, fugindo da observação atenta e ativa que Burnier incitou. Portanto, reduziria toda aquela experiência a mais uma informação. E, então,

em um nível mais abrangente, talvez eu devesse acrescentar que o desejo de presença e de “coisidade”, que pretendo enaltecer, não é um sinônimo de um desejo de “possuir” ou sequer “agarrar” essas coisas. Quero insistir, ao contrário, naquilo que pode ser recuperado por meio de uma simples reconexão com as coisas do mundo e ser sensível aos modos como meu corpo se relaciona [...] (GUMBRECHT, 2010, p. 177).

A utilização de audiovisual já foi revisto pelo LUME no processo de montagem do espetáculo *O que seria de nós sem as coisas que não existem* (2006), onde se permitiram utilizar desse recurso, mas ainda permaneceu o estranhamento da filmagem como material de registro para estudo de composição de personagem para Colla. Ela mesma afirmou na mesa temática do *V COMA* que é necessário um espaço entre o que é real, as memórias do que sentiu naquele encontro e como o preencheu, a partir dela mesma, em relação a como ela se insere, para então criar. Daí o espaço da imaginação com base na ação para a composição da personagem, a

relação entre o que viveu, o mapear o que se passa no instante, para então presentificar as afecções que passaram pelo corpo no momento do encontro com os contadores de histórias.

Mas se pensarmos que a mimesis é sempre uma recriação do material observado, essa afirmação passa a ser extremamente coerente, pois a atriz, com a ajuda de fatores tempo e trabalho, abandona-se cada vez mais às ações físicas e vocais observadas de dona Maria, encontrando ligações orgânicas e relações intensivas de vizinhança quanto à matriz original. Essa distância de que fala a atriz pode ser entendida, portanto, como um mergulho nessa zona de vizinhança entre o corpo-subjétil³⁷ da atriz e a matriz original, criando e gerando um espaço “entre” no qual ações que se passam “entre” as duas são criadas dentro de uma zona de contágio, intensiva. A atriz se distancia de dona Maria e se aproxima dessa zona criada e sublinhada por seu corpo-subjétil. Nesse sentido, a mimesis corpórea, como a entendemos no Lume, não pode se confundir nem com representação nem com imitação, mas ao contrário, como uma espécie de devir-outro (FERRACINI, 2012, p. 228).

Para tanto, a composição de Dona Maria, segundo Colla, teve como locomotiva a voz. Primeiro a atriz foi tateando como seria a composição dessa personagem. Ela conta que possuía bastantes anotações objetivas sobre o encontro com essa senhora, então começou a estudá-las, assim como as fotografias e as gravações de áudio. Daí, iniciou a imitação por meio destas pistas, além da própria memória que reunia afetos e afecções daquele encontro.

Esta composição foi uma tarefa bem complexa, pois Dona Maria era uma senhora idosa que não possuía mais dentes e sibilava bastante. A atriz tentava pelo próprio aparelho fonador uma modulação da voz que chegasse à afecção que a fala dessa senhora provoca, em conjunto com as tensões e relaxamentos do restante do próprio corpo. Em determinado momento teve certeza que acessou fisicamente algo que remetia ao encontro dela com Dona Maria: quando dispôs a musculatura relaxada da língua em conjunto com a respiração ralentada, sentiu que seu próprio corpo de 20 anos não possuía mais aquela idade.

³⁷ “Corpo-subjétil: corpo-em-arte, corpo integrado e vetorial em relação ao corpo com comportamento cotidiano. Nesse sentido, sugiro chamar esse corpo integrado expandido como corpo-em-arte, esse corpo inserido no Estado Cênico de corpo-subjétil. Explico: ao ler uma obra de Derrida, chamada Enlouquecer o Subjétil, essa imagem “corpo-subjétil” me surgiu de uma maneira extremamente natural. Subjétil seria, segundo Derrida, retomando uma suposta palavra inventada por Artaud, aquilo que está no espaço entre o sujeito, o subjetivo e o objeto, o objetivo. Não nem um nem outro, mas ocupa o espaço “entre”. Outra questão é que essa palavra subjétil pode, por semelhança, ser aproximada da palavra projétil, o que nos leva à imagem de projeção, para fora, um projétil que, lançado para fora, atinge o outro e, como ficará mais claro adiante, também se auto atinge. Essa aproximação pode ser realizada já que “subjétil” é uma palavra intraduzível, pois, como foi supostamente inventada por Artaud, não existe tradução possível em outras línguas. Para maiores detalhes, ver em Café com Queijo: Corpos em Criação, de minha autoria” (FERRACINI, 2013, p. 71)

Em seguida, houve uma adequação em Dona Maria, que era uma senhora acamada, e passou a ficar na posição sentada. A encenação do espetáculo *Taucoauaa Panhé Mondo Pé* contava com arquibancadas, e Dona Maria entrava em um momento de relação direta com o público. Era a atriz nos estados cênicos da personagem com uma cadeira e um pano como suporte físico externo ao corpo. Para Colla, foi uma adaptação radical a posição do seu corpo em relação ao encontro original, pois transcendeu o mesmo para se adequar à criação coletiva do espetáculo. Colla recriou a personagem para atender ao que o instante pediu.

Este processo de montagem marcou Colla como uma das primeiras personagens que a atriz daria continuidade ao longo do seu trabalho no grupo LUME desde 1993. Cerca de 20 anos de trabalho contínuo sobre a mesma personagem, além de ser uma das personagens sobre a qual a atriz verticalizou o contato com a pesquisa de seu mestre Burnier, em relação à preparação e imersão em uma técnica de atuação.

Em 1995, após a morte repentina de Burnier, o LUME organizou um festival homenageando o mentor e fundador do grupo e comemorou os 10 anos de trabalhos. Para tanto, reorganizaram-se alguns dos materiais cênicos dos espetáculos *Taucoauaa Panhé Mondo Pé* e *Wolzen*. Assim nasceu *Contadores de Estórias* (1995), dirigido por Puccetti, espetáculo que organizava os materiais coletados em 1993 para ser encenado no espaço do LUME.

Esse espetáculo se voltava para um público de 35 pessoas, utilizava os cômodos e a área externa do espaço do grupo como palco. Os espectadores interagiam com o espaço da casa e com as personagens, desmitificando a separação palco-plateia. A reverberação desse espetáculo foi intensa para o grupo, tanto no que diz respeito à permanência dele em cartaz quanto no aprendizado dos atores sobre interação direta com o público e na apropriação das partituras criadas pela técnica da mimesis corpórea.

Nesse espetáculo, Dona Maria possuía um tempo próprio, com seu espaço físico mais próximo àquele em que Colla encontrou a pessoa Dona Maria. O público entrava no quarto:

Então, o público... era muito lindo, para mim, era um momento muito emocionante porque essa pessoa sentada do meu lado... imagina... era uma luz tênue... era aquela velhinha... era um lenço na minha cabeça... como era muito tudo criado... realmente nos transportava para um mundo, para outro lugar. Ali eu tinha pessoas que ficavam falando comigo, e contando... sabe? É a velhinha, a vó, a mãe, não sei o quem... então, era tudo muito íntimo e tudo muito pequenininho, aquela sala apertadinha, imagina ali, a cama encostada nessa parede de cá. O banquinho ficava vazio do meu lado, então sempre alguém sentava e todo o restante do público estava sentado em um tapete no chão (COLLA, 2016. Entrevista).

A possibilidade de realizar esse espetáculo com a personagem contínua Dona Maria propiciou para a atriz um cavar momentos de composição com o próprio público dentro daquela atmosfera. Por se tratar de uma dramaturgia porosa em que os espectadores podiam se aproximar da personagem e interagir diretamente com ela, eles podiam contar suas próprias histórias para Dona Maria e a personagem contínua respondia ao recriar para aquele presente. Ao mesmo tempo, a atriz conduzia para onde o trabalho iria, ao escolher dentro desse espaço uma interação que possibilitava retornar a sua partitura inicial. Um trabalho contínuo de composição da personagem no esforço de que a mesma sobreviva a cada circunstância nova que lhe acontecia.

Esta experiência de Dona Maria no espetáculo *Contadores de Estórias* propiciou o mesmo que os atores *Dell'arte* trabalharam como princípio da sua dramaturgia, o encontro como ferramenta de criação com a improvisação. A cada repetição que se dava como Dona Maria, Colla abria seu leque de possibilidades de improviso por meio da interação com o espectador. A atriz, mediante essa escolha, vivenciou momentos de perfeição maior e menor durante as recriações que realizava pelas repetições do espetáculo e da relação que estabeleceu com cada público. Aos poucos fortificou a personagem com essas experiências e trouxe uma personalidade ao lidar com o que cada instante propiciava. Colla nos mostra que está clara a relação de criação pela tríade que Louis Jouvet formulou: a atriz, a personagem e o público.

Estas experiências proporcionaram ao trabalho de composição contínua desta personagem a inserção no repertório permanente da atriz. Aos poucos, brechas sobressaltam para que Dona Maria reapareça com uma adequação, seja para se aproximar do universo original onde houve o encontro com Dona Maria, seja para ajustar-se ao universo da montagem em que a personagem está inserida. Mais adiante esta personagem estará em mais duas outras montagens da atriz junto com outra personagem contínua, Dona Maroquinha.

Figura 12 - Dona Maria, Ana Cristina Colla.



Fonte: MUNDT, Sérgio. Espetáculo *Contadores de Estórias*.

3.2 Cavando: Dona Maroquinha

Em 1997, dois anos após o falecimento de Burnier, o LUME teve a oportunidade de realizar um intercâmbio com a dançarina de *Butô* Anzu Furakawa. Esta dança japonesa não se concentra em uma técnica fechada, com passos ou gestos pré-estabelecidos, mas em uma possibilidade de se apropriar de uma dança que trabalha com temáticas como nascimento e morte e tem como princípio a descoberta da própria personalidade do ator/dançarino, seus próprios movimentos e gestos que são a dança. A escolha desse intercâmbio foi pela similaridade que o *Butô* possui em relação a permissão que o próprio atuante tem de se colocar em relação à técnica que se assemelha à tônica de pesquisas do LUME, um estudo de técnicas que não se concentram em formar movimentos ou gestos pré-estabelecidos no ator e que despertam a presença do mesmo. Outro ponto que interessava ao grupo no *Butô* era o trabalho de observação e corporificação dos movimentos de animais, que o LUME abrangia em sua pesquisa e fora explorado em montagens de espetáculos.

Estas possibilidades ajudaram a fortalecer a pesquisa sobre a mimesis corpórea. Neste processo foi realizada uma fricção com a obra de Garcia Márquez, *Cem anos de solidão*. Com

base nessas escolhas, o grupo de atores que realizariam esta montagem no LUME seriam: Ana Cristina Colla, Ana Elvira Wuo, Raquel Hirson, Jesser de Souza, Renato Ferracini, Carlos Simioni, Luciene Domenicone e a atriz convidada Alice K³⁸.

Todos viajaram para o Amazonas a fim de coletar material. A escolha desse estado se deu por ser um espaço que possuía mais proximidade com a cidade de Macondo (cidade referida no livro de Márquez) e pela possibilidade de se encontrarem novamente com o povo brasileiro que, por ser originário e viver em cidades do interior amazonense, não recebia tantas influências externas culturalmente, além de possuir um rico arsenal de contos, lendas, músicas e danças tradicionais.

“Mochila nas costas. Casa para trás. Sentido alerta. Em três períodos distintos, fui e voltei, grávida de gentes” (COLLA, 2006, p. 95). A mimesis corpórea foi a base de composição e atuação primeira do espetáculo *Afastem-se vacas que a vida é curta*³⁹ (1997) como materialização da memória vivida (COLLA, 2006). Após retornarem da saída de campo, a tarefa dos membros do grupo foi se dedicarem a presentificar em seus corpos os encontros que os afetaram, para então iniciarem o trabalho com Anzu Furakawa.

Foi nessas viagens que houve o encontro com Dona Maroquinha, e seu processo de composição foi muito semelhante ao de Dona Maria. Começou com o estudo das posições de cada parte do corpo para se assemelharem às fotografias, a produção de gestos e movimentos a partir das formas geradas. Paralelamente a esses processos, houve a composição da produção vocal, com base nas gravações em áudio. Ocorreu nesta fase um estudo do ritmo da fala, do timbre e do andamento da pessoa que se encontrou para revivê-la poeticamente no corpo da própria atriz.

Durante este momento da corporificação, Colla buscou uma figura que se assemelhasse esteticamente à imagem, ao som e, principalmente, às afecções e afetos que presenciou. “Aprendi a me abrir ao vê-los abertos. Receber ao vê-los em doação. Doar ao vê-los a espera. E no ato da troca, a satisfação, o encontro. Mas o principal mesmo, foi ver que o viver, é o viver de cada um e é único, desde que seja o seu viver” (COLLA, 2006, p. 95). Colla, durante a mesa temática do *V COMA*, relatou que as personagens e a relação que elas propiciam são formas

³⁸ Atriz, diretora e pesquisadora. Doutora em Teatro pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), é especialista em Teatro e Literatura Comparada na *Musashino Women's College*, de Tóquio, e em Dança Contemporânea, pela *Hochschule Fur Bildende Kunst Braunschweig*, da Alemanha. Atualmente é docente do Curso de Artes Cênicas da ECA/USP. É também coordenadora do Núcleo HANA de Pesquisa e Criação Teatral.

³⁹ Frase da obra *Cem anos de solidão*, de Garcia Márquez, proferida pela personagem Aureliano ao se remeter a dizeres comemorativos.

que ela encontrou de imortalizar e homenagear aqueles encontros, tendo em vista que muitas daquelas pessoas já haviam falecido.

Em entrevista, Colla relatou como buscou a materialidade do encontro de Dona Maroquinha, seus afetos, afecções e a perfeição daquele momento, para retomá-lo e presentificá-lo em seu corpo.

Acho que peguei primeiro as imagens estáticas, mesmo. Ela tem isso aqui (Colla leva as mãos aos ouvidos) que era de quando o cachorro estava gritando lá fora, só que eu não tinha um momento no meu texto que ela dizia nada para o cachorro, e tem uma hora em que ela fala “vivo sozinha. Oh meu Deus... o que que eu faço? ”. Então peguei a reação do cachorro que era de por aqui (novamente repete o gesto). Dessa maneira, ia casando a da foto, a ação dela com aquela frase. Aos poucos as ligações foram surgindo, eu fui recriando uma outra figura a partir das células⁴⁰ Maroquinha. Então, eu sinto que para ela a porta de entrada foi a voz, mas partindo da apropriação das fotos (COLLA, 2016. Entrevista).

Tive a oportunidade de assistir a um vídeo de experimentações dos atores para a composição desse espetáculo. Em especial nas primeiras explorações de Colla na composição de Dona Maroquinha, as fragilidades que a figura possuía expostas na gravação retratam os caminhos que a atriz foi se permitindo guiar. A partitura era a mesma a que assisti em 2007 no espetáculo *Café com Queijo*, a voz também, porém as produções corporais durante a composição possuíam uma potência sutil. Percebo ali que a atriz Tateava a personagem, buscava suas tensões e relaxamentos dentro do espaço das incertezas da criação.

O que me encanta nesse processo de assimilação do vivenciado às práticas de composição da personagem é o tempo que é preciso para que a criação more no corpo do ator, para que o mesmo possa visitá-la sempre que desejar. Identifico que para tanto, é preciso uma solidão para associar o que foi aprendido na preparação antes da criação, é um tempo que se alarga para se compreender como presentificar o vivido, recriar o que está na memória, e torná-lo artístico. Isso tudo, no sentido de perceber que o material gerado possui bases suficientes para as personagens criadas não se diluírem durante a amálgama da atuação, pois nesta – que nada mais é do que o encontro do ator e seu material criado com o público, espaço e tudo o que envolve a atuação – existe uma segunda criação, que é a composição com o instante que permite a recriação do que foi corporificado.

⁴⁰ Quando a atriz se refere às células durante a entrevista, ela se remete às fotografias e aos gestos que a afetaram durante o encontro com Dona Maroquinha.

3.2.1 Revolver as terras

Em 1999, com a saída de duas integrantes do LUME, e com isso a finalização do espetáculo *Contadores de Estórias*, o grupo pensou em possibilidades de como aproveitar tanto os materiais trabalhados desse espetáculo quanto os materiais levantados a partir das viagens à região amazônica. Foi então que Colla, Souza, Hirson e Ferracini tiveram a ideia de tomar fragmentos das personagens para apresentá-las. Para tanto, pensaram em realizar essas sessões antes de outros espetáculos do LUME, e começaram a trabalhar com a meta de que cada um teria cinco minutos de cena para apresentar cada personagem. Esta era uma meta antes de se pensar em e espetáculo, mas não aconteceu pois o mesmo se fez rapidamente chamado *Contadores de Estórias*.

Para retrabalhar Dona Maroquinha, Colla buscou focar na solidão a que a personagem remetia por meio dos assuntos que conversaram, dentre eles os casamentos que não vingaram, os homens que passaram pela vida dela e a solidão. Tudo isso envolveu um trabalho de edição dos materiais do encontro com Dona Maroquinha, que a atriz possuía. Na época, o que foi laborioso para a atriz era a decupagem das gravações, pois como foram realizadas em fitas, a organização da sequência de falas que Colla utilizaria não era correspondente à sequência real gravada em fitas cassete. Então, falas que eram interessantes para serem sequenciadas, por vezes, estavam em fitas diferentes. Foi um trabalho artesanal de edição para a composição do roteiro de ações vocais da atriz. Além da imersão nesse material, identificar quais falas, de fato, eram motores/*conatus* que acendiam na atriz afetos e afecções a serem trabalhados para essas cenas curtas.

Dona Maria, nesta montagem, novamente se apresenta na posição sentada e em um trecho bem reduzido do que fez em *Contadores de Estórias*. Mas como a atriz mesma diz, é um lampejo do que é a personagem.

Uma escolha muito interessante que os atores realizaram para a encenação foi a troca de personagens na frente do público. Essa metamorfose é realizada sem que o ator saia de cena. Para isso, o recurso pelo qual optaram foi a mudança de foco de iluminação e de cena entre um ator e outro. Segundo Colla, esse processo de passagem de um personagem para outro também é fruto da técnica da mimesis corpórea que trabalha com esse trânsito entre tensões físicas de uma figura para a outra.

Esta montagem que foi realizada em quatro meses com os quatro atores se chama *Café com Queijo*. Falo no presente porque este espetáculo ainda se mantém, até os dias atuais, no repertório do LUME. A composição final se ateve mais aos encontros e como aquelas pessoas

relatavam seus contos e lendas, do que nas histórias em si. Foca num mundo poético que habita os interiores brasileiros, cheio de músicas, danças, mistérios e simpatias.

Nesse ponto, a atriz realiza um trabalho de recriação pela repetição com a personagem contínua por meio de uma nova montagem, e se reencontra com o público. É o momento em que a atriz atua na realidade da cena ao jogar com o instante e mantém viva as suas afecções para ativar a memória física do que é Dona Maria e Dona Maroquinha. Juntamente a isso, novas afecções por meio do exercício de permitir que o material da atriz possua porosidade que lhe consinta as interações e relações com o instante. Colla trata desses encontros/achamentos com o instante quando diz:

Quando em cena cruzo com os olhos daquele que me assiste, me sinto “serestando”. Serestando. Ali me desfaço e quando recolho os pedaços, sempre surge um caquinho novo, para renovar a estrutura. Um a um, o olhar do espectador, aparentemente figura passiva em sua cadeira, entra em cena, reinventando o dizer. Quando a troca estabelece, o jogo passa a existir, com finíssimos fios invisíveis interligando os dois territórios. Pelos olhos dá-se o primeiro encontro, que se espalha pelos poros através das micro tensões, emitidas por ambos os alados.

Suores, suspiros, respiração suspensa, risos de diferentes matizes, preenchem o espaço. O barco flui, o ator maneja o remo e com ele vai abrindo as águas, rompendo o tempo real [...] (2006, p. 29).

Lugar perigoso, pois de vez em quando surgem trocas de afetos e afecções que desencadeiam reações superficiais de todos os lados (atores, espectadores e técnicos) que presenciam, por quererem agradar, por se deixarem servos de uma ideia que não faz conexão com o “aqui e agora”. Quando isso ocorre, deixa-se de reagir livremente aos afetos e às afecções em busca do ideal ou regras que se impõem ao próprio ator. Colla se remete a essas condições quando fala:

No espaço da atuação, as mentiras são malvistas e percebidas logo na primeira respiração. Quando me detecto mentindo, o alarme soa e ai! Como dói. O fio que me une ao espectador é cortado e me sinto macaqueando ações ridículas. Mas até hoje me pego mentindo, como um animal que insiste em brincar com o fogo apesar da pata queimada (2006, p. 31).

Nesse sentido, o trabalho do ator que possui personagens contínuas, ou não, encontra-se na necessidade de identificar quando e por que se reage aos estímulos do instante. E o mais importante, como responder a estes? Acredito que seja pela identificação de como se encontra no momento e buscar entender de que forma atender ao desejo do “aqui e agora” sem causar paixões, isto é, sem causar ao próprio ator a redução das próprias ações. Quando o ator age somente para agradar o público, sem sentir devidamente que necessite disso, acaba por imergir

em um fluxo de respostas que vão lhe constrangendo, e ao mesmo tempo acontece o mesmo com quem presencia aquilo. A partir desse ponto, o jogo teatral morre.

Entretanto, por vezes é necessário se arriscar a responder ao momento, mesmo sem a certeza de que gostaria de agir de tal modo, pois o risco é o espaço onde é permitido não saber, no intuito de produzir aprendizado. Para tanto, faz-se necessário um pré-trabalho de verticalização do próprio material de modo que, ao se apresentar, se esteja nutrido e se conquiste quem o assiste como cúmplice. Nesse momento, o que realizar incluirá a plateia como coautora do que aconteceu, pois por mais que o corpo do ator no momento esteja servo da ocasião, estará consciente de sua servidão, a ponto de transitar para *corpo ético* por conta da consciência do que realiza.

Discurso sobre isso pois percebo no espetáculo *Café com Queijo* as personagens contínuas trabalhadas naquele espaço oportunizarem o encontro com o público, sendo que por vezes o inclui para participar ativamente. No caso de Ana Cristina Colla, suas personagens contínuas Dona Maria e Dona Maroquinha se realizam nesse espaço de recriação de maneira mais tímida, por convites com olhares ou mesmo interagindo diretamente com o público por meio de perguntas retóricas. Assim vai se modificando ao ponto que se reinventa para o instante, “um caquinho novo, para renovar a estrutura” (COLLA, 2006).

Figura 13 - Espetáculo *Café com Queijo*. Ana Cristina Colla.



Fonte: <<http://www.lumeteatro.com.br/repertorio-artistico/espetaculos/cafe-com-queijo>>. Acesso em 22 jul. 2016.

3.2.2 *Revolver e “Serestar”*

Desde 2012, Colla iniciou outro trabalho que busca relatar sua trajetória pessoal no LUME. Por meio de uma demonstração técnica de trabalho, em parceria com Fernando Villar, compuseram uma narrativa em ação com as personagens mulheres desenvolvidas no grupo pela atriz e por suas próprias falas de histórias pessoais e de seus processos de composição. Daí nasceu *SerEstando – Mulheres*.

Dentre as personagens, lá estavam: Dona Maria e Dona Maroquinha. Nesse mesmo ano, presenciei a primeira vez que essa demonstração foi apresentada, no Departamento de Artes Cênicas da UnB. Poucas pessoas reunidas, cerca de dez a quinze, e um trabalho que foi se desvelando diante de nossos olhos. À medida que ela solitariamente contava a trajetória de cada trabalho, iam se descortinando as referências de suas composições. Era uma pedra bruta que já revelava a poética de um trabalho contínuo. Ainda como uma primeira experimentação, ao final dialogamos sobre como foi esta prática.

Eu, como espectadora, que já havia assistido a outras demonstrações de trabalho de outros grupos e do próprio LUME, percebi que aquilo era algo que não se limitava a uma demonstração técnica. O que presenciamos foi um depoimento pessoal de uma atriz que se arriscou a compartilhar seus pensamentos e sua forma de trabalhar. Também não era um espetáculo, pois havia interrupções como necessidade de explicar o que se passava na composição de cada personagem. Em seu artigo *Demonstração de Trabalho – SerEstando Mulheres* (2014), Colla nos traz a mesma reflexão sobre como definir esta produção cênica, demonstração, desmontagem cênica ou espetáculo:

Será *SerEstando Mulheres* uma demonstração técnica como nomeamos a princípio e de onde partimos para sua criação? Ou será uma demonstração de trabalho, já que não é uma exposição de técnicas e envolve mais claramente uma trajetória? Mas onde fica seu caráter espetacular, já que utilizamos recursos cênicos como figurino, luz e som e mesmo que básicos ajudam a compor uma atmosfera sensível? Seria então uma demonstração-espetáculo? Ou uma aula espetáculo?

Não se trata apenas de definir se é isso ou aquilo para compor um release e melhor defini-lo enquanto produto, mas sim a que essa criação se alia no seu fazer/estar no mundo. E partindo dessas inquietações me embrenhei - ou esbarrei meio sem querer ou saber – no termo/conceito **Desmontagem Cênica** (p. 3-4, grifos da autora).

A professora-pesquisadora Ileana Diéguez (2014) busca estruturar a definição de desmontagem cênica e demonstração técnica, uma como desdobramento da outra. Inicialmente, quem explorou essa possibilidade de descortinar os processos de composição do ator na

América Latina foi o *Odin Teatret*⁴¹, que, por meio das suas demonstrações técnicas, desnudava cada procedimento realizado para a composição das partituras corpóreo-vocais das movimentações e gestualidades de cada ator. O que começou a despertar encantos tanto em atores quanto no próprio público, que se interessou em conhecer quais os mecanismos que os atores do grupo dinamarquês pesquisavam para o desenvolvimento de suas personagens. Diéguez reflete no sentido do porquê os atores latino-americanos estarem, cada vez mais, interessados neste tipo de trabalho:

Por isso, estas experiências contribuem para desenvolver o horizonte de estratégias poéticas, colocando em questão os cânones tradicionais, abrem portas, oxigenam os marcos artísticos e principalmente apresentam novos percursos para aqueles que estudam e refletem sobre a cena (2014, p. 6-7).

Por conseguinte, vem outra forma de descortinar os processos de composição cênica, a desmontagem cênica. De acordo com Diéguez (2014), esta possibilidade seria um movimento latino-americano que surge como um desdobramento da demonstração técnica, onde não se tem o intuito de immortalizar uma forma de composição cênica, mas a ideia de compartilhar e discutir os modelos de estruturação teatral que cada artista busca. A desmontagem vem em uma roupagem mais poética e próxima de um espetáculo teatral, contudo não perde seu foco de decomposição de processos criativos.

Quanto a *SerEstando – Mulheres*, Colla diz que primeiro concebeu como carta-depoimento, e eu percebo o mesmo. Esta concepção que a atriz pretende busca uma produção que borre as fronteiras entre atuação, composição e vida. *SerEstando* é um espaço que preza o risco por meio de momentos em que a atriz permite a participação do público para a composição de algumas cenas, como ela mesma define o mote primeiro dessa produção cênica: “Prazer na vulnerabilidade. Algo por demais precioso” (COLLA, 2014, p. 3).

Villar conta que ao iniciarem o trabalho de composição dessa produção, não havia muito o que fazer no sentido de criar material. Havia a necessidade de organizar a maneira como seria apresentado ao público, de forma a deixar claro os momentos em que a atriz falaria como Ana Cristina e como suas personagens Nathaly, Dona Maria, Dona Maroquinha... Ele ressaltou a importância da autonomia do ator sobre o seu material de trabalho, tanto na criação, quanto na

⁴¹ Grupo teatral residente na Dinamarca que busca desde 1964, por meio do treinamento do ator, bases para codificação de técnicas para preparação e atuação. Dirigido por Eugênio Barba, o grupo hoje possui 24 integrantes. Além de comporem espetáculos, promovem encontros para trocas entre grupos teatrais e culturais, produzem vídeos, revistas, livros, exposições, concertos, mesas redondas, palestras internacionalmente.

manutenção para o trabalho coletivo de organização de cenas com os demais profissionais que estão envolvidos na composição.

Todas as vezes que esse trabalho veio a minha cidade, Brasília, assisti a ele, e encantei-me em todas as sessões. Na oportunidade em que se apresentou no espaço do meu grupo⁴² (novembro de 2013), pudemos, inclusive, trocar ideias sobre o trabalho. Antes da sessão, conversamos sobre a composição, os lugares onde ela se apresentou, e por fim Colla me pediu uma flor, que seria incorporada no manto que ela utiliza inicialmente em cena. Dei a ela três flores que utilizava em meu cabelo na intervenção cênico-musical de rua do Nutra *Lá Piragua Errante* desde a primeira apresentação (ano de 2010): uma flor para cada apresentação que a atriz realizou naquele período em minha cidade. Nesse mesmo ano, ao assistir *SerEstando*, descobri o que desenvolveria em minha pesquisa de mestrado.

Nessa roupagem, Dona Maria é apresentada deitada no chão. Colla diz que escolheu esta posição a partir da experiência no espetáculo *Contadores de Estórias* (1995). A atriz quis presentificar a mesma atmosfera de quando a personagem se encontrava acamada, assim como a conheceu. Em razão disso, também se utilizou do próprio figurino, um vestido com camadas de saias, para retomar a imagem de Dona Maria em sua casa, que se utilizava de várias roupas sobre o próprio corpo como uma coberta, e o manto que a atriz possui em *Serestando – Mulheres* como travesseiro.

Outro ponto que Colla escolheu foi a narração distanciada como atriz para descrever o encontro com a pessoa que lhe inspirou a personagem. Essa escolha cria uma proximidade entre personagem e público por este estar consciente de como aquele material cênico foi criado, o que abre um espaço para que o público e a atriz cavem juntos aquele momento descrito.

⁴² Ponto de Cultura Galpão do Riso, Samambaia – DF, sede do grupo Nutra, onde são desenvolvidos cursos, espetáculos, intercâmbios, mostras e pesquisas sobre atuação.

Figura 14 - Dona Maria (Ana Cristina Colla)



Fonte: <<http://www.lumeteatro.com.br/repertorio-artistico/espetaculos/serestando-mulheres>>. Acesso em: 22 jul. 2016.

Dona Maroquinha nos é apresentada sentada na cadeira após a cena de Dona Maria, com a partitura original da personagem criada em 1997. Por mais que a personagem possua essa escolha de uma sequência de ações fechadas, existem micromudanças conforme as apresentações. Existem espaços de respiro em que a plateia se permite interferir no tempo de cada ação.

No caso da Maroquinha, realmente, ela é bastante desenhada, mas esse ritmo do como que a ação enlaça com a outra, ela tem esse respiro, senão seria engessada. E como ela trabalha com a relação sutil mais direta com o público, eu não mudo a partitura de acordo com a reação dele. Não vai para outra coisa porque a resposta é aquela, ela não é aberta. Ao mesmo tempo, ela é totalmente flexível no sentido do respiro do caminho. Então, se a plateia acha que tudo é muito risada, acha tudo engraçado, e eu quero pegar, porque a Maroquinha também pega por um outro lugar, “Olha do que você está rindo?”. Eu tenho que ter um respiro maior, segurar um pouquinho e não exacerbar esse lugar da piada. [...] agora se eu pego um público que quase não reage, eu já vou jogar com esse tempo de ampliar o espaço do jogo, da piada, das partes que a resposta deles seria interessante. Então, nesse sentido, é uma partitura fechada enquanto um guia, mas ela é totalmente flexível nos tempos, nas intensidades (COLLA, 2016. Entrevista).

Neste ponto começamos a perceber a inteligência que a atriz desenvolve conforme apresenta sua personagem contínua, os momentos em que ela consegue guiar e ser guiada conforme as respostas do “aqui agora”. Existe uma compreensão, também, de como quer

organizar seu material para uma recriação das suas personagens contínuas dentro da dramaturgia que escolheu. Outro ponto é a similaridade desse trabalho com o teatro *nô*, no sentido de que a atriz vai trabalhando com uma personagem contínua e começa a se inserir em outras. Porém, esta simultaneidade não enfraquece o que foi desenvolvido com cada uma para se dar atenção a outra; cada uma tem a sua singularidade de interagir com a personalidade da atriz e com o instante no jogo teatral.

3.3 Cavucar a mim mesma...

E trabalhem para mostrar como é precioso tomar consciência de nós mesmos, para aperfeiçoá-la, para articulá-la ainda mais.

Marcel Mauss

Retomo a compreensão da palavra *personagem* como o ressoar simultâneo da individualidade dela mesma somada à singularidade do ator que a compôs. Tudo em conjunto na busca do *corpo ético*, que consciente de si consegue tomar suas decisões sem procurar a moral como única alternativa de boas interações, tornando-se uma potência de *ser em cena*.

O trabalho de composição do palhaço permeia este senso de ressoar o próprio ser por meio de uma máscara. Tenho em vista que esta personagem não vem do estudo de um encontro, mas de inúmeros que o trabalho propicia e que formam o ator. Então é um estudo de si em cena sobre o mapeamento dos próprios afetos e afecções que permitem que o ator chegue a estados de comicidade poética.

Para a composição da minha palhaça *Xicaxaxim*, primeiramente realizei uma vivência de iniciação na linguagem do palhaço, ministrada pelo ator João Porto Dias⁴³ durante sete dias, em julho de 2007. No período do curso foram realizados exercícios que estimulavam o ressoar da própria personalidade, de forma artística. O objetivo do curso de iniciação ao palhaço é que o ator se permita ressoar/ser pela máscara do palhaço (o nariz), a descoberta de si e agir em concordância com ela para se tornar uma *potência em cena*.

A abertura de cada dia dessa vivência iniciava-se com uma sessão de treinamento energético, um sensibilizar-se por meio do desnudamento de nós e para nós mesmos. Assim

⁴³ O método empregado por João Porto Dias é semelhante ao empregado no retiro de iniciação que ele se submeteu chamado: “8º Retiro: O Clown e o Sentido Cômico do Corpo”. Este curso foi realizado em Salvador (BA) em 1999 pelos atores do Lume Ricardo Puccetti e Carlos Simioni. Ver em *A Arte de Ator: da técnica a representação* (BURNIER, 2009).

como uma chave-mestra para abertura de portais internos de cada participante, redescobríamos o que nos era inerente. Este processo buscou a ampliação da própria consciência, a transbordou para o corpo, e por sua vez, o corpo a materializou (FERRACINI, 2013, p. 110), no caso a canalizou para nos expormos por meio do ridículo, da linguagem do palhaço.

Este trabalho se assemelha ao processo inicial de desenvolvimento da mimesis corpórea, no qual o ator precisa se reconhecer por meio do sensibilizar-se, “para vestir-se é necessário estar despido, pele nua” (COLLA, 2006, p. 95), como descrito anteriormente. E também ao processo de iniciação do teatro *nô*, onde os atores, ainda na infância, trabalhavam para se materializar a sensibilidade e a espontaneidade.

Para tanto, no meu caso, foi necessário passar por estágios dentro do curso de iniciação à linguagem do palhaço, desde entender o que emana da minha própria figura cotidiana, experimentar a minha animalidade, a minha relação com outros, para então identificar qual a minha lógica pessoal de realização de ações e reações. A partir do reconhecimento dessa operacionalização se iniciou um entendimento de como realizo minhas relações com outros *clowns*, objetos, sensações, com o mundo, pois “é preciso conhecer tanto a potência de nossa natureza quanto a sua impotência, para que possamos determinar, quanto à regulação dos afetos, o que pode a razão e o que não pode” (SPINOZA, 2014, p. 168).

Um dos fundamentos para a compreensão dessa lógica pessoal se dá durante a vivência, ao considerá-la como um rito de passagem. Van Gennep, em seu livro *Ritos de Passagem* (2011), nos dá uma dimensão de como se tratam estes ritos. Primeiramente possuem um mediador, responsável pela transição entre o mundo material, o sagrado e o mundo material novamente. Em nosso caso tínhamos o chamado *Monsieur Loyal*, responsável pelo andamento do curso e ministrante da vivência, portanto todos os dias chamávamos João Porto Dias de *Monsieur* e devíamos respeito a sua figura. Isso consequentemente gerava uma tensão entre todos os aprendizes a palhaço, por estarmos diante de uma autoridade em “despir” esses corpos e mentes aspirantes a palhaço.

O papel do *Monsieur* é muito importante para todo o processo de iniciação, pois ele se (pré) ocupa em criar elos de confiança entre ele e os participantes. Ao mesmo tempo, criar conexões entre cada um de nós para propiciar respeito às dificuldades dos outros e à visão poética de ser de cada um, tudo para nos possibilitar uma fluência no curso. Esta preocupação provém do objetivo de gerar um espaço que viabilize a todos ficarem à vontade para expor nossas fragilidades, nossos defeitos físicos e psicológicos durante o curso.

O desafio era fazer tudo isto em um prazo de sete dias. A forma como nos ensinou a sermos palhaços ultrapassou o limite de somente aprender a linguagem, mas também delineou um caminho de como ser artista, como trabalhar em coletivo em prol do mesmo objetivo.

Outro aspecto de Gennepe que descreve e se assemelha ao curso de iniciação na linguagem do palhaço é o conjunto de níveis que formam os ritos de passagem, que seriam eles: *preliminares* (separação), *liminares* (margem) e *pós-liminares* (agregação). Ao considerar estas etapas para o rito de passagem, é interessante transpô-las para o curso.

- *Preliminares*: os alunos se dispõem a cursá-lo durante um período determinado, separando-se do cotidiano social, pois existe o tempo de preparação para chegar ao local onde será realizado o curso e existe certa reclusão do dia a dia habitual.
- *Liminares*: período de adequação à proposta metodológica, às regras do trabalho, como: o tratamento respeitoso com o *Monsieur*, não comentar o que se passou durante os exercícios com pessoas externas ao trabalho e buscar concentrar-se nas atividades.
- *Pós-liminares*: a agregação a um grupo, todos sentem que fazem parte de um mesmo universo familiar proporcionado pelas trocas. Isso também remete à identificação de que foi iniciado em uma linguagem artística, o *clown*. Além de “seu objetivo geral, que consiste em assegurar uma transformação do estado ou a passagem de uma sociedade mágico-religiosa ou profana para outra, estas cerimônias têm cada qual sua finalidade própria” (GENNEPE, 2011, p. 30).

Acredito que nesse caso de rito de passagem, haja um retorno aos ritos liminares no momento em que retornarmos ao cotidiano para nos trabalharmos ao interagirmos artisticamente com o público em potencial. Pois existe a descoberta de como se adequar com esta linguagem em outros universos, diferentes do curso.

Durante os sete dias do curso nos foi propiciado comer juntos, assistirmo-nos executar os exercícios, partilhar segredos e trocar afetos e afecções. Esta experiência nos permitiu uma cumplicidade tamanha que gerou um “grau de parentesco” entre todos os participantes da vivência. Pronto, viramos uma família! Gennepe chama de “sacramento de comunhão”. Até hoje, quando encontro um de meus companheiros de curso nos abraçamos como irmãos que saíram em viagem há muito tempo e se reencontram no aeroporto. Um abraço apertado, o costume de olhar dentro dos olhos do outro. É uma intimidade tamanha que o ato de lembrar me provocam afecções corporais. São minhas ideias, lembranças, que afetam o meu corpo.

Todo o trabalho desses sete dias serviu para invocar estados em meu corpo, e principalmente o Estado de Graça, o estado do *clown*. Clarice Lispector foi precisa ao descrevê-lo:

Quem já conheceu o estado de graça reconhecerá o que vou dizer. Não me refiro a inspiração, que é uma graça especial que tantas vezes acontece aos que lidam com arte. [...]

E há uma bem aventurança física que a nada se compara. O corpo se transforma num dom. E se sente que é um dom, porque se está experimentando, numa fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente.

No estado de graça, vê-se às vezes a profunda beleza, antes inatingível de outra pessoa. Tudo, aliás, ganha uma espécie de nimbo que não é imaginário: vem do esplendor da irradiação quase matemática das coisas e das pessoas. Passa-se a sentir que tudo o que existe – pessoa ou coisa – respira e exala uma espécie de finíssimo esplendor de energia. Na verdade, o mundo é impalpável. [...] ⁴⁴

Figura 15 - Lívia Fernandez (Guismo), Paula Sallas (Xicaxaxim), Fábio Costa (Siricutico)



Fonte: DIAS, João Porto Dias. Arquivos do Nutra.

Durante o curso, realizávamos jogos dramáticos e teatrais para nos habituarmos ao estado de jogador. O método empregado na vivência consistia em passarmos por algumas etapas, e entre elas, geralmente, eram inseridos jogos para nos relacionarmos uns com os outros e com o próprio *Monsieur*.

⁴⁴ Disponível em: <<http://www.publico.pt/cronica/jornal/6-de-abril-de-1968-estado-de-graca--trecho-26545056>>. Acesso em: 30 maio 2014.

Enquanto a voz não se divertir, o jogo ficará estagnado no nível psicológico. Ele não atinge seu próprio estado “de jogo” teatral que lhe abre o imaginário. O “jogo” psicológico é sem dúvida essencial nas técnicas do teatro psicodrama, quando a doença domina a vida do paciente. No teatro, o jogo tem função curativa, ele libera as loucuras vitais (GAULIER, 2016, p. 80).

Durante os jogos, iniciamos um aprendizado de lidar com os nossos afetos e afecções. É uma forma de nos sensibilizarmos ao instante, ao passo que iniciamos uma sabedoria de mapear o que nos passa enquanto jogadores, pois o objetivo é se utilizar dos afetos e afecções para ativar a imaginação e dar prosseguimento de forma prazerosa ao que se incentiva naquela dinâmica. Atento ao ritmo, à movimentação, às palavras, à respiração, ao outro, a quem assiste. O jogo, também, é uma forma de se apegar mais à fantasia, à imaginação, do que à personagem em si. É uma forma de o ator não se ensimesmar, não se concentrar em si mesmo e deixar de fluir, de sentir prazer no que se faz e permitir se concentrar em outras coisas além dele mesmo.

Durante a vivência de iniciação à linguagem do palhaço me eram cruciais os jogos, como forma de não pensar se em determinado momento estava sendo palhaça. Quando me atinha a isso, geralmente me escapava a potência de *ser em cena*, esvaía a presença. O ator e diretor Jacques Lecoq narra o momento que em sua escola começaram a estudar o palhaço, e a principal pergunta foi: “Como ele nos faz rir?”. Em busca de respostas, iniciaram um laboratório para experimentarem como responder a essa pergunta. Para tanto, dispuseram os alunos que assistiriam ao exercício em formato de picadeiro.

Um após o outro, eles tentaram umas palhaçadas, umas cambalhotas, uns jogos de palavras fantasiosos, tudo em vão! O resultado foi catastrófico. Sentíamos algo preso na garganta, uma angústia no peito, tudo se tornava trágico. Quando se deram conta desse fracasso, pararam com a improvisação e foram sentar-se, desapontados, confusos, perturbados. Foi então, vendo-se naquele estado de fraqueza, que todos se puseram a rir, não do personagem que pretendiam apresentar, mas da própria pessoa assim, despida (LECOQ, 2010, p. 213).

O trabalho com o jogo, e a vivência como um todo, propiciou esse descortinar sobre si mesmo, ao invés de ensinar a ser palhaço. O *clown* existe quando nos expomos. Existe um encanto pela fragilidade que esta personagem apresenta que não se concentra somente em fazer o público rir. É necessário encontrar a vulnerabilidade de ser para iniciar-se na linguagem do palhaço. Por isso se faz necessário ao ator que trabalha com essa linguagem, vigiar-se a respeito de priorizar o querer ser a personagem em detrimento ao estar presente no “aqui agora”. Gaulier nos alerta sobre quando o querer ser palhaço se sobrepõe ao instante:

Querer ser *clown* é uma heresia. A vontade é um negócio chato. Ele acaba com a pureza do jogo, deixa-o pesado. Peso não combina com o humor. O que é

preciso então? Uma vontade louca de esbaldar com idiotices, bobagens, besteiras. Só isso? Sim! Jogar toda a sensibilidade para fora, com a sensação do ridículo soprando as velas desse barco maluco que avança de vento em popa... isso favorece, definitivamente, o surgimento do clown. Nada mais? Nada, nem mais, nem menos (2016, p. 200).

Quando o querer ultrapassa o ser, o corpo do ator se torna servo da sua própria vontade e ignora a necessidade do instante. O público e quem presencia esse *corpo servo* se sente constrangido com o que se passa. Então não se instaura a personagem em fluxo, pois o ator não está atento ao que acontece ao seu redor, muito menos consigo mesmo; está apegado a uma ideia e não ao instante, o que refreia a sua potência de *ser em cena*. Caso o mesmo examine o que se passou e como se colocou naquela situação, passa a compreender o que de fato refreou as próprias ações. Aí existe uma perfeição sobre tudo o que se passou, pois houve um aprendizado.

Durante a vivência, além dos jogos, houve exercícios que possibilitaram uma análise sobre nós mesmos. Um exemplo é o exercício que nomeio de *batismo*, o foco é que o aspirante a paspalho⁴⁵ se posicione de frente para os demais, em seguida se instaura um tempo para que todos observem quem está exposto, para então dizer adjetivos que emanam daquela pessoa analisada. Quem está na posição de ser percebido não pode falar, somente reagir às palavras que são ditas sobre ele. De acordo com a reação do aluno, os demais escolhem seu nome de palhaço. A intenção é que o nome invoque uma fragilidade no indivíduo.

Quando me submeti a esse exercício durante a vivência, emanaram as seguintes palavras: confiante, controladora, Margareth Menezes, Chica da Silva, coqueiro, morcego, xaxim, caneca, bebida (alcoólica), olhos grandes e pequenos, mãos grandes, braços grandes, prontidão, bochechas, narizinho, dona de si, séria, dona de casa, gosta de cuidar, barraqueira, muita energia, beleza, cafezinho (a boneca), café com açúcar, o rosto não é redondo nem quadrado e esportiva.

Algumas palavras que me disseram me remeteram aos *bullyings* da infância (principalmente aos que se relacionavam ao formato afro do meu cabelo), outros ao jeito de ser da minha família, aos meus prazeres e dores. Ao final das análises sobre o que me afetava e quais os afetos e afecções que emanam, chegaram ao nome da minha palhaça, *Xicaxaxim*. Segue um relato pessoal no meu diário de bordo da época da vivência:

Muitas, aliás, a maioria das palavras condizem com a minha personalidade. O corpo/a energia revela muito da gente.

⁴⁵ Um dos modos que o *Monsieur* usa para se referir aos alunos durante a vivência de iniciação a linguagem do palhaço.

A parte em que mais me expus foram os cabelos, não gosto que falem deles, ou que me comparem a coisas ou animais. Mas foi bom porque pus para fora o que eu já tinha exercitado anteriormente. Estou mais leve. Não estou me importando muito com o que me dizem hoje. Tomando como minhas as verdadeiras perguntas e respostas referentes a mim mesma. Não estou triste, somente reflexiva, processando melhor as informações que chegam a mim (18 de julho de 2007).

Percebo este trabalho necessário ao palhaço como forma de lidar com suas fragilidades em jogo e de forma leve, pois as potencialidades dessa personagem surgem a partir do que emana do próprio ator naquela máscara. Entretanto, é relevante considerar que o ator também escolhe como lidar com essas vulnerabilidades que o próprio palhaço deixa em evidência. Gaulier, quando se remete ao figurino do palhaço, levanta as possibilidades de como abordar as fragilidades do ator por meio da máscara: “Qual figurino propor? Aquele que corresponde à personagem evocada pelo nariz vermelho? Isso depende do humor do aluno. Será que ele prefere caçoar de si mesmo diretamente ou pelas beiradas?” (2016, p. 197-198). Minha escolha foi trabalhar diretamente com o que ressoou de mim. Mantive meu nome que invoca todos os afetos e afecções trabalhadas e me conecta aos estados da palhaça.

Após ser iniciada na máscara do palhaço, o que muito me incomodava era a sua fisicalidade sobre a minha. A máscara no nariz é um objeto que causa grande incômodo por evidenciar como seu corpo reage quando se está com ela.

A princípio o uso da máscara é uma experiência angustiante. Não tanto pelo uso em si, mas muito mais pela restrição do campo visual e no plano acústico-vocal. [...] até acostumar ao seu uso, é impossível controlar a respiração. Estranha-se a máscara, que se transforma em jaula de tortura. Pode-se dizer que ela nos tira a possibilidade de concentração (FO, 2011, p. 47).

Outra sensação que esse objeto provoca no rosto do ator é quando se retira a máscara. Depois de cerca de uma hora atuando com ela, o ator fica por um período em suspensão. Acredito que isso se deve às intensas trocas que o corpo e a mente realizam na atuação, somadas à mudança de estado que a própria máscara provoca. A obrigação que esse objeto propõe ao calçá-lo⁴⁶ – de ouvir sua própria respiração como um diagnóstico do que se passa no próprio corpo naquele momento de atuação e à ampliação dos sentidos pela visão reduzida pela máscara – gera uma sensação de “jaula de tortura”.

Além dessa atenção, a máscara impõe, ao mesmo tempo, uma respiração modificada, pois impossibilita a entrada ou a saída de ar que costumamos realizar em nosso cotidiano. Yohi

⁴⁶ Termo empregado por Dario Fo (2011).

Oida, em seu livro *O Ator Invisível*, ao tratar do cuidado com o corpo do ator, faz uma relação com a respiração que acredito ser compatível à experiência de usar a máscara do palhaço:

Por isso, se quisermos nos assegurar de que estamos com os sentidos completamente alertas, temos de manter o nariz desobstruído, de modo que o ar possa circular livremente. (Talvez seja por isso que, quando estamos gripados e com o nariz entupido, nos sentimos meio abobados.) (OIDA, 2007, p. 27).

Comparo esta situação de abobado que a obstrução da respiração provoca com a utilização do nariz do palhaço. Este objeto acarreta um estado em que as reações do ator são em outro tempo, o que causa a sensação de lerdeza e ridículo e remete ao *clown*.

Para o ator, assim que retira esse objeto “[...] tem a impressão de haver se apagado” (FO, 2011, p. 47), pois a máscara modificou seu corpo e proporcionou outras noções de ser. Sobretudo, para se reconectar à percepção do seu cotidiano não artístico é necessário um tempo de pausa para esta transição.

Por isso, é interessante um acompanhamento na imersão dessa linguagem, para evitar equívocos como uma atuação superficial, principalmente em relação à máscara do *clown*, que muitas vezes é confundida com a representação estilizada de uma criança. “[...] não pode haver inocência sem experiência. A inocência sem experiência é uma coisa boba e o *clown* não é uma criança, não é apenas inocente. O *clown* tem a vivência” (PUCCETTI, 2006, p. 153).

A partir dessa reflexão destaco o quão foi importante o período em que me dediquei ao curso de iniciação à linguagem do palhaço. A sistemática do curso possibilitou ao final dessa experiência que eu portasse a máscara e conseguisse realizar o mínimo de ações cênicas por meio dos estados do palhaço. Mas o que são estes estados do palhaço? Em que consiste essa busca de tantos atores por esta linguagem? O que é o *clown*?

Segundo Ricardo Puccetti, no artigo *O Riso em Três Tempos* (2006), seria um despir-se das suas armaduras sociais e provocar um estado desarmado que se propõe a descobrir um prazer em brincar, em se permitir ser.

É se permitir, enquanto ator e *clown*, surpreender-se a si próprio, não ter nada premeditado, mesmo se estiver trabalhando com uma partitura já codificada. [...] O estado de *clown* é levar ao extremo a importância da relação, relação consigo mesmo, o saber ouvir-se, e a relação com o “fora”, o elemento externo, o parceiro, os objetos de cena, as pessoas do público (PUCCETTI, 2006, p. 138).

No mesmo ano, após finalizar o curso, imergi no desenvolvimento dos estados da minha palhaça, isto é, retomei pontos no corpo, o ser/estar a *Xicaxaxim*. Esta presentificação mediante essa identificação das afecções que me conectam à palhaça dialoga com a abordagem

desenvolvida por Renato Ferracini quando define *punctum*⁴⁷ ou Matteo Bonfitto quando define as *ignições físicas*⁴⁸ para ativação de um estado. Ambos descrevem o caminho para se chegar a estados, a partir de pontos de tensões e relaxamentos corporais.

Durante o curso de iniciação fixei em certos pontos em meu corpo para que eu acessasse a personagem, e assim me relacionasse artisticamente, por meio dela, com espaços, objetos e pessoas. Em meu caso, percebo esses pontos físicos em minha posição-base: mandíbula relaxada, olhar descansado, ombros distensionados, quadril projetado para frente, pernas e braços relaxados.

Nesta fase pós-curso, realizava junto ao meu grupo, Nutra, laboratórios em sala para investigação e permanência dos estados corpóreos do palhaço. Além disso, realizava intervenções cênicas em espaços não convencionais como forma de estudo da fruição (relação) desta personagem com espectadores. Neste exercício buscamos relações diretas e indiretas com o público, espaço, objetos e outros *clowns*. A partir daí e iniciei a composição de números (cenas curtas) de palhaço.

Em 2008, um ano depois da vivência de palhaços, todos aqueles que realizaram o curso comigo saíram do Nutra. Restando somente João Porto Dias e eu. Senti-me como se a casa – antes cheia de gente, sons, cheiros temperaturas e cores – agora se tornasse vazia e estéril. Passei três meses sem realizar nenhum tipo de exercício, ou mesmo olhar para meu figurino.

⁴⁷ Ver em *Café com Queijo: corpos em criação* (2012).

⁴⁸ Ver em *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências* (2013).

Figura 16 - Intervenção de rua na Torre de TV, Brasília-DF. Paula Sallas (*Xicaxaxim*).



Fonte: DIAS, João Porto Dias. 2008. Arquivos do Nutra.

Foi então que surgiu um convite inesperado, de João Porto Dias: compor um cabaré (espetáculo em formato de pequenos números de palhaçaria). O coração encolheu, o cérebro sumiu e a palavra não saiu da minha boca. Então, realizamos o cabaré *Clown ou palhaço se preferir... Como te gusta?* no *Cometa Cenas*, mostra semestral da graduação do Departamento de Artes Cênicas da UnB, em julho de 2008.

Em uma tarde, além de trabalharmos três números de palhaço que apresentaríamos, também demos atenção à maquiagem da minha palhaça; pois no curso saímos com o nome, os estados de *clown*, o figurino, o nariz, mas sem a finalização da caracterização facial da máscara. Para isto, Dias me orientou na composição da maquiagem, com as seguintes premissas:

- 1) *Você utilizará somente três cores (branco, preto e vermelho), que são as cores clássicas da maquiagem do palhaço;*
- 2) *Você maquiará somente o necessário.*

Dadas as orientações, ele abriu os *pancakes*, deu-me um espelho, um potinho com água, esponjas de maquiagem, um lápis de olho preto, e disse: “observe seu rosto”. E o fiz. Percebi

que tenho a boca com as laterais ligeiramente inclinadas para baixo, e usei um lápis preto para salientar esta qualidade. Desde pequena, sempre me chamaram de “olhão”, então decidi pintar as pálpebras de branco; em contraponto, marquei minhas olheiras com lápis preto. Com o vermelho, marquei meu queixo como uma pintura que se assemelhava à indígena (de acordo com o meu olhar), pois possuo essa ascendência pela minha avó materna.

Figura 17 - Índio Peruíbe e *Xicaxxim*.



Fonte: Arquivos pessoais⁴⁹.

⁴⁹ Disponível em: <<http://www.ebc.com.br/noticias/brasil/2013/04/mineracao-esta-entre-as-principais-amecas-a-terras-indigenas-de-sao-paulo>>. Acesso em: 14 maio 2015.

Figura 18 - *Clown ou palhaço se preferir... Como te gusta?*



Fonte: TURSI, Rafael. 2008. Arquivos do Nutra.

No mesmo ano, apresentei, com o ator Fernando Carvalho, o cabaré *Reciclowm* (2008), uma sequência de números a partir da palhaçaria clássica com instrumentos musicais inspirados em vídeos dos palhaços Grok (Suíça) e Charlie Rivel (Espanha)⁵⁰.

Em 2009, Dias e eu lançamos nossa primeira mostra de palhaços iniciantes **Mostra o Clown**. E em 2012, nós nos tornamos Ponto de Cultura Galpão do Riso (Samambaia-DF) e começamos a ministrar, para a comunidade do Distrito Federal, um curso profissionalizante de palhaços por meio do projeto Incubadora de Palhaços⁵¹.

A partir desse momento interrompi, durante seis meses, a prática de apresentações e passei a uma prática de observações. Essa etapa contribuiu para a finalização desta corporificação do meu Estado de Graça, as minhas lógicas pessoais para os estados do *clown*.

⁵⁰ Mais especificamente em gravações do Programa do Grok, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FN9CWQCZFpU&list=RDFN9CWQCZFpU#t=7>>. Apresentações registradas em audiovisual de Charlie Rivel, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9hK_G5EdmAk>.

⁵¹ Projeto iniciado em 2011 por meio de convênio entre o Galpão do Riso, Secretaria de Cultura do Distrito Federal, e o Ministério da Cultura, por meio do Programa Mais Cultura.

Nessa etapa percebi como se dão os encontros potentes dos palhaços com os espectadores, entre os próprios palhaços e entre os próprios espectadores para o acontecimento teatral.

No segundo semestre de 2012, participei do grupo *Doutoras Música e Riso*⁵², que realizava intervenções de palhaças nas alas de pediatria em hospitais do Distrito Federal. Iniciei-me no grupo como assistente de João Porto Dias, que na época prestava assessoria em palhaçaria ao grupo.

Posteriormente, atuei nas intervenções como palhaça nos hospitais, dentre eles o Hospital da Criança de Brasília, Hospital Público de Sobradinho-DF e Hospital Materno Infantil de Brasília. Esse período foi de extrema importância no sentido de relações com a personagem *Xicaxaxim* em contato com crianças fragilizadas pela própria saúde. Foi um momento de descoberta de como atuar buscando afetos e afecções de forma mais sutil. Lidei com bebês, crianças, pais e os profissionais de saúde envolvidos naqueles lugares. Nessa fase descobri uma outra potencialidade de *ser em cena* por meio do conhecimento que meu corpo gerou para conseguir interagir com aquele ambiente e aquele público bem específico.

Concomitante a esse período, realizamos no Nutra uma remontagem do espetáculo *Clown ou palhaço se preferir... Como te gusta?*. Além de permanecerem João Porto Dias e eu, o ator Nitiel Fernandes, que na época integrava o grupo, juntou-se ao espetáculo para realizar apresentações em escolas públicas do DF e no Teatro Nacional.

⁵² Coordenado e fundado pela atriz Antônia Vilarinho, o grupo realiza intervenções de palhaço se utilizando de músicas nas alas de pediatria em hospitais do DF desde 2008. Na época pertenciam ao grupo os atores e atrizes): Natasha Padilha, Karine Gonçalves, Pedro Mesquita, Ana Vaz, Mariana Neiva, Felícia Castelo Branco, Pedro Duarte.

Figura 19 - Apresentação na Escola Classe 308 Sul, Brasília-DF.



Fonte: Arquivos do Nutra. Imagem retirada do vídeo que registrou a apresentação. Filmagem: LIMA, Ramon. 2012.

Figura 20 - Apresentação no Teatro Nacional, Brasília-DF.



Fonte: Arquivos do Nutra. Imagem retirada do vídeo que registrou a apresentação. Filmagem: GABRIELLY, Brennda. 2012.

Em 2013, iniciei duas montagens de espetáculo com a personagem contínua *Xicaxaxim*, *Lorotas de Palhaças* e *Meladrama de Xicaxaxim*, as quais abordarei com maior profundidade mais adiante.

O que me marcou nesse período foi a questão de as experiências contribuírem para a corporificação da personagem *Xicaxaxim* em meu repertório de personagens contínuas, posto que a composição do palhaço é incessante, em virtude da personagem/máscara se modificar sempre que o próprio ator se modifica. É um constante investigar-se para a atuação, tendo em vista a consciência de ser inacabado, e atento a este inacabamento se torna passível de mudanças a todo o momento, como nos sugere Paulo Freire (2009). Porém, ao saber que estas mudanças pessoais podem interferir na personagem, faz-se necessário um trabalho constante de se compor de acordo com as circunstâncias. “Gosto de ser gente porque, inacabado, sei que posso ir mais além dele. Esta é a diferença profunda entre ser condicionado e ser determinado” (FREIRE, 2009, p. 52-53).

3.3.1 Cavucar o Meladrama de Xicaxaxim

No ano de 2013 verticalizei um estudo de composição de cena cômica por meio da estruturação de um número de palhaço intitulado *Veja bem*. Nessa experimentação de cerca de 20 minutos, minha palhaço entra em cena embriagada, ao som da música de Gonzaguinha *Grito de Alerta*, interpretada por Maria Bethânia, e aos poucos vai revelando que acabou de finalizar um relacionamento e que ainda sofre devido a esse término.

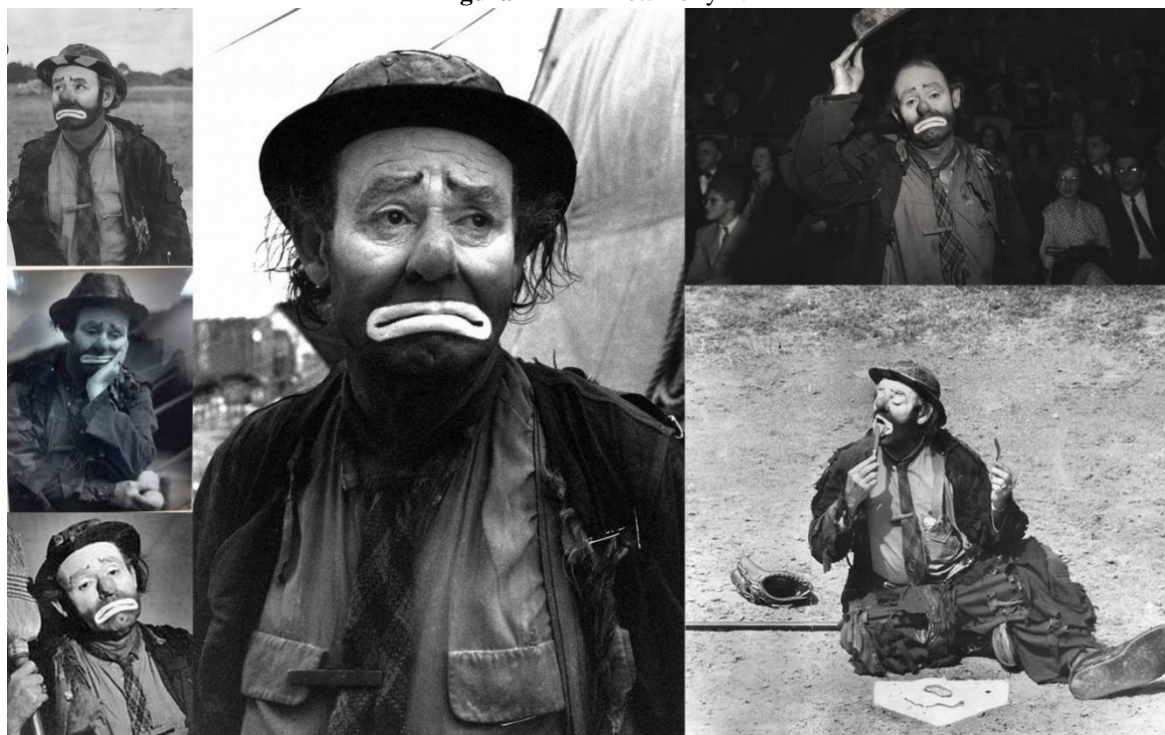
Atualmente este trabalho se encaminha para um solo intitulado *Meladrama de Xicaxaxim*, onde a primeira palavra é a fusão de *melodrama* e *melanina*. Esta combinação veio pela relação com o tema de rompimentos amorosos e os sentimentos exagerados que eles invocam para compor a esquete inicial trabalhada, e por buscar para esta etapa abordá-la musicalmente com chorinhos, estilo musical iniciado por artistas negros no final do século XIX. Segundo Pavis, o melodrama teve origem em teatros cuja sonoplastia potencializava momentos mais dramáticos das personagens que a compunham.

Seus sentimentos e discursos, exagerados até o limite do paródico, favorecem no espectador uma identificação fácil e uma catarse barata. As situações são inverossímeis, mas claramente traçadas: infelicidade absoluta ou felicidade indizível; destino cruel que acaba ou se arranjando (no melodrama otimista) ou que permanece sombrio e tenso, como *roman noir*, injustiças sociais ou recompensas feitas à virtude e ao civismo. Situado em lugares totalmente irreais e fantasiosos (natureza selvagem, castelos, ilha, submundo) [...] (PAVIS, 2008, p. 239).

Essa montagem do número ocorreu devido ao processo a que me submeti para retomar às práticas laborais. No segundo semestre do ano de 2013, reiniciei as experimentações cênicas com a palhaça em sala de trabalho com o ator e palhaço Willy Costa no espaço Galpão do Riso. Propusemo-nos a realizar exercícios de técnicas de acrobacia de solo, *clagues*⁵³, *cascatas*⁵⁴ e improvisação com objetos, músicas e com a dupla de palhaços em cena.

Durante as improvisações desse período, comecei a desenvolver um estado semelhante ao *tramp*, linha de palhaços que surgiu durante o período da crise econômica de 1929, nos Estados Unidos. Com o declínio da economia estadunidense, começou a crescer o número de desempregados, falidos e moradores de rua no país. Era comum ver bêbados e maltrapilhos nas ruas de todo o país. Então, começaram a aparecer os *tramps*, que em português significa vagabundo. O mais famoso foi Carlitos, de Charles Chaplin. Um em especial me fascina pelo estado que emana, um misto de seriedade e ternura: Emmett Kelly.

Figura 21 - Emmett Kelly⁵⁵.



Fonte: Arquivos pessoais.

⁵³ Termo francês que significa *tapa*. *Clagues* são os tapas que os palhaços se dão. O espectador tem a sensação de que o artista apanhou, quando na verdade é uma técnica de gestualidade. Quem dá o tapa bate próximo ao rosto do outro, e quem recebe a ação bate palma na altura do quadril no instante do tapa para realizar o som do gesto. Existem *clagues* em que a mão de quem bate encosta no rosto de quem apanha, mas é necessário um treinamento para execução de tal.

⁵⁴ Técnica de tombos e tropeços da palhaçaria.

⁵⁵ Fotos do meu arquivo pessoal de estudo de estados de palhaço que se assemelhavam ao que possuía.

Em seguida, depois de fixar esses estados de abandono, embriaguez e ingenuidade aos da minha palhaça, comecei a explorá-los em improvisos com objetos e músicas, principalmente aquelas relacionadas a términos de relacionamentos amorosos. Foi então que iniciei a composição de um número em que chegaria a um bar para beber, e chorar as mágoas do desquite.

Comecei a explorar o universo da bêbada, com o equilíbrio precário do corpo e com o tempo lento de respostas para as ações que surgiam durante os improvisos das cenas. Sem demora, comecei a juntar o estado da bêbada triste, primeiramente, com a canção de Nelson Cavaquinho interpretada por Luís Melodia *A flor e o espinho*. O resultado foi surpreendente, pois foi a primeira vez que trabalhei uma cena de um universo que permeava a história da minha palhaça há muito tempo, o da solidão e abandono.

Figura 22 - Xicaxaxim.



Fonte: RANDAL, 2014. Arquivos do Nutra.

Figura 23 - Meladrama de Xicaxaxim.



Fonte: Arquivos do Nutra. Imagem retirada do vídeo de processo de composição do espetáculo. Filmagem: MÜLLER, André. 2016.

Esta temática que foi escolhida para o desenvolvimento de um material cênico dialoga com os gérmenes/*conatus* que brotaram durante a minha vivência de iniciação à linguagem do palhaço, tais como “bebida” (alcoólica) e séria. Aqui me remeto ao exercício de escolha do nome do *clown* a partir do que emana do corpo do ator. Sem dúvida, a palavra “bebida” (alcoólica) é um dos *conatus* deste material cênico. São afetos e afecções que carrego neste trabalho de palhaça que explicitam as necessidades para que essa personagem contínua consiga realizar jogos teatrais.

Apresentei esse número de palhaça por cerca de três anos, e a cada vez o público me ajudou a descobrir desdobramentos para cada ação realizada. Ao observar as potencialidades da cena, por vezes consegui identificar que fui *causa adequada*. Um exemplo: certa vez quando me apresentei na mostra do segundo semestre de 2013 do Departamento de Artes Cênicas da UnB, *Cometa Cenas*, e comecei a realizar a sequência de subir na cadeira, assim que peguei a minha perna percebi que poderia fazer uma estátua de chafariz se passasse a pegada da perna por trás do corpo e colocasse a pinga na boca e cuspsisse. E em outra, o público me incitou a beijar o rapaz que me tiraria do chão ao final. Houve uma recriação a partir da repetição da partitura de movimentos por meio do encontro com o público. Vejo claramente a questão do trabalho de recriação pela repetição por meio da personagem em cena e a partir do “aqui e agora”, não somente por realizar desdobramentos, mas por perceber novas reações nesses estados, de acordo com cada público.

Cohen (2011) relaciona este fato da recriação para o artista como a transformação da realidade dele e do público:

O artista recriando imagens e objetos continua sendo aquele ser que não se conforma com a realidade. Nunca a toma como definitiva. Visa, através de seu processo alquímico de transformação, chegar a uma outra realidade – realidade que não pertence ao cotidiano. Essa busca é uma busca ascética talvez, a do encontro do artista, criador, com o primeiro criador (p. 61-62).

A atriz e pesquisadora Cecília de Almeida Borges, considera isso uma potencialidade para o ator em cena, pois possibilita uma maior interação e envolvimento com a plateia, e recriação e reinvenção de seu próprio material, tornando-o vivo a cada apresentação.

Ainda no ano de 2013, iniciei a montagem do espetáculo *Lorotas de Palhaças* em conjunto com as atrizes Caísa Tibúrcio e Ana Vaz. Para tanto, estruturamos um cabaré de cenas de palhaçaria clássica unidas a músicas brasileiras, como forró e cirandas. O intuito era que montássemos um espetáculo de palhaças que não se restringisse somente ao público infantil,

mas para a família como um todo. Assim sendo, concentramo-nos em *gags*⁵⁶ que ora focassem o olhar da criança, ora despertassem a atenção dos adultos. Compusemos a partir deste trilho para desmitificar a imagem do palhaço colado ao vislumbre infantil.

Figura 24 - *Lorotas de Palhaças*. Caísa Tibúrcio (*Ananica*), Ana Vaz (*Hipotenusa*) e Paula Sallas (*Xicaxaxim*).



Fonte: DEINER, José. 2015. Arquivo pessoal.

Este espetáculo ainda se mantém em meu repertório pessoal e com o mesmo elenco de atrizes. O aprendizado que se configura, neste caso, são as ações a partir de cenas que pertencem à *clownaria* clássica, assim como o espetáculo *Clown ou palhaço se preferir... Como te gusta?*. Tendo em vista que a partitura de ações foi herdada de uma tradição de palhaços que a desenvolveram, cabe a mim descobrir a cada vez que repito essa sequência como me afeto com estes fluxos, como posso contribuir para a tradição por meio da lógica que desenvolvo com a minha personagem contínua. E a cada repetição fica clara a contribuição de toda a atmosfera que envolve a atuação na recriação para o momento. Todos os elementos envolvidos na realização desses espetáculos são gatilhos para a recriação dos mesmos, assim como da minha personagem contínua.

⁵⁶ Efeito burlesco que dá a sensação de que o ator inventou a partir de situações inusitadas (PAVIS, 2008, p. 181).

Nesta trajetória percebo similaridades ao desenvolvimento da minha personagem contínua com a linhagem de Picolino. Não somente no tocante a lidarmos com a mesma linguagem, mas principalmente às adaptações que Nerino Avanzi realizou no começo da carreira, que foi *clown*⁵⁷ depois *excêntrico*. Por vezes, durante as apresentações dos espetáculos que realizei, transitei nesses dois tipos. Essas alternâncias me auxiliaram a compreender como se dá o jogo nessa linguagem, já que ao atuar nesses, consegui ter ambas as visões da dupla, de como funcionam as engrenagens para mantê-lo.

3.3.2 Cavucar na Solidão: paciência para compreender a si e a personagem

Neste caminho, expus meus nove anos de composição contínua da personagem *Xicaxaxim*, que primeiramente me introduziu na linguagem do palhaço; depois desenvolvi os estados da personagem por meio de laboratórios de sala e intervenções de rua, nas quais procurei equalizar minimamente a identidade da minha palhaça. Em seguida, busquei o desenvolvimento de pequenas cenas para lidar com o estado, o público e uma partitura de ações pré-estabelecidas. Todo esse caminho se difere pelo fato da personagem surgir anterior a um espetáculo, ela é composta continuamente no intuito de se descobrir, primeiramente, o que ela é e como ela se relaciona com o público, objetos, espaço ou outros palhaços.

Essa vivência me propiciou uma reflexão sobre o vazio e a solidão da escolha de um trabalho contínuo, principalmente com relação à composição de uma palhaça. Neste processo foram exigidas solidão e paciência, ambas para um autoconhecimento. Não me refiro a uma terapia de identificações de meus próprios medos e potencialidades, mas a uma autorreferência como um saber para fluir nessa personagem.

No começo, cada vez que conseguia iniciar um fluxo de ações e relações com a *Xicaxaxim* já havia se passado mais de quarenta minutos de trabalho com a máscara em intervenções de rua. Eu precisava me esquentar aos poucos dentro da personagem, domar minhas ansiedades, para depois de muito tempo começar a estabelecer relações com os estados da palhaça.

A verdade do ato dramático está na íntima solidão do coração e do espírito de cada indivíduo. Apesar de tudo o que se sabe, de tudo o que se vê no teatro, apesar da unanimidade única, excepcional, que testemunha a celebração dramática, a representação é um ato interior e solitário.

⁵⁷ Retomo o sentido aqui empregado como o palhaço branco, o que representa a regra, o que é certo.

Pode-se mesmo dizer que este ato revela e causa a solidão dos participantes e sua necessidade de comunicação (JOUVET, 2014, p. 330).

Em minhas anotações de diário de bordo, revejo o instante em que consegui fluir com a personagem assim que se iniciou a intervenção de rua, pela primeira vez. O ano foi 2010. Decidi ir sem expectativa alguma para a realização da intervenção que aconteceu no fim da tarde de um sábado no Setor Comercial Sul. Chegamos ao local e era um deserto, quem realizava esta atividade comigo eram os parceiros Livia Fernandez e Ademar Gonçalves como palhaços e João Porto Dias como olheiro⁵⁸. Iniciamos o exercício e me recusei a participar de jogos que não achava interessante, fui fiel aos meus desejos, que eram realizar movimentações lentas e respirar. Senti um vazio que preenchia todo o estado e o sentido de ser da minha palhaça. O pesquisador José Gil, no livro *Movimento total – O corpo e a dança* (2001), explora esse espaço do vazio como a presença do corpo sobre si mesmo:

Trata-se de <<liberar o corpo>> entregando-o a si próprio: não ao corpo-mecânico nem ao corpo-biológico, mas ao corpo penetrado de consciência, ou seja, ao inconsciente do corpo tornando consciência do corpo (e não consciência de si ou consciência reflexiva de um eu) (2001, p. 28).

É o desejo de produzir gesto, movimento e relações somente quando se é afetado ao ponto de agir, e não coagido a realizar ações.

Este exercício de solidão e paciência realizo todas as vezes que atuo com *Xicaxaxim*, pois a escolha da recriação pela repetição com esta personagem contínua propiciou o entendimento da minha impermanência enquanto atriz e da personagem e identificar o que faz sobreviver a *Xicaxaxim* a cada ação cênica que realizo. Diante desse aspecto, reflito se a impermanência é um dos aspectos para a presença em um trabalho de recriação pela repetição da personagem contínua. É a consciência da transformação das ações, da atriz, da personagem e da circunstância, o desapego ao que se pensa ser a personagem ou ao excelente êxito que aconteceu como princípio para a existência de vida da personagem no “aqui e agora”. Isso tudo não de forma extremista, de se esquecer o que já aconteceu para viver o instante, mas se colocar como um recriador sem expectativas de executar integralmente o que já aconteceu para presentificar os estados ou as ações respiradas no momento em que a realiza.

⁵⁸ Pessoa responsável por registro e resguardo dos palhaços durante a intervenção de rua.

4 REFLEXÕES CONTÍNUAS SOBRE SER ARTESÃO DE SI

*Parece-me que há apenas um princípio interessante; é a consciência de si, a localização da inteligência da sensação, utilização prática inteligente. (Primeiro princípio: “tudo é inicialmente corporal.”)
Mas cada um tem a sua (prática); não se pode definir cada um e explicar a cada um o funcionamento que só se encontrará por si mesmo e por uma prática pessoal longa.*

Louis Jouvet

Ao abordar diferentes maneiras de se conceber uma personagem contínua, desde a sua definição em si, a explanação em diferentes contextos históricos, culturais e estudos de casos de duas atrizes específicas, dentre elas eu mesma, é notório considerarmos a ação do tempo sobre a própria prática contínua. Para tanto, percebi que há de se analisar o quanto se modifica o trabalho conforme o desenvolvemos. Outro ponto se dá pela necessidade de a mesma acompanhar as mudanças que o próprio ator passa ao longo da sua trajetória pessoal e artística pela perspectiva dos seus próprios desejos artísticos de composição com a mesma personagem.

Logo, faz-se necessário entender que essa inventividade que o tempo propicia para quem realiza uma personagem contínua está diretamente ligada aos encontros que o teatro prepara, tanto entre os atores, diretores, preparadores, mestres que nos ajudam a conceber nossos próprios caminhos, quanto os espaços onde realizamos nossas atuações, o público, equipe técnica que nos recepciona e equipamentos cênicos com que interagimos. Desse modo, faz-se necessário realizar uma análise constante para compreendermos o que se passa a cada etapa favorecida pelo trabalho da personagem contínua. Ao se ter consciência de si, começamos a entender quais inteligências são propiciadas a cada experiência que passamos. À medida que isso acontece, compomos um léxico de habilidades para agir de acordo com o instante com aquela personagem; em conformidade com isso, tornamo-nos *artesãos de si*, termo que tomo emprestado de Louis Jouvet, que diz:

Da arte de fingir ou de parecer, para uma maneira de ser e de equilibrar-se, para viver.

Viver no desdobraimento.

Viver na paixão e na lucidez, viver no ímpeto, no desenfreamento, na liberação de si, e não retenção, na consciência de si, refreando, freando, organizando esse primeiro estado obrigatório.

É o equilíbrio do ator no desequilíbrio, retenção no ímpeto apaixonado,

Desenvolvimento de uma personalidade, no abandono de sua personalidade, utilização de uma perda de personalidade (tensão, timidez, pudor) por uma busca de controle, de sangue frio, de personalidade; é uma perda ou ausência de expressão pessoal, por uma expressão fictícia de uma verdade relativa, condicionada.

É a consideração da verdade da ilusão, acumulação do transitório e do extemporâneo pelo duradouro e pelo autêntico (JOUVET, 2014, p. 44).

O ofício é a arte onde se descobre quais são os afetos e afecções que combinadas chegam ao estado de determinada personagem contínua. E quando identificada tal alquimia, desencadeia-se um processo de perfeição maior ou menor, não no sentido pejorativo, porém no discernimento do que seria o seu corpo em harmonia com a situação presente, o próprio corpo em estado de *corpo ético* por se tornar potência de agir em cena.

Este processo é iniciado quando começamos a compor as personagens. Nesta fase, amamos sem ter claro o que é o material a ser amado. Despertamos um desejo de compor seguindo o que nos provoca ações cênicas. Seria necessário se atentar nesta fase para identificarmos o que realmente é necessário para que o ser entre em um fluxo de composição da personagem. Isto envolve o ator alerta a momentos que despertam estados e jogos teatrais para que não caia em paixões, que, de acordo com o que vimos em Spinoza, é a capacidade de nossas ações serem refreadas.

Tanto que, a preparação é voltada para que o ator desenvolva uma noção sobre o que gera para si e para a amálgama que o envolve. É um trabalho de dilatação dos sentidos para afloração de uma sensibilidade própria daquela personagem. Tal qual reflete Jacques Copeau: “Iluminada pela experiência e pelo raciocínio, a inteligência constrói ideias coerentes e variadas. A sensibilidade anima e aquece tais ideias” (2013, p. 167).

Jouvet diz que “o *Movimento é a necessidade de atuar, de dizer, de copiar de novo, de ensaiar* o que diz e faz a personagem, o que faz a personagem mesmo, é uma reconstrução, reconstituição cega” (2014, p. 103 grifos do autor), o que nos remete, necessariamente, a Spinoza, quando define o *conatus* como o que é necessário para sobreviver. Fica evidente que a consciência de si reflete ao ator a capacidade de compreender durante e depois da atuação o que é indispensável para que o jogo teatral nasça e se mantenha, antes de mais nada, a capacidade de entender que para gerar algo é preciso carecer de algo. Caso contrário, tornar-se-á um *corpo servo* de outras necessidades que não as próprias.

A servidão é fundamental como um processo de aprendizagem do próprio ator. Como vimos no exemplo do teatro *nô*, no qual o *corpo servo* pode ser aplicado na tentativa de se adequar a uma técnica de atuação para depois agir com o corpo em liberdade na mesma. Esse é o princípio do estado desse corpo. É a condição do corpo do ator em aprendizagem.

O que seria preocupante é quando o ator não busca um conhecimento em cada situação em que se dispôs para atender a uma carência que não era a própria, ou mesmo quando não consegue identificar que está agindo cegamente sem medir o que ressoa em sua atuação. Nesse caso, o ator cai em uma atuação pela paixão, de acordo com Spinoza. Nessa disposição, ele realiza a sua sequência sem animar sua personagem, isto é, dar vida ao próprio *ser em cena*. E, se deixa de se interessar por isso, não acontece presença, jogo teatral ou mesmo um encontro com o instante.

O *corpo servo*, quando submetido a análise pelo próprio ator, é uma disposição do aprendiz a querer se inserir no jogo teatral; e então ele busca o como. O fracasso em sua atuação seria “procurar-se onde não está” (JOUVET, 2014, p. 63). Isso gera um desconforto/constrangimento tanto para o ator, que entende que está deslocado, quanto para o público, que percebe a situação como um todo. O *corpo servo* funciona como um mecanismo que está em desenvolvimento para uma sinceridade sobre o que o próprio ator faz.

O princípio da recriação pela repetição da personagem contínua vem no sentido de o ator compreender como agir em liberdade em situações que já tenha vivenciado. É a possibilidade de composição contínua por meio da experiência, assim como vimos no caso das personagens contínuas da atriz Ana Cristina Colla, ao ponto que a cada vez que ela sentia segurança na corporificação da personagem, mais se arriscava em suas ações.

Fica claro que o corpo da atriz, como um todo, já está adequado aos estados que as personagens contínuas estabelecem. Então a atriz, a cada repetição, consegue identificar como ela mesma está durante a atuação, como quem lhe assiste recebe e ao mesmo tempo emana estímulos para a própria atriz, e ela própria consegue reger o “aqui agora” para potencializar seu *ser em cena*.

Para deixar essa ideia mais clara, trata-se da transição de quando Colla deixa de pensar na incerteza se está no estado de Dona Maroquinha para começar a ter noção do que a personagem provoca no instante. “A felicidade do ator no início custa-lhe o trabalho de acreditar nela; em seguida, quando ele já se desiludiu como borboleta na chama, sua felicidade é fazer os outros acreditarem nela. Egoísmo e altruísmo. Jogar sozinho não é jogar” (JOUVET, 2014, p. 54), como já havia citado anteriormente.

A noção do jogo como o afeto da alegria, a capacidade de gerar ações. O fundamento do prazer que gera no ator no caminho da atuação. Entretanto, uma alegria que precisa ser monitorada para que o ator não se cegue por ela e vire uma paixão, segundo Spinoza, a resposta como vício de alimentar um sentimento que não irradia para quem o presencia, somente para quem faz.

Por meio do tempo de trabalho na personagem contínua, expandimos uma inteligência que se estabelece por um paradoxo, a capacidade de sermos e observamos o que se passa em personagem, a dualidade entre ser ator e personagem em atuação. Talvez por isso, durante muito tempo se teve o corpo como ferramenta do ator, por esse paradoxo entre reconhecer e ser, ou o que Colla poeticamente nos esclarece como *SerEstar*. Neste trabalho, denominei como *corpo ético*, estado no qual o ator sabe o que se passa e age consciente.

Jouvet estabelece a explanação do *comediante desencarnado*, em que o ator dá lugar em seu corpo para que a personagem aconteça, um vazio que se abre sobre si mesmo para que estados cênicos se permitam acontecer. Entretanto, este espaço só é possibilitado quando se trabalha pela artesanaria do ator sobre si, uma possibilidade de descobrir e revisitar seus espaços internos, descobrir suas potencialidades, deficiências, ritmos, impulsos para então conseguir inseri-los em seu próprio trabalho. Investigação que se faz constante pelo próprio ator estar em constante mudança conforme se vive, conforme suas experiências de vida dentro e fora de seu ofício.

Esta noção se dá mediante a solidão como necessidade para o desenvolvimento e a apropriação do que seja a capacidade pessoal de criação. Nela, o ator percebe-se como potência a partir do momento em que se situa durante a atuação e compreende o saber dos encontros em sua trajetória.

Todas estas reflexões vêm da compreensão de que recriar pela repetição permite que emprestemos toda a nossa personalidade para impulsionarmos o instante em performance. Além disso, é indispensável considerarmos o tempo para estabilizarmos os estados propiciados pela personagem contínua em nossos corpos como uma sabedoria regida pela experiência. E que é necessária paciência consigo mesmo para o desenvolvimento de um trabalho que nos possibilite sermos potências de *ser em cena*.

Iniciei este estudo com a premissa de compreender o meu próprio processo de trabalho constante com a personagem contínua *Xicaxaxim*, a exemplo de processos que se aproximassem do meu, durante a história e em diferentes culturas. Também busquei parâmetros com filósofos, atores, diretores que analisaram fatos que se repetiam e procuraram identificar causas para determinadas consequências. Para tanto, iniciei esta pesquisa com a hipervalorização de um

corpo ético, o qual os atores que se dedicassem a um trabalho contínuo com uma personagem durante a sua trajetória desenvolveriam.

Pelo caminho percebi minha ingenuidade ao tratar das trajetórias pessoais como uma ascensão para algum lugar, uma progressão. No entanto, percebi que a cada dúvida que se esclarece, outra nasce para movimentarmos nossa capacidade de criação, para dilatarmos nosso poder de imaginação. Entendi que o *corpo servo* não é um degrau a menos para se chegar ao *corpo ético*. Um propicia ao outro uma outra possibilidade de lidar com o instante. Assim como pesquisadores teatrais que ao se alegrarem com um estágio que chegaram, logo vislumbraram outros campos para se desbravar. O caminho do ator não cessa à medida que se verticaliza em um lugar, não existe uma comodidade em seu próprio trabalho.

Entrevistei atores, diretores, palhaços; e todos estão em um espaço de fricções onde não há lugar para refletir sobre as mesmas unicamente pelo pensamento, mas este em conjunto como corpo em ação.

Durante laboratórios em sala no Nutra, uma vez refletimos sobre o fluxo em atuação como uma cadeia dinâmica, pois: a primeira é a mais trabalhosa de se identificar, pela incerteza de para onde se quer ir. Quanto se toma consciência para onde se vai, desencadeia-se uma cascata de ações onde o espaço se revela conforme seguimos.

Para o trabalho de composição da personagem e manutenção da mesma, é interessante se ater ao mesmo princípio. Iniciamos uma varredura para identificarmos por onde queremos caminhar, qual trilha nos parece mais favorável para desvelá-la com o mínimo de prazer. Então tateamos em busca de fruições que nos possibilitem desvelar a personagem conforme nos descortinamos para a mesma. Por conseguinte, temos o mínimo para agir e interagir com toda a amálgama que envolve a atuação, como ponto de fricção para recriarmos a partir da repetição. Um ato que se revela singular a cada vez que é realizado por se tratar de afetos e afecções que são diferentes a cada vez que nos propomos a interagir por meio do jogo com o instante.

Verifico que existe a possibilidade de trabalhar com os mesmos princípios que levantei a partir de Spinoza para tratar de personagens não contínuos mas que possuíram um trabalho de temporada. Este material também se torna possível analisar deste mesmo modo por ter um mínimo de repetições e vivências com a mesma personagem diante do público. Pois há uma amostragem, nesse caso, de dados que possibilitam ser sondados sobre *afetos, afecções, ser causa adequada e inadequada, conatus, paixões, ações, corpo servo, corpo ético e perfeições*.

Estes foram os pontos aos quais consegui chegar por meio desta pesquisa. Para tanto, recordo-me de Spinoza sobre o inacabamento da obra *Ética*. Esta só foi lançada após o seu falecimento porque ele não a concebia como finalizada; a cada vez que pedia para outros

filósofos contribuírem com uma opinião crítica sobre, mais ele distendia considerações sobre a mesma. O processo de composição da obra *Ética para Spinoza* foi sucessões de reflexões contínuas.

Assim como este trabalho é para mim, pois quanto mais cavo sobre personagens contínuas e como as mesmas permanecem no repertório do ator como uma potência de *ser em cena*, mais reverberações me suscitam a respeito deste tema. De modo que, o que me ressoa a cada vez que medito sobre, desencadeia um processo de recriação pela repetição na escrita, assim como afirmo que é na atuação. Um processo de perfeição, por vezes menor ou maior, que possibilita a compreensão dos meus próprios afetos e afecções sobre ser a potência de *ser em cena*.

5 REFERÊNCIAS

AVANZI, Roger; TOMAOKI, Verônica. **Circo Nerino**. São Paulo: Pindorama Circus; Códex, 2004.

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Unesp, 2003.

BONFITTO, Matteo. **Entre o Ator e o Performer**: alteridades, presenças, ambivalências. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2013.

BORGES, Cecília de Almeida. **Dando Corpo à Palavra**: um exercício cênico sobre a voz. 2004. 97 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

BUENO, Francisco da Silveira. Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa. São Paulo: Saraiva, 1968.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator**: da técnica à representação – elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação de ator. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

CASTRO, Alice Viveiros. **O Elogio da Bobagem**: palhaços do Brasil e do mundo. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

CHAUÍ, Marilena. **Desejo, Paixão e Ação na Ética de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, Não Há Caminho. Só Rastros**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2013.

_____. **Da Minha Janela Vejo...**: relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no LUME. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **Demonstração de Trabalho** – SerEstando Mulheres. *Anais da Abrace*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

CONSERTINO, Marianne; BELTRAME, Valmor Nini (Orgs.). **A Máscara do Clown e a Subjetividade do Ator**. *Teatro de máscaras*. Florianópolis: UDESC, 2010.

COPEAU, Jacques. **Apelos**. Trad. de José Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DIÉGUEZ, Ileana. **Desmontagem Cênica**. Trad. de José Rafael Brito dos Santos e Gilberto dos Santos Martins. *Rascunhos*, v. 1, n. 1, p. 5-12, 2014.

FERRACINI, Renato. **Ensaio de Atuação**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2013.

_____. **Café com Queijo: corpos em criação**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2012.

FO, Dario; RAME, Franca (Orgs.). **Manual Mínimo do Ator**. 5. ed. Trad. de Lucas Baldovino e Carlos David Slak. São Paulo: Senac São Paulo, 2011.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

FREITAS, Nanci. *A Commedia Dell'arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do Arlequim*. Textos escolhidos de cultura e arte popular. Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 65-74, 2008.

GAULIER, Philippe. **O Atormentador**. Trad. de Marcelo Gomes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

GENNEP, Arold Van. **Ritos de passagem**. 2. ed. Trad. de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011.

GIL, José. **Movimento Total – O corpo e a dança**. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GILLES, Deleuze. **Espinosa: filosofia prática**. Trad. de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

GIROUX, Sakae Murakami. **Zeami: cena e pensamento nô**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **O personagem feminino no nô e no kabuki**. Trad. de Nina Atuko Mabuchi. *Revista do Instituto e Estudo Brasileiros*, São Paulo, 1995.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludowik. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski – 1959-1969**. Trad. de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Trad. de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Contraponto, 2010.

HIRSON, Raquel Scotti. **Tal qual Apanhei do Pé: uma atriz do Lume em pesquisa**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed.; Fapesp, 2006.

JOUVET, Louis. **O Comediante Desencarnado**. Trad. de Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira. São Paulo: É Realizações Ed., 2014.

KOUDELA, Ingrid Dormien; ALMEIDA JUNIOR, José Simões de (Orgs.). **Léxico de Pedagogia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva; SP Escola de Teatro, 2015.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético: uma pedagogia da criação**. Trad. de Marcelo Gomes. São Paulo: Ed. Senac São Paulo; Ed. SESC SP, 2010.

LEONARDELLI, Patrícia. **A Memória como Recriação do Vivido**. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2012.

LOPES, Elisabete. **A magia das máscaras: ator e seu duplo**. In: BELTRAME, Valmor Nini ; ANDRADE, Milton de (Orgs.). *Teatro de máscaras*. Florianópolis: UDESC, 2010.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MELE, Claudia. **Os Estados de Presença do Ator-performer como Treinamento**. *Cadernos Virtuais da Pesquisa em Artes*, v. 1, ano 1, 2012.

MOTTA Lima, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski – 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

OIDA, Yoshi; MARSHAL, Lorena. **O Ator Invisível**. Trad. de Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PUCETTI, Ricardo. **O Riso em Três Tempos**. In: FERRACINI, Renato (Org.). *Café com Queijo: corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2006a. p. 133-141.

_____. **Caiu na Rede é Riso**. In: FERRACINI, Renato (Org.). *Café com Queijo: corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2006b. p. 142-144.

_____. **O Clown Através da Máscara: uma descrição metodológica**. In: FERRACINI, Renato (Org.). *Café com Queijo: corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2006c. p. 145-156.

_____. **O Riso dos Hotxuás**. In: FERRACINI, Renato (Org.). *Café com Queijo: corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2006d. p. 157-166.

RAMIZ, Galvão. **Vocabulário etimológico, ortográfico e prosódico das palavras portuguesas derivadas da língua grega**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1994.

SILMAN, Naomi (Org.). **LUME Teatro: 25 anos**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2011.

SPINOZA, Benedictus. **Ética**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislávski**: vida, obra e sistema. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

VIEIRA, Marcilio de Souza. **A poética do texto teatral na *Commedia Dell'arte***. *Revista do Lume*, n. 7, 2008.

Material audiovisual

BORGES, Cecília. Entrevista concedida a Paula Renata da Rocha e Sallas, Brasília-DF, 4 ago. 2015.

COLLA, Ana Cristina. Entrevista concedida a Paula Renata da Rocha e Sallas, sede do LUME, Campinas-SP, 5 fev. 2016.

V COMA – Coletivo da Pós-Graduação em Arte. *Processos composicionais da cena*. Mesa temática. Colaboradores: Profa. Dra. Ana Cristina Colla (Unicamp), Prof. Dr. Fernando Villar (UnB), Adeilton Lima (UnB). Departamento de Artes Cênicas, Universidade de Brasília, Brasília, 11 set. 2014.