



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA.

INSTITUTO DAS ARTES.

Artes Cênicas – Bacharelado.

Butoh e Clown; subsídios para criação.

Lorena Alves de Oliveira.

Brasília, 10 de agosto de 2015.

Lorena Alves de Oliveira.

Butoh e Clown; subsídios para criação.

Orientadora: Simone Reis.

O presente trabalho tem como principal objetivo discorrer sobre o processo de criação teatral autoral 3X4, especificamente a criação da personagem “Catharina,” na qual foram utilizados e aplicados alguns procedimentos filosóficos e técnicos de *butoh* e *clown* enquanto subsídios para a interpretação teatral e para a construção de sua dramaturgia.

Brasília, 10 de agosto de 2015.

DEDICATÓRIA E AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha família, pelo apoio e incentivo que muitas vezes me estruturou em momentos difíceis. Me ensinou o poder do amor e como ele é capaz de nos fazer superar e crescer.

Aos amigos queridos, professores, diretores, mestres e palhaços que me alimentaram de arte, humanidade e respeito ao nosso ofício.

Dedico esta monografia aos amores da minha vida, especialmente minha amada e humorada avó Cícera que, em memória e em vida, certamente me incentivou a fazer teatro com sabedoria e, com isso, acreditar nos meus sonhos mais sinceros.

RESUMO

Esta monografia aponta elementos técnicos e filosóficos próprios da dança *butoh* e da linguagem clownesca nutrindo a interpretação teatral. Reflete sobre como estes elementos foram aplicados na criação de Catharina, personagem do processo de criação coletiva autoral “3X4” criado nas disciplinas Trabalho de Conclusão de Curso 1 e 2, orientado por Giselle Rodrigues e apresentado de 12 a 16 de maio no Teatro Sesc Garagem, sob avaliação de Alice Stefânea e Rita de Castro.

Sumário

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO..... | VI |
| 1. Butoh | 1 |
| 1.1 Elementos Filosóficos e Técnicos | 1 |
| 1.2 Elementos em experiência | 4 |
| 1.2.1 Exercitando o Silenciar..... | 5 |
| 1.2.2 (Res)pirem! As irradiações de Dra. Catarina: a Psicoputa Putacanalhista..... | 7 |
| 1.3 O diagnóstico de Catharina - Elementos em Construção Dramatúrgica | 10 |
| 2. Clown | 16 |
| 2.1 Elementos Filosóficos e Técnicos | 16 |
| 2.2 Elementos em Experiência | 20 |
| 2.2.1 FOCO VIVO! MORTO! VIVO! | 23 |
| 2.2.2 Triangulação | 25 |
| Conclusão | 28 |
| PRINCIPAIS REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 30 |

INTRODUÇÃO

Este trabalho discorre sobre a aplicação de elementos técnicos e filosóficos da dança *butoh* e da linguagem do *clown* na construção de personagens. Aponta a relevância de princípios básicos das duas estéticas para a interpretação teatral, considerando interpretação como construção de sentidos poéticos, dramáticos e estéticos em processos criativos. Reflete também sobre a importância da experimentação e da dança, como fomentadores de materiais para a cena, possibilitando flexibilizar o ator em seu potencial de trabalho criativo, físico e sensível.

Elementos básicos como o silêncio, a respiração, a improvisação, o foco e qualidades de movimentos e suas oposições, (como tenso e relaxado, contraído e dilatado) são base do treinamento e do rito de iniciação para a busca do palhaço, e também para encontrar a dança pessoal (*butoh*).

Os estímulos filosóficos também foram pontos de partida para a construção de Catharina dentro do processo “3X4” resultado de 1 ano e meio de pesquisa na turma de diplomação teatral 1 e 2, pela Universidade de Brasília. Por meio das reflexões do grupo sobre a modernidade, corrupções e a troca ou venda do corpo, chegamos à temática da “prostituição”. Tratamos a prostituição não só como a venda do corpo, mas também como venda ideológica e moral, como por exemplo, passar por cima de seus próprios valores em função do dinheiro, da imagem, do consumo, do poder e do vício. Através de metáforas, imagens poéticas, textos, partituras e vídeo-arte, a história e o discurso de onze personagens, iguais em carências, desafios e solidões, que ora mascaravam, ora revelavam suas vontades reais, compunham a dramaturgia do espetáculo.

As principais fontes que subsidiaram essa pesquisa foram as referências de Maria Ligia Verdi, em sua tese de mestrado “**O butô de Kasuo Ohno**” (2000), **Formação em Palhaços. Reflexões sobre metodologia de formação de novos palhaços** (2012) de Denis Camargo, vivências práticas com Tadashi Endo e Atsushi Takenouchi em conjunto com treinamento de Willian Lopes em 2007, onde conheci a dança. Também serão utilizadas referências da palhaça Gabriela Munez e do palhaço Denis Camargo que utilizam a metodologia das escolas francesas Jacques Lecoq e Le Samovar, e do grupo brasileiro Lume.

Os dados foram levantados a partir de entrevistas com palhaços brasileiros e mexicanos, diário de bordo pessoal, laboratórios, palestras, oficinas, *workhops* e a experiência que tive com 3 anos de diferentes TEACs, (Técnicas experimentais em artes cênicas) disciplina ofertada semestralmente por diferentes professores, mestrandos e doutores no departamento de Artes Cênicas, como Denis Camargo, Fernanda Cabral e minha orientadora Simone Reis no Laboratório de Performance e Teatro do Vazio (LPTV), e também, no Núcleo Experimental do Movimento - NEM, orientado por Giselle Rodrigues desde 2013, de onde partem reflexões sobre os conceitos filosóficos inerentes as duas técnicas, como a disponibilidade, o autodeboche, autoironia ou a capacidade de rir de si mesmo (essencial do palhaço), entre outros estímulos e reflexões que irei apresentar no desenvolvimento da pesquisa.

No primeiro capítulo irei contextualizar a dança butoh e como ela influenciou meu trabalho. No capítulo seguinte irei abordar procedimentos técnicos da linguagem do clown e como os apliquei na construção de personagens.

Por fim, levantar a relevância do nosso discurso, checar se o que objetivamos não se dissipou, e também refletir sobre o retorno que tivemos da nossa banca avaliadora e dos estudantes que também contribuíram com *feedbacks* e avaliações críticas que certamente serão pontos de mudanças e questionamentos para todos que se interessam pela temática, visando à importância da dança e da experimentação para ampliar a abertura de materiais criativos para o trabalho do ator.

1. Butoh

1.1 Elementos Filosóficos e Técnicos

Butoh é uma manifestação artística-cultural que surgiu no Japão no final dos anos 50, depois da Segunda Guerra Mundial, como forma de resistência e expressividade dos sentimentos de revolta, fragilidade e exposição de tabus como o sexo, a raiva, escatologias e deformidades que questionavam o conceito de belo e feio na arte e na relação arte e vida, e que foram algumas das respostas ao caos instaurado naquela realidade pós-bomba, que transparecia nos corpos, nas ruas, na marginalidade, na fome, no abandono, no medo e na impotência de reverter à morte.

Maria Ligia Ferreira Verdi realizou uma pesquisa detalhada sobre “O Butô de Kasuo Ohno¹”. Seu material acadêmico fornece uma gama de referências e reflexões sobre a dança, sua importância para as artes cênicas e a metodologia de Ohno durante o período de convivência entre eles (1987 - 1990) no Japão. A partir dessa experiência, Verdi compartilha preciosos pensamentos, estímulos filosóficos² e práticos que o mestre direcionava aos seus alunos, atores, bailarinos, interessados e apaixonados por seu estilo original de valorar a poeticidade do corpo para encontrar a “a expressividade mais expressiva de um objeto³”. Substituindo “objeto” por “corpo”, seria a forma particular ou autêntica de enxergar o mundo, pertencer a ele e expressar isso independente da forma. Verdi também relaciona a dança ao “cubismo, no que diz respeito à desconstrução das formas e ao surrealismo enquanto a valoração dos aspectos do inconsciente” (VERDI, p. 35). Para exemplificar esses aspectos, Tadashi Endo⁴ aponta:

“Todos temos um diamante precioso dentro de nós. Eu não posso pegar o meu diamante e colocar nas suas gavetas, nos seus espaços vazios... Vocês que precisam acessar suas gavetas para encontrar sua própria dança”, sua própria interpretação.

Ao se referir a seguinte imagem:

¹ Dissertação de mestrado apresentada no departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo.

² Através de transcrições de aulas, Verdi sintetiza as principais características da filosofia do butô de Kazuo Ohno.

³ RUBINATO, Alfredo. **O Despertar da Besta: A Alma do Expressionismo alemão e sua tradução estética no cinema.**

⁴ Dançarino, coreógrafo e criador da dança Butoh-Ma. Texto retirado de diário de bordo pessoal durante workshop de demonstração desta técnica no dia 17 de março de 2012, Brasília-DF.



O contador Antropomórfico, Salvador Dali, 1936.

Endo fazia uma analogia à obra de Salvador Dali, *O contador Antropomórfico*, (1936), e utilizava a metáfora das “gavetas” para que visualizássemos o nosso interior, os lugares fechados do inconsciente que escondem nossa forma mais única, preciosa ou particular de enxergar o mundo independente da forma de como isso possa vir a se manifestar. Ele também discorreu sobre sua experiência com os co-criadores da dança (Kasuo Ohno e Tatsumi Hijikata) e sobre as influências de seu trabalho.

É possível notar influências estéticas de algumas vanguardas européias do início do século XIX na dança butoh, como o Expressionismo alemão, que tanto no cinema como nas artes plásticas evidenciava contrastes entre luz e sombra, claro e escuro, o disforme e a subjetividade.

Mary Wigman, dançarina expressionista, foi professora de um dos mestres de dança de Ohno, sobre sua *performance*, Verdi relata:

“Predominam movimentos no solo – caminhadas passos marcados pela expressividade dos braços, das mãos, e dos longos dedos conjugado a expressão facial. A parte superior do corpo (tronco, abdômen e cabeça) puxa e conduz o movimento, auxiliada sempre pelos braços e mãos. O abdômen é mantido contraído. O ritmo é marcado pela combinação de movimentos lentos e suaves (há pausas e paradas totais) com outros mais ousados. Os pés demonstram intimidade com o solo: parecem dialogar com ele. Ora acariciando-o com ocura, ora despertando-o através de pancadas.”

(VERDI pag. 15).

As características de sua dança, como a “contração do abdômen, a parte superior conduzir o movimento, e pés que demonstram intimidade com o solo” ou base firme, se trazidas para o corpo em *performance* possibilitam uma maior conscientização desse corpo em cena, podendo auxiliar na construção e na qualidade do movimento que caracteriza a personagem, como possíveis tensões, a precisão, o foco. Esse trabalho interno do corpo foi

pesquisado por Rudolf Laban⁵ (1879 - 1958) que reconheceu nos impulsos internos a tradução da expressão do mundo interior do homem. O pensar enquanto movimento e não apenas por meio de palavras para exteriorizar não somente ações, mas também intenções e relações.

Segundo Verdi, uma das observações mais frequentes de Ohno diz respeito à música interna, que seria se atentar para o ritmo ou estado interior do corpo, como está sua respiração, a temperatura de seu corpo, os batimentos cardíacos, como seu corpo se distribui e interage com o espaço... Ela diz que Ohno frequentemente fazia observações para que os dançarinos tentassem “mover-se acompanhando os estímulos que surgiam de dentro de cada um, e que para isso acontecer era preciso abrir o canal da escuta, para que o dançarino entrasse em ação e em uma profunda sintonia com seus sentidos internos e com universo invisível que o circunda.” (VERDI p.69).

Quando conseguimos silenciar nossa mentecorpoespírito, alcançamos o “não pensar”⁶ que seria o ponto de partida ideal para a dança acontecer. Verdi segue afirmando que Kasuo “não ensina esse estado, mas que existem várias maneiras de atingí-lo, através de técnicas específicas de meditação, de relaxamento e respiração.” (VERDI, p.51). É possível se atentar para os sentidos internos do corpo e aguçar outros tipos de inteligências intuitivas, como a percepção espacial, sonora e sensível das paisagens que compomos. A partir desse trabalho interno, físico e imagético de silenciar a mente ou o ego, pode-se alcançar também o ponto de partida ideal para a criação.

Como a dança pode ser útil para interpretação teatral, mas especificamente a dança *butoh*? Apenas dança? Transe? Ritual? *Performance*? Realizei uma entrevista com alguns praticantes de *butoh* para tentar responder essa questão, mas o objetivo não é reproduzir conceitos ou tentar limitar *butoh* em uma definição, e sim dialogar com eles, exemplificando como na prática é possível se apropriar de suas filosofias⁷, como “dance com o coração” que pode se aproximar ao Expressionismo em relação à expressão de sentimentos, “crazy dance” ou desconstrução das formas, “olhos de peixe morto” ou foco interno para fomentar a interpretação e também como a partir de estímulos físicos como “tensão X expansão” ou

⁵ Dançarino, coreógrafo e filósofo da dança que, dentre outras contribuições para essa arte, elaborou um complexo sistema de análise do movimento.

⁶ Verdi define essa filosofia como uma espécie de estado meditativo e faz uma comparação ao que os budistas chamam de “entendimento absoluto”. (VERDI: 51)

⁷ Do grego, “amor pelo saber”. Também pode ser entendido como forma de enxergar o mundo ou forma de compartilhar uma visão específica sobre ele. No processo de aprendizado de Verdi (03\1987 – 03\1990 e 08\1996) com Ohno, a autora faz uma listagem das principais filosofias que o mestre introduzia nas suas aulas.

caminhada da vida e da morte\caminhada da pedra e da lua, que são base do treinamento em butoh foram subsídios ou ferramentas para construção do corpo, do discurso e do universo da personagem que serão em breve apresentados.

1.2 Elementos em experiência

Na época que conheci Butoh, estudava Farmácia e Bioquímica e praticava o teatro como uma curiosidade, como um hobby, apesar de que nesse período já tivesse experiência no palco com o espetáculo “Noite sem fim” dirigido por Edson Duavy, em 2005. Depois dessa experiência conheci Willian Lopes que me apresentou Butoh.

Formado pela Universidade de Brasília, Lopes foi aluno de Maura Baiocchi⁸. Encenadora, coreógrafa, performer, atriz é também a criadora da abordagem *Taanteatro* ou “teatro coreográfico de tensões é a prática de experiências focadas no princípio tensão dinamizadoras tanto de corpos e de sua expressão quanto de dramaturgias cênicas” (BAIOCCHI, p.15). Como ela mesma define, “a origem da palavra *dança*, deriva do prefixo sânscrito *Tan* que significa tensão, alongamento.” (BAIOCCHI, p. 52). Nesta área de pesquisa, Baiocchi combina atividades de criação e treinamento de atores, bailarinos e performers que vem sendo desenvolvidas há 17 anos.

Seguindo a base do treinamento de Maura, Lopes utilizava as tensões físicas como motor do movimento. Depois de nossos alongamentos/aquecimentos internos, como acordar os músculos, a imaginação, a percepção, etc, trabalhávamos o corpo a partir de oposições, por exemplo, como dar um passo pra frente com o corpo todo te puxando pra trás, ou comprimir algum material muito denso, expandir dentro de uma caixa apertada, tudo tinha muito esforço e suor, para que entendêssemos cada músculo, cada tensão, ou o alívio quando respirávamos, expandíamos. Para sentir a leveza era preciso esgotar no pesado, e vice-versa.

Um dia ele colocou todo mundo na parede e pediu para que tentássemos sair da parede “como se ela estivesse nos puxando fortemente, “um ímã muito forte te puxa de volta”. Naquele período eu não era atriz, e como a maioria, eu demonstrei como era ser puxada. Willian disse friamente: “Não finge que tá fazendo, faça” “Como é não poder se mexer”?”.

⁸ Formada em comunicação pela Universidade de Brasília e Mestre em comunicação e semiótica pela PUC, SP. Baiocchi também deu aula em 2007 no curso de Artes Cênicas – UnB e escreveu o primeiro livro de butoh em língua portuguesa, **Butoh dança veredas D’alma**.

A partir dessa experiência que tive com Lopes que me encorajei para procurar entender o que realmente era teatro, como era possível a transformação do intérprete enquanto corpo, voz, dicção, postura, interpretação. No início tudo isso pra mim era mágica, e agora percebo que é uma busca, que cada intérprete tem de ser responsável com sua arte, de “correr atrás” de seu alimento, de saber fazer as perguntas certas.

Segundo Carlos Laredo⁹ a criatividade acontece na ausência e não na presença das coisas. Para ele, “quando uma criança não tem um brinquedo, ela inventa sua própria brincadeira¹⁰”. Quando convidamos o expectador a preencher as lacunas da personagem, o convidamos a adentrar no universo de uma criatura, dotada de sentimentos, vontades, que podem ser reveladas explicitamente, ou podem indicar apenas fragmentos de dramaturgia: Quem é essa mulher, por que ela é assim, o que aconteceu com ela... Perguntas que não carecem de respostas conclusivas, carecem de serem preenchidas dentro na imaginação de quem a decodifica.

1.2.1 Exercitando o silenciar.

Quando entro em uma sala de aula ou de ensaio, meu principal objetivo é tentar calar os diálogos internos da minha cabeça, me esvaziar para estar consciente, presente, inteira, para agir e reagir conforme o comando do diretor. Willian Lopes durante uma oficina de Performance Intervenção e Instalação, no Espaço Cultural Renato Russo aplicou uma técnica do silenciar que acredito ser útil para a criação teatral, no sentido de não se deixar contaminar com pensamentos que atrapalhem a construção de uma personagem, como diálogos internos que insistem (através de julgamentos e censuras) em nos distrair e nos privar de desfrutar inteiramente do que se quer construir.

Durante essa oficina, tínhamos que entrar na sala de ensaio em silêncio absoluto, nos alongar e dormir para que lentamente ele lançasse os estímulos e sua metodologia que se baseava muito na manifestação do inconsciente, interpretação de sonhos e simbologias de arquétipos e mandalas energéticas que fazíamos como ritual da expressividade de nós mesmos, do nosso interior e o silêncio potencializava nossa escuta interna e possibilitava uma maior conectividade com os estímulos e com o ambiente.

⁹ Laredo é ator e diretor da companhia hispânico latina de Teatro para bebês La casa Incierta, e também, pioneiro desse tipo de teatro que enxerga na primeira infância a capacidade de entender, sentir e vivenciar a experiência estética, por mais que não tenha domínio da linguagem falada.

¹⁰ Frase retirada de diário de bordo pessoal durante uma oficina realizada no dia 02 de junho de 2015 na Universidade de Brasília durante TEAC “Teatro para bebês”, orientado por Fernanda Cabral.

O silêncio se relaciona com o “não pensar” próprio da filosofia *butoh*, sendo um caminho inicial para a criação de uma personagem. Possibilita o diálogo interno que precede o movimento. Através de um diálogo com nossas particularidades, podemos encontrar as singularidades da personagem e a dança é um meio para que isso aconteça não um fim.

“Façam despretensiosamente”. “Não pensem demais”. Inconscientemente, Giselle Rodrigues nos imbuía com estímulos butônicos, a meu ver, para que encontrássemos outros lugares da interpretação, outros “tons” menos impregnados ou estereotipados que trazem uma leitura rasa da personagem, caem na repetição da ação, ou seja, na não expansão da imaginação, expressividade e criatividade ilimitadas que devem ser estímulos constantes para a criação artística, para encontrar camadas na interpretação.

A filosofia *butoh*, enquanto estímulo silenciador, como um caminho de expressividade e liberdade, me ajuda a investigar um corpo essencialmente experimental, perceptivo e flexível. Não se pode ter resistência para experimentar na dança *butoh*. Primeiramente deve-se conhecer os motivos de sua dança, o que te leva a dançar? A arte *butoh* se interessa muito mais por questionamentos e investigações do que por respostas.

Durante uma das discussões que tivemos na nossa turma de diplomação foi levantada uma questão de investigação por um dos meus colegas, Paco Leal, que me citou como sendo dotada de certa “habilidade de esvaziar-se” o que não é perder energia, nem abandonar o corpo, mas torná-lo perceptível ou disponível para ser preenchido de estímulos, imagens, texturas, cores, cheiros, sensações, memórias, pulsões... etc.

Essa capacidade de esvaziar-se sem esvair-se, de se permitir afetar e ser afetado, ou seja, irradiar, necessita de um controle do foco interno para que não se perca energia. Para dar forma as infinitas possibilidades que, enquanto intérpretes, podemos optar e desenvolver. A dança *butoh*, nesse sentido de preenchimento de estímulos sensíveis, como o desenvolvimento da escuta interna e externa, é uma nutrição filosófica para interpretação.

1.2.2 (Res)pirem! As irradiações de Dra. Catarina: a Psicoputa Putacanalhista.

A respiração é essencial na dança butoh. Experimentei exercícios de respiração como estímulo criativo tanto com Willian Lopes quanto com Atsushi Takenouchi¹¹. Ambos propunham uma caminhada na qual é preciso soltar todo o ar do corpo e tensioná-lo e outra com uma grande respiração seguida de apnéia. Na primeira, que Lopes chamava de caminhada da pedra, e Atsushi de caminhada da morte, era quase impossível dar um passo sequer. Em contraponto com a segunda, chamada caminhada da lua por Lopes e caminhada da vida por Atsushi, era realizada com movimentos de expansão e irradiação de energia.

Segundo definiu Hugo Rodas durante um TEAC que tive a oportunidade observar, pois estava fazendo parte da banda, “energia é uma questão de óleo essencial e não de demonstração de energia, isso é desperdício! Ter energia não é fazer rápido, é fazer seguro”. Não existe forma certa ou errada para encontrar esse caminho de irradiação, mas saber respirar na hora certa é ter segurança e controle do corpo, da intenção, da palavra, do gesto e de todas essas ações citadas que, quando não bem executadas tiram o espectador do seu estado de envolvimento com a mensagem que está sendo expressa. “Fazer seguro” é ter controle e consciência tanto do corpo quanto do que se quer dizer em cena.

Quando um ator respira, notamos a expressão de sua vida externalizada em seu corpo, ser tomado pelo ar; internamente esse ar pode propiciar diferentes qualidades corporais, por exemplo, um corpo imponente, inflado, resistente, ou um corpo fragilizado, cansado, que pesa, que anseia pelo alívio ou pela cura de suas frustrações, mas que resiste em querer expressá-las. Para exemplificar, vou falar um pouco da construção de Catharina e de como a respiração, ou ausência dela reforçava suas tensões e ansiedades. Essas eram geradas através de um estado respiratório dinâmico que se refletia na qualidade do movimento da personagem, na ênfase de seu cansaço ou neuroses. Respirar me auxiliou na descoberta do ritmo interno de Catharina onde havia momentos de dilatação do tempo, o tempo de sentar, e também o tempo de entrar na viagem de arrancar cabelos, comê-los, de se ferir em cena e sorrir, de quase gozar ao se maquiar com o sangue extraído naquele momento... Tudo tinha um ritmo denso, seguido de uma quebra, de um tentar se sentir confortável na cadeira, procurar a posição certa e não encontrar, cruzar as pernas, de sentir o incômodo, insistir nele.

¹¹ Nascido em 1962, em Mie no Japão. Takenouchi dançou com Hijikata e Kasuo Ohno. Para ele Hijikata propunha em sua dança “entrar em contato com a área invisível de nós mesmos e a proposta de Ohno seria mergulhar na loucura de si mesmo”. (CUNHA: 20, 23).

Às vezes a respiração era evidenciada para enfatizar esse incômodo, a falta de paciência e afetividade da personagem e seu caráter de “praticidade” (que não sabe esperar e olha sempre para seus relógios, ansiosa com alguma coisa que nem ela sabe o que é). A respiração acentuada, as tensões localizadas nas extremidades, no baixo ventre e no olhar, reprimiam o fluxo de suas emoções. A inspiração profunda que sugava um cigarro eletrônico estabelecia desde a entrada uma relação de ambiguidade entre a loucura e a normalidade. Catharina era uma caricatura do artificial, do normóide, do imperfeito. Isso se refletia em suas ações e em seus gestos. Ao evidenciar características de rigidez, quase mecânicas, posturas corporais a desumanizava criando um universo grotesco e frágil, expressado através de algumas partituras de dança. Sobre partitura, Milton de Andrade e Mônica Siedler¹² afirmam:

“Na contemporaneidade das técnicas de composição da dramaturgia do movimento, a partitura pode ser entendida como instrumento do ator que funciona como esquema objetivo e diretivo criado a partir de referências e pontos de apoio para a elaboração da complexa relação existente entre dramaturgia do corpo e composição da cena”.

Segundo eles, em referência a Patrice Pavis¹³, esses pontos de apoio sustentam o “corpo pensante” do ator onde códigos da dramaturgia do movimento são guiados por uma partitura preparatória, ou seja, o recolhimento e a fixação de materiais trazidos pelo ator são resignificados e remodelados a partir do olhar do diretor, que indica caminhos de expressividade, ritmo, precisão, etc, apontando os detalhes que precisam ser modificados ou fixados para a cena.

Rodrigues me instigava a buscar outros caminhos de expressividade, de dilatações rítmicas, de quebras “Vai nisso mais afundo, fixa isso! Dilata! Mapeie seu movimento. Percebe o que você está fazendo” A meu ver, esses caminhos de busca de expressividade e sentido a partir de ações físicas, traziam signos de leitura da personagem que me auxiliaram a pensar em termos de movimentos e dizer seu discurso não apenas pelo texto, mas por meio da expressão física de seu mundo interior:

¹² **Dramaturgia do movimento. Primeiras definições na busca de uma metodologia de formação.** Disponível em www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas. Acessado em 29 de junho de 2015.

¹³ PAVIS, Patrice. **Análise dos espetáculos.** Editora Perspectiva. São Paulo. 2010.



Partitura do incômodo. Foto Murilo de Abreu

Em uma dessas partituras corporais, tirava o máximo de ar do corpo e ia afundando a partir do peito, como se lentamente tivesse recebido uma apunhalada que reverberava em outras regiões até as extremidades. Na primeira fase do processo essa “apunhalada” era dita através do texto de desabafo da personagem:

“Depois do seu banquete, o balcão esta vazio agora... Esse balcão que nunca me faltou nada a me servir, dele agora só me resta os farelos. Olha pra mim seu filho da puta! Seu filho da puta! Que vontade de arrancar seu pinto! Eu queria que você fosse e homem o suficiente pra me ferir... Valeria a pena? Valeria? Sim... Valeria. Porque tudo que você investiu em mim, foi só o começo do desperdício.”

Ao trazer essas angústias da personagem para todo seu corpo, tirar o máximo do texto falado e apresentá-lo também sob o aspecto expressivo, surgiu o espaço das possibilidades, das escolhas, ou seja, o espaço para improvisação e para o jogo a partir dos materiais encontrados e da relação de aqui\ agora com a platéia. Existia dentro da estrutura o espaço para desconstruí-la, adaptá-la e redirecioná-la a partir do que estava sendo presentificado naquele momento. “A desconstrução das formas” ou “crazy dance” foram estímulos utilizados na construção da personagem. Este caminho, não necessariamente verbal ou lógico, foi uma alternativa para sintetizar as principais idéias da dramaturgia da personagem e validar seu discurso, explorados e transmitidos através de outras vias de comunicação.

O controle da respiração auxiliou não só a expressividade, no sentido de qualidade de movimento, densidade, tônus e presença cênica, mas também foi um recurso de aquecimento e alongamento interno que pode ser útil ao intérprete para transmitir mensagens sensíveis e localizá-las em seu corpo, pois possibilita o aumento da flexibilidade, consciência e controle muscular, exteriorizados através de sua própria interpretação.

1.3 O diagnóstico de Catharina - Elementos em Construção Dramatúrgica

“Catharina é uma psicoterapeuta que possui muitos distúrbios e corrupções, geralmente relacionadas ao consumo excessivo daquilo que não precisa, como roupas, remédios, produtos de beleza e lançamentos que a hipnotizam com a sensação de auto satisfação que não possui. Aparentemente é uma mulher realizada, 33 anos, autônoma e herdeira de uma fortuna que certamente não precisaria mais trabalhar. Mas Catharina quer entender o motivo de sua dor e de sua insatisfação e por isso trabalha em seu escritório de psicoterapia com os clientes “Antônio, Virgínia, Mark e Susi e também as prostitutas Marcela, Jenifer, Bruna, Gabi, Carla e a travesti Natasha, suas cobaias de pesquisas sigilosas que realiza para aprender um pouco mais sobre esse universo das prostitutas, como gozar, como fingir, etc....”

A construção da dramaturgia da personagem se iniciou a partir de uma inquietação pessoal sobre as relações atuais de consumo, desperdício e falta. A ironia de um poder frágil, onde um sorriso forçado estampado na expressão facial negava, através do status e da aparência de impecabilidade, uma alma destruída e caótica. Catharina simbolizava um tipo de modernidade cruel, impositiva e dominadora cuja estrutura se esfarelava aos poucos:



Catharina. Foto: Murilo de Abreu.

Sua expressão facial era de “nada me afeta”, “mesmo caindo eu posso manter a pose,” isso ironizava a relação com a auto-importância da imagem da personagem (que era um dos pontos da corrupção de Catharina). Sua voz era “quase uma voz de aeroporto” calma e aveludada em alguns momentos, contrapondo berros e comandos impacientes reforçados nas suas tensões. Em alguns momentos sua voz era serena e o seu corpo tenso. Eu havia encontrado o texto no corpo da personagem e, com isso, o espaço para a brincadeira. Assim eu podia me expressar através de algumas partituras e do constrangedor silêncio que reforçavam dilatações de tempo de ação e movimentos.

A dilatação dos movimentos que compunham minha partitura reforçava o aspecto de dopada da personagem. Provocava o estado de alienação da própria dor, se perdendo na busca de tentar se encontrar no consumo excessivo de coisas ou produtos desnecessários para

distrair suas carências. Enfatizava o consumo de si, no sentido de descartabilidade e objetificação de um corpo que sofre mutilações para ser aceito, mas que nunca o aceita como é.

Um vídeo arte, em loop, sobreposto a cena revelava o mundo da personagem: inúmeras realizações e recuperações de cirurgias plásticas em uma clínica de estética. Através dessas metáforas de mutilações, violência, transformações cirúrgicas, o universo da personagem era revelado:



Catharina em clínica de estética. Foto: Bernardo Lima

Este universo criado em função do ideal de beleza ou dos padrões fisioculturistas, foi um mote de criação para construir o corpo da personagem: Um corpo que precisa estar sempre bem por fora, disponível para ser objeto de desejo, de fetiche, de compra, de exposição, de troca. Por mais que por dentro, sensível, esgotado. Neste sentido, esse corpo assemelhava-se ao universo das prostitutas, muitas vezes expostas às imposições, ou escolhas, que velam a necessidade.

Por mais que a psicoterapeuta estivesse dramaturgicamente ligada às figuras dos que aparentavam sucesso e normalidade, ou seja, pertencia ao núcleo dos que prostituíam seus *selfies*, ela também pertencia ao universo das garotas de programa, tanto na combinação estética (de paleta de cores de figurinos, maquiagem e acessórios exagerados que brilhavam como se acabados de sair de uma vitrine) quanto na relação com o consumo. Esse consumo excessivo como escape ou anestesia de carências e a exposição x negação de fragilidades e carências, aproximavam esses universos aparentemente distintos. Essa aproximação pode ser exemplificada com o texto da personagem a seguir:

“O quê? Como eu me sinto? Bem... Bem! Eu tô ótima! (afirma) Acho que engordei um pouquinho (subtexto), mas pra que se lamentar? Eu não tenho tempo de ser triste. A felicidade é instantânea. Eu sinto que em todo investimento há um certo desperdício, talvez o reflexo de uma ausência.

Eu sempre tive tudo pra ser feliz, mas o amor... o amor... O amor não tem preço. Infelizmente! Ninguém finge que ama, muito menos pode apagar o que passou e passou... (pensa no amor que não tem) Passou! Traumas todo mundo tem... Meu diagnostico pra vida é que ela é degradante, caótica, e imperfeita, assim como eu. E que mais cedo ou mais tarde vocês vão ter de reagir, antes que o efeito da anestesia acabe e você acorde e veja quem realmente está do seu lado? Porque sozinho ninguém quer ficar na vida, só nos palcos...”.

Neste texto, a personagem reconhecia aspectos de sua fragilidade, sua vontade de amar, de ter tempo. Infere-se uma experiência traumática em relação ao amor, ao abandono, a solidão. O discurso contradizia seu estado e aparência que desfiguravam-se durante a peça para reforçar o aspecto hirônico e contraditório de sua personalidade. Em vez de sofrer, Catharina se dopava com “pílulas da felicidade” que metaforizavam seus distúrbios. Não só relacionados ao consumo de produtos e remédios (Transtorno por consumo de substâncias ou TCS), esses distúrbios se estendiam para o consumo de roupas e acessórios ou Transtorno do Comprar Compulsivo (TCC \ oniomania). Suas tensões eram explicitadas em alguns momentos para reforçar essas oscilações entre o neurótico e o dopado. Através de uma partitura onde a personagem arrancava e comia cabelos, (Tricotilomania) se feria com uma injeção em cena e se maquiava com o sangue extraído naquele momento, Catharina comunicava também suas variações de humor, como sugere a imagem a seguir:



Partitura Sangue Foto: Murilo de Abreu

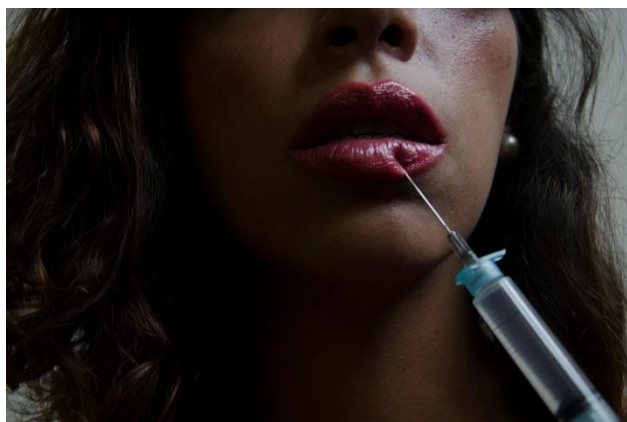
O exagero e o auto-deboche acentuavam um discurso ácido que revelava performaticamente uma sensação de dor presentificada na cena que era, ao mesmo tempo, negada através de um sorriso forçado e artificial. A máscara facial também ironizava o desespero e o Transtorno Bipolar Esquizoafetivo de Catharina em relação à “Virgínia” (uma paciente que Catharina se identificava e projetava fantasias libidinosas) na qual realizava tratamentos não convencionais.

Em um desabafo para o público, a personagem dizia um texto que traduzia suas vontades reprimidas. Contratransferências revelavam seu universo e acentuavam o desejo de Catharina em relacionar-se fisicamente e emocionalmente com essa paciente:

“Eu poderia ter uma amiga pra cuidar, falar o que viesse a mente em vez de ficar repetindo discursos de teóricos ultrapassados... Mas nada disso importa agora! Por que eu só penso em fazer compras com Virgínia, tomar vinho com ela e ver Virgínia se trocar pra ver o que eu sinto e se eu sinto alguma coisa. Eu queria fazer desenhos com as unhas em seu corpo e tatuá-lo inteiro de chupões”.

Há certo grau de psicopatia em Catharina, sutil e escrachado, notado no aparente cuidado, inofensivo, ao mesmo tempo controlador. Para evidenciar esses aspectos, seu olhar era levemente tenso, as sombrancelhas arqueadas reforçavam a expressão arregalada de seus olhos. Realizei uma pesquisa imagética para construir a maquiagem da personagem e construir sua expressão facial.

O desenho da boca, contornado fora da linha natural dos lábios, também era uma referência para evidenciar seus distúrbios, excessos e desproporções:



Maquiagem Botox. Foto: Gabriela Vieira

Em uma conversa com minha orientadora sobre suas impressões sobre a personagem, Simone falou que Catharina parecia um “manequim morto” ou “uma palhaça botocada da brinquedoteca do hospício”. Essas leituras da personagem foram evidenciadas para a construção de seu corpo que era a caricatura do artificial. Foi inspirado em poses típicas de modelos, que quebram o eixo ao mesmo tempo o mantêm. Uma modelo precisa ter um padrão de corpo, de altura, de beleza. Essa postura, ereta, em um desfilar quase mecânico, se desdobrava tanto no sentido físico, (para reforçar suas tensões) quanto no sentido de seu comportamento. Os braços eram colados no peito, como se ela estivesse de repouso cirúrgico. Quando alguém opta por colocar silicone nos seios, tem que ficar pelo menos 15 dias sem abrir os braços. Para evidenciar essa proposta, utilizava um enchimento com vários sutiãs para obter esse efeito, reforçado em conjunto com a escolha do figurino: uma blusa de seda que parecia uma camisola sensual modulava e destacava seu corpo. Em contraste, uma calça preta colada e brilhosa e sapatos de salto de 15 cm com lantejoulas acentuavam sua postura firme; um terninho creme, cujo tecido de microfibra que aparentava ser duro e plastificado, também serviu para realçar a impecabilidade e a sensação de que essas peças de roupas tinham acabado de sair de uma loja.

Além do que foi externalizado, através de figurinos, maquiagem, etc, havia tensões que acentuavam esse esforço para ser perfeita. A construção de seu corpo refletia também seu discurso, o contexto da mulher moderna “onde sensações de vazio, fadiga, ansiedade, depressão, medo e falta de criatividade são sintomas cada vez mais comuns devidos o acúmulo de funções”¹⁴. Busquei no meu corpo, através das técnicas de butoh, essas afetações internas: como me relacionar com a obsessão, o consumismo, que região corporal isso reverberava, como tornar esse incômodo visível... Esses questionamentos me fizeram refletir sobre os meios de produção e a banalização das relações, que se tornam cada vez mais virtualizadas, no status social e suas máscaras, no bombardeio de informações desnecessárias. A exposição desses fatores tornou-se um mote inicial para a construção deste corpo afetado e, sob o viés da arte, gerar criticidade e consciência, e também impulsos para ter outras atitudes no mundo.

¹⁴ ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**. 8ª Edição. Ed. ROCCO. Rio de Janeiro. 1996

A construção estética e dramática da personagem Catharina se deu a partir destes estímulos e de uma partitura de movimento e da dilatação da mesma, e também da reflexão sobre essas questões. Esta partitura foi criada utilizando elementos da dança butoh, como o silêncio, a respiração, (ou ausência dela) a variação do foco e a expressão de sentimentos. Mas a personagem também era recheada com outra influência estética e filosófica que irei apresentar no próximo capítulo.

2. Clown

2.1 Elementos Filosóficos e Técnicos

“A pesquisa do clown próprio de cada um é, primeiramente, a pesquisa do seu próprio ridículo. Diferentemente da Comedia Dell’arte, o ator não entra em um personagem pré-estabelecido, mas descobre em si as partes clownescas que o habitam. Quanto menos se defender e tentar representar um personagem, mais o ator se deixara surpreender com suas próprias fraquezas, mais o clown aparecerá com força” (LECOQ p. 214).

Jacques Lecoq iniciou uma pesquisa a respeito do clown onde criou um procedimento metodológico para construir um "clown pessoal". “Pessoal” porque, segundo ele, “o clown não existe fora do ator que o interpreta” (LECOQ, p. 213). O clown habita a camada do que queremos “esconder” de nossa personalidade, ou seja, os nossos limites.

Segundo Zé Regino¹⁵, o corpo do palhaço deve estar preparado para o imprevisível que aparece quando surgem às necessidades e, por meio do exercício da criatividade, nosso “jeito próprio” ou pessoal pode ser treinado para ser capaz de surpreender-se; para se permitir ir além do previsto e buscar soluções originais. A criação de um espaço interno onde se encontre possibilidades, ou o espaço do vazio¹⁶, se amplia para gerar o espaço de ocupação autêntica.

Em uma entrevista realizada no dia 29 de julho de 2015, Denis Camargo (palhaço Chupadinho) discorreu em relação à sinceridade. Citando o livro de Ângela de Castro, “**Manual Prático do Palhaço Contemporâneo**” que sugeriu durante suas aulas no TEAC, Camargo disse que a sinceridade é vital ao palhaço em todos os sentidos. Quanto mais o palhaço for sincero na questão do jogo diante da platéia, expondo suas dificuldades, mesmo quando não há compreensão deste jogo, mais conseguirá sobreviver ao que tem que executar. Para exemplificar essa questão essencialmente filosófica, mas também prática, Camargo lembrou sua experiência com uma oficina de 5 semanas com Sue Morrison, Canadá, onde se deparou com momentos em que ele achava que estava sendo sincero e não estava:

¹⁵ REGINO, José. **Dramaturgia da atuação cômica. O desempenho do ator na construção do riso.**

Dissertação de mestrado em Processos Compositivos para a cena, sob orientação do Prof. Dr. Marcus Motta. UnB. Brasília. 2008. p.14.

¹⁶ Ao descrever este espaço, Regino exemplifica sob a luz da antropologia teatral, as palavras de Carlos Tomanini que o descreve como um espaço de aprendizado do corpo.

“Ela conseguia revelar isso em mim e eu caía nesse espaço de novo, do erro, do desacerto e acabava chegando ao que ela chama de fragilidade... Isso me fragilizava e com isso eu conseguia ser sincero, com minha fragilidade e conseguia alcançar a conexão com a platéia”.

Citando sua experiência com Avner,¹⁷ Camargo diz que o palhaço tem de ser gentil com a platéia, e que não pode ser agressivo nesta relação. Buscar ser sincero em ações e reações, mesmo que haja erros, conseguir transformar isso em favor do jogo, não travar, sempre manter o fluxo. Camargo assume que errou e que vai errar, e para ele, este é o espaço do palhaço: “o palhaço sempre vai te colocar nesse lugar do erro para que além de ser capaz de rir de si mesmo, você possa fazer com que os outros riam e se sentir bem porque os outros estão rindo de você.” Ele lembra as palavras de Morrison:

“Você sabe que as pessoas não têm o conhecimento das suas desgraças, você precisa lembrá-las novamente”.

Para Gabriela Munez¹⁸, o palhaço não interpreta, não é estereotipado. Para isso é importante abrir o espaço poético do clown com muita honestidade e humildade para reconhecer nossos defeitos e imperfeições e exteriorizá-los fisicamente. A metodologia de Munez se baseia no silêncio, na sutileza e na elegância de não falar tudo, assim dar liberdade e grandeza para o público imaginar e transitar pela roda da fortuna das emoções. “É maravilhoso deixar o público imaginar. O palhaço é mais poeta do que cômico”.

O palhaço cria a sua própria lógica. Nos lembra do onírico e o absurdo, tem a curiosidade de uma criança que se afeta com qualquer coisa, se envolve profundamente, mas pode rapidamente se distrair. Pode nos prender nessa transitoriedade ou apenas com um olhar explicitamente aberto e disponível para o mundo. Se deixa contaminar pelo jogo de afetar e ser afetado, pela platéia, pela vida, invertendo a forma de se relacionar com o mundo, reinventando-o e subvertendo a forma comum de enxergá-lo. Essa reapropriação da realidade pode gerar, através de atos ou situações, alguns efeitos de comicidade, dentre eles, o riso.

¹⁷ Avner Einsenberg (1948) ou “Avner o excêntrico” é palhaço, mime, malabarista e mágico que ensina, entre outras habilidades de teatro, a habilidade de trabalhar a partir do silêncio. Seu trabalho é influenciado pela escola Internacional Jaques Lecoq onde estudou mímica.

¹⁸ Palhaça mexicana, baseia-se na metodologia da escola Internacional Jacques Lecoq, onde teve formação. Ministrou uma oficina chamada “O silêncio do palhaço” no Teatro Mapati, de 04 a 06 de maio de 2015.

Segundo Henry Bergson¹⁹ (1849 – 1941), alguns elementos que provocariam o riso seriam “a humanidade, a insensibilidade e a sociabilidade”, ou seja, fatores “propriamente humanos”. O primeiro seria a identificação inconsciente de características humanas, por exemplo, se rimos de um objeto ou de um animal com um chapéu isso ocorre devido à “semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá”. (BERGSON p. 3). A segunda é quando o riso acontece no campo da “insensibilidade”. “O riso não tem maior inimigo que a emoção.” (BERGSON, p. 3, 104). Por exemplo: quando alguém ri quando o outro cai, o riso acontece devido a uma insensibilidade afetiva em relação à situação. Em relação à “sociabilidade” Bergson afirma que:

“A comicidade exprime acima de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade (...). Por mais consciente que uma personagem cômica possa ser daquilo que diz ou faz, será cômica se houver um aspecto de sua personalidade que ela ignora, um lado por onde se furta a si mesma: só por este lado nos fará rir. (BERGSON, p. 109-10).

Sobre a oficina Técnica de palhaço realizada em novembro de 1998, no espaço cultural Renato Russo ministrada pelo grupo Lume – Núcleo Interdisciplinar de pesquisas da Unicamp, de Campinas – SP, Camargo diz:

“Nessa vivência, os exercícios propostos tinham como objetivo levar o aluno à obtenção do que possui de ridículo em seu corpo e em seu comportamento, e ele deve assumir essas características para alcançar o *estado ridículo*. O palhaço está sempre nesse *estado*, como um tolo, de forma que, para o público, pareça ser ingênuo.”

Camargo usa a definição de Gilberto Icle²⁰ para definir esse estado do ridículo como algo “extremamente dinâmico que lida com uma complexidade de energias vivas e pulsantes”(CAMARGO, p. 12) e diz que todos, atores e não atores estão sujeitos a esse estado ou situação. A diferença está em como os atores podem tomar para si e elevar essa situação para o extracotidiano, ou seja, aquilo que Eugenio Barba²¹ define como “um corpo que não esteja limitado às condutas automáticas do cotidiano, mas que supere e expanda o seu comportamento natural”.

¹⁹ Filósofo francês autor de **O Riso. Ensaio sobre as significações da comicidade**. Martins Fontes. São Paulo. 2004.

²⁰ Ator, professor e diretor de teatro. Sua formação inclui nomes como Luiz Otávio Burnier, Carlos Simone, Eugênio Barba, entre outros, que influenciam seu trabalho de pesquisa. Atualmente é professor de graduação e pós-graduação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

²¹ Autor italiano, pesquisador e diretor de teatro. Fundou o Oldin Teatret, criador do conceito da Antropologia Teatral.

Em entrevista, Camargo disse que quem vai achar engraçado, ou não, é quem observa. A personagem não se acha risível e nem ridícula. Ela se torna ridícula quando sai das compras cheia de sacolas, quando compra demais buscando saciar alguma falha de sua personalidade ou do seu corpo. Ela escuta os problemas de seus pacientes e, de alguma forma, não se envolve, é indiferente. Então ela cumpre uma função social, cumpre seu papel como a sociedade diz que tem que ser feito assim a personagem está segura de que está mostrando o seu melhor. Para quem vê, isso pode ser engraçado. Camargo analisa que, “de alguma forma ela vai além, pois revela outras coisas que não é apenas estar ouvindo o que está sendo falado no divã”. Ela tem desejos, aspirações e fracassos, principalmente fracassos. “Quando os fracassos dela são revelados para o expectador é aonde vem sua humanidade”.



A análise de Catharina. Foto Murilo de Abreu

“Ainda em entrevista, Camargo cita Morrison: A gente só pode falar de humanidade se a gente for extremamente humano diante do outro”. E segue em uma reflexão de que:

“É neste lugar que o público vai se identificar e chegar nestes dois extremos que é rir comigo e chorar comigo. Rir de mim e chorar de mim. Pelas minhas desgraças vai haver essa identificação e a platéia vai falar: - Cara, essa figura escrota, estranha... Eu sou desse jeito! Onde ela erra eu também erro... Somos humanos, somos imperfeitos.”

Os elementos citados neste item foram fundamentais para a construção do discurso e do corpo cômico da personagem. O silêncio e a sutileza que já me influenciavam pela dança butoh, foram trazidos por Munez agora sob a ótica do palhaço e seu espaço poético. Catarina, apesar de ter um aspecto monstruoso apresentava também uma certa ingenuidade e, segundo Camargo, o que ele mais identificou na personagem em relação a esta linguagem é que a personagem acreditava no que estava fazendo. O que ela fazia, para ela, era a coisa mais certa

do mundo e, para ele o que mais interessa é a forma como o palhaço enxerga, vive e reage ao mundo.

Os palhaços estabelecem suas relações, ofertam sua viagem particular para a platéia e desfrutam do seu mundo, do seu universo, que se aproxima ao modo de como enxergamos o mundo de uma forma descontaminada. Camargo sempre nos provocava dizendo que o palhaço não tem moral, pudores, ou julgamentos, e que precisávamos brincar com o que havia de ridículo em nossa natureza, no nosso corpo e em algumas relações ou atitudes propriamente humanas.

A personagem provocou risos na platéia, apesar de não ser explicitamente clownesca e de não estar em nenhum contexto de piada. Mas talvez pelo uso dos elementos citados, principalmente pelo que Bergson levanta como “sociabilidade”. Catarina era, certamente, inadaptada à sociedade e se furtava a si mesma em muitos aspectos.

2.2 Elementos em Experiência

O contato que tive com a linguagem da palhacaria foi através da metodologia introduzida por Denis Camargo durante disciplina Técnicas Experimentais em Artes Cênicas, Universidade de Brasília, 2011, onde tive a oportunidade de conhecer alguns elementos básicos desta técnica. Denis estudou na escola de palhaços excêntricos e burlescos Le Samovar na França que, saindo da escola Internacional Jaques Lecoq eram bem práticos na questão do ensino do entendimento da técnica do palhaço.

No primeiro módulo do TEAC, Camargo apresentou os princípios de sua técnica que resulta da experiência em oficinas de palhacaria e vivências, na Le Samovar, Lume, entre outros, adaptados à cultura brasileira. Camargo diz ter repensado as metodologias de suas escolas para o processo de formação e entendimento da linguagem, tanto no sentido de aquisição quanto no entendimento psicológico que define como “estado” dessa criatura que se cria, e que para ele, não é distanciada do ator:

“Não acredito que o palhaço é uma personagem, no sentido de criá-la do nada como se fosse ficção. Ele sai de uma base pessoal e íntima que é ampliada e, ao olhar do expectador, tem uma aparência de personagem. Porque quem olha de fora me dá uma referência de personagem, mas para eu que estou vivendo é muito real, muito concreto.”

O treinamento que Camargo propunha era exaustivo para que encontrássemos em nosso corpo “estados de tensões” que além de aquecer, propiciava o aumento do nosso estado de alerta, concentração, ritmo e foco. O primeiro estado é o estado “neutro”. Para Lecoq o “estado de neutralidade é o que precede a ação, um estado de receptividade ao que nos cerca, sem conflito interior”. (LECOQ p. 70) Esse é o estado que o palhaço espera acontecer alguma coisa, desfruta do seu estado de aqui/agora e se torna também disponível para que o jogo aconteça.

O segundo estado é o “andar naturalmente”, como já foi dito, o natural para o palhaço é o extra cotidiano, exagerar as formas convencionais da vida, ou acentuá-las para que descaracterizem a forma como você anda, o palhaço não anda normalmente como você anda, Denis insistia para que encontrássemos a forma de como nosso palhaço se movia, o nosso ritmo interno. Nossos vícios de postura eram evidenciados juntamente com nossos defeitos para que encontrássemos o risível, a nossa capacidade de rir de nós mesmos para explorar nosso potencial cômico.

O terceiro estado era o “estado curioso”. Tínhamos que olhar um ponto e ir correndo até ele, e, ao alcançá-lo, mudar rapidamente de foco para outra coisa que chamasse a atenção. Esse simples comando reforçava nosso entendimento em relação ao foco e ao interesse apaixonante do palhaço, que como “a criança tem memória curta”²², se distrai rapidamente e esquece sua dor através de um sorriso, de um doce. Esse estado também traz a reflexão sobre a transitoriedade da vida, de que tudo está sujeito ou passível a sucessivas transformações.

O quarto estado ou “apnéia” era desesperador. Nosso corpo já estava exausto devido mudanças rítmicas, de tônus e de energia. Segurar o ar causava uma espécie de morte, de fragilidade e exposição ao risco, que também são elementos filósofos essenciais para dar vida ao palhaço. O palhaço tem que saber controlar esses elementos o tempo inteiro, por mais que aparente estar sem controle.

O último estado, ou “Mate o monstro” era o mais exaustivo. Camargo nos alimentava imagneticamente com provocações tenebrosas: “sabe o monstro que você mais tem medo? Agora ele tá na sua frente e você tem que matar ou morrer! Lute! Dê o seu máximo! Invente várias formas de matá-lo, com murros, socos, chutes, com armas de laser, tiro de bazuca, canhão, faca...”.

²² Um dos primeiros princípios que Denis utilizou para introduzir a filosofia do palhaço durante o Teac.

Ficávamos variando entre um estado e outro, entre o mínimo e o máximo de tensões para adquirirmos um corpo dilatado, exausto, presente, vivo, disponível. Com essa qualidade de presença, tão afetados internamente, não era preciso fazer muita coisa para arrancar o riso dos nossos colegas, descabelados, esbaforidos e menos impregnados de nossas convenções, estávamos preparados para começar a jogar. Burnier em seu livro *A arte do ator: da técnica a representação* (2009) trata da importância do treinamento físico ou energético para o trabalho do ator:

“O treinamento energético, ao provocar essa 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.217).

Por meio dessa fisicalidade, do treinamento físico, o ator faz um mergulho no seu interior para flexibilizar suas “energias potenciais” e criar a partir delas, e desses estados que podem ser dimerizados ou dilatados. “cinquenta por cento neutro, trinta por cento curioso, cem por cento, duzentos por cento...” Esses eram alguns dos comandos de Camargo para que encontrássemos outras qualidades de corpo e para investigarmos um corpo extra cotidiano.

Essas medidas podem ser usadas na construção do corpo de uma personagem, ou para encontrar estímulos, intenções, mudança de estados, de humores, ou seja, para transitar nas infinitas formas de expressividade dos sentimentos humanos, com liberdade e prazer de ser o que quiser, mas também com consciência para medir, localizar, registrar e repetir essas sensações na busca de dar vida e sentido para uma personagem.

Apesar de o palhaço não poder ser interpretado, esses elementos próprios da construção do clown, se aplicados para a interpretação teatral, oferecem uma abertura de repertório corporal para experimentar e construir, além de corpos de personagens, a exploração de ambientes que dialoguem com universo que está sendo criado: irônico, curioso, questionador e provocativo, mas também frágil e imperfeito.

2.2.1 FOCO VIVO! MORTO!VIVO!

O olhar do ator comunica, revela e direciona. Comunica suas emoções, revela sua fragilidade e direciona o foco do que se quer apontar. O foco é um elemento primordial para que essa comunicação aconteça e pode ser direto ou indireto.

Os olhos podem reforçar ou contradizer uma ação. Quando um ator tem foco, além do que está transparecendo nos seus olhos naquele momento que esta realizando determinada ação, ele tem precisão e mira. A utilização do termo “foco” se desdobra em diferentes sentidos, por exemplo, “aquele aluno tem foco”, ou seja, objetivo, concentração, ou “estou focado em fazer algo”, determinado, disponível para uma presente ação.

Existe um jogo que participei tanto na oficina de butoh com Willian tanto na metodologia de Munez, que foi um dos primeiros exercícios para aumentar nosso estado de atenção. Em uma roda, os participantes se preparavam para lançar e receber uma vara (no caso de William, cabos de inchada). Aparentemente muito simples. Mas no decorrer do jogo, que nos atenta a estarmos presentes para não machucar ninguém e nem ser machucado, a nos certificarmos de que a pessoa que iremos lançar a vara esta realmente olhando pra você e exige reatividade do corpo, o número de varas iam aumentando e tínhamos que estar cada vez mais disponível para pegar do jeito que fosse, pois se um deixava a vara cair, todos pagavam uma prenda, de exposição ao ridículo, ou uma prenda física, por exemplo, todos se abaixavam, se olhavam e colocavam uma mão no chão, para estabelecer o tempo de levantar juntos, sincronizados.

Isso exemplifica o entendimento que precisamos desenvolver quando estamos em cena, o cuidado com o espaço, com o jogo, com o outro, com a mensagem. A triangulação reforçava essas relações, em junção com a responsabilidade e com o risco de estar vulnerável para o jogo até suas ultimas consequências. Você não pode jogar se não estiver estabelecido o olhar.

Estabelecer o olhar é a primeira coisa que um palhaço faz quando entra no picadeiro. É uma forma de estabelecer a cumplicidade profunda e, a partir deste lugar de identificação, construir a capacidade de emocionar, de ter “dramaticidade”.

Durante o festival internacional de palhaços, Fest clown, entrevistei muitos palhaços informalmente, dentre eles a dupla “Pata de Perro” da Cidade do México que estavam na cidade com o espetáculo “Descowntrolados” no dia 09 de maio de 2015. Perguntei para

Jason o que seria, na opinião dele, o elemento essencial do palhaço? Ele disse: “se relacionar com a dramaticidade da vida, é desfrutar o natural”. Continuamos conversando e conheci outro palhaço, “El Grand Anão” que em menos de um minuto me mostrou o mundo e o poder do palhaço, exemplificou o que Jason havia dito.

Chegou um pedinte do nosso lado, ele sorriu e pediu um cigarro. Eu dei e continuei conversando com Jason, ouvindo paralelamente a conversa do grande anão com o homem. O homem pediu um isqueiro e também pediu dinheiro. Foi quando olhei discretamente para “El Grand Anão” que imediatamente deu o isqueiro ao homem e disse num português improvisado: “Eu também sou artista como você! Eu sobrevivo guerreiro...”.

Em um instante de distração ouvi o homem dar uma gargalhada, um pouco depois olhei e vi de seus olhos brotavam lágrimas incessantes, seu nariz estava vermelho, seu olhar sereno e feliz por saber que ele também era um ser humano, mesmo rejeitado e marginalizado, talvez ele tivesse se esquecido da vida que ainda havia nele, mas o palhaço que deve ter falado alguma coisa que realmente o sensibilizou, o lembrou da sua força. Será que um olhar também pode ser flexibilizado?

Um dos exercícios propostos por Munez explicitava essa relação de cumplicidade. O Jogo foi intitulado “deixa eu entrar”. Em dupla, posicionados um de frente um de frente ao outro, tínhamos simplesmente de ficar com o foco no olho do parceiro. Ela sugeria que de vez em quando abrissemos nosso coração e deixássemos nossa emoção fluir livremente, verdadeiramente. E também fechássemos sem dizer nada, apenas sentindo quando você se abria ou quando percebia as aberturas ou trancamentos dos outros.

Essa sensação é inexplicável, só pode ser experimentada, mas era incrível como a partir do olhar estipulávamos outros tipos de comunicação, quando abertos os dois, ríamos ou chorávamos “do nada”, pois acontecia uma identificação mútua, de uma vulnerabilidade compartilhada e secreta ao mesmo tempo.

2.2.2 Triangulação

“A triangulação pode ser definida como os movimentos e olhares de comunicação com o público. O exemplo mais cabal é o da dupla de *clowns* que dialoga apenas com o olhar, na tradicional *gag* de apertões, beliscões e tabefes. Os dois *clowns* podem apenas olhar para dois pontos distintos: o outro *clown* ou o público. Isso configura uma triangulação entre o *clown* A, o *clown* B e o espectador”.

(ICLE, 2006, p. 50-51).

Triangular era uma das minhas maiores dificuldades como aprendiz de palhaço e também como atriz. A experimentação sempre me pareceu mais atraente do que as regras do jogo. A comicidade tem suas regras para que o jogo se estabeleça, dentre elas o contato visual, a necessidade de criar uma relação desde o primeiro momento que o palhaço pisa num palco.

Tudo para o palhaço é muito precioso. Ele pode imaginar que uma tampa de garrafa éua sua mãe e arrancar lágrimas através do afeto que estabelece com ela, do que ele acredita. Munez propôs um jogo em que um integrante saia da sala e o restante escondia um objeto que anteriormente havia estabelecido um afeto através da resignificação de seu uso habitual. Quando voltasse à sala, o participante tinha que procurar desesperadamente o objeto “como se fosse” alguém muito importante na sua vida que tinha desaparecido e ele precisava encontrar rapidamente.

Uma das metáforas que utilizei no processo foi a entrada com muitas sacolas, na primeira fase “como se”oestivesse em um shopping distraída olhando vitrines imaginárias em um ritmo lento atéijogá-las no chão e perguntar por meus clientes. Não solucionei a transição com os elementos e fixada apenas na imagem, não explorei com profundidade o elemento das sacolas que poderiam fornecer muito material dramaturgico da personagem, como exemplificado por Alice Stefanea, “Senti falta de você se relacionar mais com essas sacolas, sei lá, sabe aquelas pessoas que não aparentam seu nervosismo e permanece intacta, mas depois levanta o braço e tem uma pizza de suor, ou que pra se acalmar do nada tira um perfume da bolsa, passa e goza!”:



Triangulando com sacolas. Foto: Murilo de Abreu

Depois da oficina pude aplicar alguns princípios em Catharina, eu sentia que precisava aprofundar minhas propostas e estabelecer mais relações com meus objetos. As sacolas se tornaram um tipo de “namorado” para Catharina. Triangular com elas aprofundava seu discurso e revelava seu estado interior e sua libidinosa maneira de se relacionar com as coisas e com seus clientes. Reforçava a atmosfera de loucura da personagem, seus desejos, e como ela lidava com isso, com seus excessos e desperdícios. Aos olhos do expectador, a forma como ela expressava isso, poderia ser cômico.

Ariano Suassuna, em uma de suas últimas palestras²³ disse a respeito do cômico:

“O cômico é uma desarmonia de pequenas proporções.”

Segundo Suassuna, o cômico é a “arte do feio” e a arte comporta essas desarmonias que se estendem ao comportamento humano, aos acontecimentos dolorosos ou risíveis, trágicos ou cômicos. Para ele a poesia é a ponte de conexão que liga esses dois mundos aparentemente contrários, mas também complementares.

Suassuna exemplificou como “caricatura” o exagero dessas desarmonias. E seguiu dizendo que um dia fizeram uma caricatura dele e o presentearam com um desenho, sobre o qual afirmou: “- Mas isso não é uma caricatura! É um retrato!”.

Catharina revelava suas desarmonias afetivas que se estendiam ao seu comportamento. Camargo identificou a personagem como uma “exêntrica”, que segundo ele é uma variação da palhaçaria, e está no campo do cômico. O excêntrico se difere do caricato,

²³ II Bienal do Brasil do Livro e da Leitura, Museu da República, Brasília. 15 de março de 2014.

pois está imbuído de preenchimento, de sentido, tem uma vida passada, presente e desejo de viver o futuro. Já o caricato é mais um simulacro, um exagero de formas. Acredito que esse preenchimento alcançado na personagem seja resultado do treinamento e das misturas das técnicas de butoh e clown.

Conclusão

Os elementos, filosóficos e técnicos, e também estéticos, foram utilizados para construir e imaginar o universo inconsciente da personagem, por mais que não partisse do meu interesse que (butoh e clown) fossem identificados pelo espectador. Para isso, era preciso exercitar a concentração, a técnica, e a presença. Utilizei subsídios das duas linguagens como estímulo criativo para construção do corpo da personagem e de seu estado de tensões que metaforizavam suas relações de consumo e sua forma de estar e pertencer ao mundo.

Além da utilização dos elementos, acredito que os caminhos (da experimentação e da dança) também foram úteis para alcançar diferentes tons na minha interpretação e para descobrir outros tipos de humores da personagem. “Depois que fechou a estrutura, eu percebi que você cresceu muito dentro da dramaturgia da Catharina, pude ver seus contornos”, disse Fabiana Marroni, professora e bailarina da Universidade de Brasília.

A experimentação é útil e importante, mas existem momentos que precisamos saber onde a personagem começa e onde ela termina, desenhar seus contornos para fazê-los críveis e sinceros dentro de suas histórias e vidas, independente do contexto que estiver inserido, e para que isso aconteça e importante fechar uma estrutura, para que se possa brincar dentro dela.

O retorno da banca sobre a personagem dizia: “Vi muitas camadas na sua interpretação, uma coisa meio o médico e o monstro, uma interpretação com muitas facetas”.

Recebi retornos positivos do público enquanto interpretação, “realista e grotesca”, “meio e expressionista brasileira... porque tem humor e leveza, mas é densa”. Pude aplicar alguns elementos de comicidade na dança butoh para encontrar esses caminhos e estender as relações que os palhaços estabelecem com o público e com os objetos para criar o discurso da personagem e revelar suas fragilidades.

Cada ator possui autonomia e liberdade para buscar suas referências e antropofagicamente digerí-las e vomitá-las sob uma nova forma. O ator deve buscar instrumentalizar-se para aumentar seu repertório técnico, conseqüentemente sua disponibilidade em executar o maior número de desafios, por mais distantes que estejam de sua realidade, é possível torná-los verossímeis.

A aplicação das técnicas foi fundamental para encontrar outros caminhos da interpretação, para a construção do discurso e da dramaturgia da personagem e que também surgiam a partir do comando da direção, fomentando o desejo da experimentação de territórios, de partituras e zonas até então desconhecidas no meu corpo.

Tive a oportunidade de desdobrar minha pesquisa de interpretação para o cinema com o filme *Capital dos Mortos, Mundo morto*²⁴, com a personagem Denise, a protagonista que vive desolada num mundo pós-apocalíptico repleto de zumbis e que se vê sem perspectiva de sobrevivência até encontrar “Lucas”, o sobrevivente do primeiro Filme “Capital dos Mortos”. O filme durou mais de 6 meses para ser filmado, todos os domingos filmávamos durante todo o dia e eu praticava o aquecimento de Denis para me aquecer internamente, através da imaginação e da exaustão física, ia encontrando o corpo e o estado da personagem, e também, sua dramaticidade.

“O elenco está comprometido e se esforça, sendo composto em sua maioria por atores desconhecidos. Destaque para Lorena Aloli, atriz de teatro que demonstra segurança em sua estréia no cinema, com carisma e expressividade.” Disse Priscila Cardoso Fraga no site de crítica de cinema “Pipoca com Pimenta”²⁷.

Os estímulos filosóficos e técnicos presentes na dança butoh em conjunto aos elementos de formação do próprio clown ampliou minha percepção ao desvendar meu olhar sobre a responsabilidade que o artista precisa ter, tanto no sentido do seu corpo quanto nas relações que se estabelecem a partir dele, a partir de suas construções. Sinto que as duas técnicas se complementam por mais que se diferenciem esteticamente. Aquilo que não encontrava na dança butoh como subsídeo para a interpretação era nutrido pelas técnicas do palhaço. Pude encontrar uma base para afinar minha linha de interpretação que se estende em diferentes linguagens artísticas.

²⁴ A *Capital dos mortos: Mundo Morto*. Direção: Tiago Belotti. Produção: Thiago Esmeraldo. O filme tem estréia prevista para novembro de 2015, no Festival Internacional de Cinema.

²⁷ Site de crítica de cinema.. Disponível em www.pipocadepimenta.co/acao/a-capital-dos-mortos-mundo-morto/. Acessado em 06 de junho de 2015.

PRINCIPAIS REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABUJAMRA, Márcia. **A alma, o olho, a mão ou o uso da autobiografia no teatro.** Revistas Usp, Sala preta.

BAIOCCHI, Maura. **Butoh: Dança veredas d'alma.** Palas Athenas. 1995.

BAIOCCHI, Maura e PANNEK, Wolfgang. **Tanteatro. Teatro coreográfico de tensões.** Azougue Editorial. Rio de Janeiro. 2007.

BERGSON, Henry. **O Riso: Ensaio Sobre a significação da comicidade.** Tradução: Ivone Castilho Benadetti. Martins Fontes. São Paulo. 2004.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **“O Corpo como princípio. TRANS/FORM/AÇÃO.** Revista de Filosofia. Universidade Estadual Paulista. Unesp. Vol.24. No. 1. 2001.

CAMARGO, Denis. **Formação em Palhaços. Reflexões sobre metodologia de formação de novos palhaços.** Tese de Mestrado. Universidade de Brasília, BCE - UnB.. 2012.

CUNHA, Carla Sabrina. **Jinen Butoh. Corpo imagem na improvisação.** Tese de Doutorado. Universidade de Brasília, UnB. Brasília, BCE – UnB, 2012.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos.** 8º Edição. Rio de Janeiro. Ed. ROCCO.1996

FRALEIGH, Sandra Holey. **Dancing into darkness: Butoh, Zen, and Japan.** University of Pittsburgh Press, Pittsburg,1999.

KASPER, Kátia Maria. **Experimental, devir, contagiar: o que pode um corpo?** Pro-Posições, Campinas , v. 20, n. 3, p. 199-213, dez. 2009 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072009000300013&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 06 jun. 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-73072009000300013>.

LECOQ. Jacques. **O corpo poético.** Uma Pedagogia da Criação Teatral. SP. 2010.

LEWIS. Robert. **Método ou loucura.** 3º Ed. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA. 2000. 39

MILER, Alice. **A Revolta do corpo.** Martins Fontes. 2011.

NOGUEIRA, Eveline Dantas. **A construção de um corpo poroso ou o “percentual palhaço” de cada ator.** Integrante do Grupo La Calle e aluna do Curso “Teatro: Conexões Contemporâneas”, da Escola Pública de Teatro da Vila das Artes. Fortaleza- CE.

PANTANO, A. A. **A Personagem Palhaço: a construção do sujeito.** Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia e ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2001.

REGINO, José de Oliveira. **Dramaturgia da Atuação Cômica: O desempenho do ator na construção do riso.** Dissertação de mestrado – UnB. Brasília, DF. 2008.

RUBINATO Alfredo. **O Despertar da Besta: A Alma do Expressionismo alemão e sua tradução estética no cinema.** Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/01-10/expressionismoalemao.html> acessado em 22/05/2015.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea.** São Paulo: Estação Liberdade. 2001.

SILVA, Maria Inês Castro. **O CIRCO ETERNO.** Grotesco e Expressionismo em “A Morte do Palhaço” e o “Mistério da Árvore” de Raul Brandão. Dissertação de Mestrado em estudos Literários, Culturais e Interartes no Ramo de Estética Literária. 2011.

VERDI, Maria Lígia Ferreira. **O Butô de Kasuo Ohno. Através das transcrições das aulas, faz-se a síntese das principais características da filosofia do butô de Kazuo Ohno.** 2000. 115f. Teoria e História do Teatro. BCE. UnB. Brasília.

WEISKEL, T. **O sublime romântico. Estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência.** Imago. Rio De Janeiro, 1994.