



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC

NATALÍE MACIEL RODRIGUES

**A PESQUISA CÊNICA DA TROUPP PAS D'ARGENT:
REVER-AÇÕES, REVELAÇÕES**

Rio de Janeiro
2015

NATALÍE MACIEL RODRIGUES

**A PESQUISA CÊNICA DA TROUPP PAS D'ARGENT:
REVER-AÇÕES, REVELAÇÕES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^a. Dra. Nara Keiserman

Rio de Janeiro
2015

*A meu pai, Sebastião Rodrigues de Souza.
Porque seus sonhos, hoje, se concretizam em mim. Promessa cumprida!
Meu orgulho, meu exemplo de honestidade e de luta, meu professor de piadinhas
cotidianas, de danças engraçadas...
Saudade absurda. Incrível perceber que, após tantos anos, ainda me encontro tentando
recolher alguns cacos de tudo que vi despedaçar quando você se foi.*

AGRADECIMENTOS

À Profª Dra. Nara Keiserman, que através de uma orientação comprometida e cuidadosa me guiou nesta pesquisa. Agradeço pelos inúmeros questionamentos, pelo olhar afetuoso, pelo sorriso que acalma e pelo rigor acadêmico nos momentos exatos, que me proporcionaram o foco e a tranquilidade necessários para desenvolver este trabalho.

À minha mãe, Neuza Maciel Rodrigues, pelo amor e incentivo; e aos meus irmãos Naira e Luciano pelo apoio e paciência nesta reta final da escrita.

À Trouppe Pas D'argent: Carolina Garcês, Lilian Meireles, Marcela Rodrigues e Orlando Caldeira pelo amor, cumplicidade e parceria. Por acreditarem no ditado “A união faz a força”, e juntos iniciarmos uma história que muito me orgulha e me emociona. Por todo o incentivo para a realização desta dissertação e pelos esforços para resgatarmos detalhes da nossa criação cênica.

Ao Luiz Paulo Nenen, nosso parceiro de sonhos, simplesmente por ter, carinhosamente, acreditado em cinco jovens artistas. Fato que, certamente, contribuiu para o crescimento da Trouppe, e que hoje, também se reflete nesta pesquisa.

À Daniella Rougemont, pela amizade e disponibilidade durante toda essa caminhada, além das inúmeras discussões sobre arte e sobre o trabalho da Trouppe Pas D'argent.

Aos meus amigos, amados, que sempre me apoiaram nessa empreitada de realização do mestrado: Michele Cosendey, Aline Thuller, Jorge Florêncio, Daniele Fernandes, Carolina Pismel, Zoatha Davi e Diego Becker.

Ao Alex Machado, pela generosa ajuda no levantamento bibliográfico sobre arte acrobática.

À Elza de Andrade e à Rosyane Trotta pelas contribuições e reflexões durante a banca de qualificação, que foram fundamentais para o direcionamento desta pesquisa. E também por aceitarem o convite de compor a banca da defesa.

À Jacyan Castilho, que gentilmente aceitou fazer parte da banca de defesa.

À Enamar Ramos, Joana Ribeiro e Meran Vargas por terem aceitado integrar a suplência da banca de defesa desta dissertação.

À Capes, pela concessão da bolsa de mestrado para a realização desta pesquisa.

Aos professores do PPGAC, que contribuíram para minha formação durante estes dois anos de curso.

Arte pra mim não é produto de mercado. Podem me chamar de romântico. Arte pra mim é missão, vocação e festa.

Ariano Suassuna

RESUMO

Este trabalho aborda os caminhos percorridos pela companhia teatral Troupp Pas D'argent, criada em 2006 e em atividade até o presente momento, durante o processo de construção dos espetáculos *Cidade das donzelas* e *Holoclownsto*. Cada capítulo é dedicado a uma das três etapas que fazem parte da metodologia de trabalho presente na investigação cênica da companhia. São abordadas a apropriação teórica e imagética realizada pelos atores, o estabelecimento de conexões entre este estudo inicial e a elaboração do treinamento corporal e da preparação atorial em sala de ensaio, com uma análise sobre as possibilidades desta metodologia de trabalho reverberar na criação de cenas e contribuir para a constituição de uma poética cênica, em que predominam a linguagem corporal e a comicidade. Ressalta-se, no processo de criação dos espetáculos, como uma marca da companhia, as relações não hierárquicas entre os criadores, que cumprem diversas funções, além das atoriais.

Palavras-chave: Troupp Pas D'argent. Processos de criação cênica. Linguagem corporal expressiva. Comicidade.

ABSTRACT

This project addresses the ways traced by the theatrical company Troupp Pas D'argent, founded in 2006 and in activity until this moment, during the process of spectacle construction *Cidade das donzelas* and *Holoclownsto*. Each chapter is dedicated to one of the three stages that are part of the methodology of the work presented in the scenic investigation of the company. It is approached the imagetic and theoretical appropriation carried out by the actors, the settlement of connections between this initial study and the elaboration of the corporal training and the actor preparation in the training room, with an analysis about the possibilities of the work methodology to affect in the creation of scenes and contribute to the constitution of a scenic poetic, in which predominates the body language and the comicality. It is highlighted in this process of creation of the spectacle as a feature of the company, the non hierarchical relations among the creators who carry out several functions beyond scenical action.

Keywords: Troupp Pas D'argent. Scenical creation process. Expressive body language. Comicality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – PESQUISA TEÓRICA E IMAGÉTICA	17
1.1 Estudos contextuais	18
1.1.1 <i>Cidade das donzelas</i>	19
1.1.2 <i>Holoclownsto</i>	23
1.2 As tradições teatrais	25
1.2.1 <i>Commedia dell’Arte</i>	25
1.2.2 Vsévolod Meierhold (1874-1940)	28
1.2.3 Pantomima	30
1.2.4 Grotesco	33
1.2.5 <i>Clown</i>	36
CAPÍTULO 2 – TREINAMENTO CORPORAL E PREPARAÇÃO ATORIAL ...	41
2.1 A chegada	44
2.2 Aquecimento psicofísico	49
2.2.1 Procedimentos	51
2.3 Outras técnicas	56
2.3.1 <i>Viewpoints</i>	56
2.3.2 - Contato Improvisação	60
2.3.3 - Treinamento Acrobático de solo	65
2.4 Procedimentos de ensaio	71
2.4.1 Vivências e oficinas	72
- Carroça dos Mamulengos	72
- Boris Vecchio	73
- Ana Luísa Cardoso	75
2.4.2 Exercícios focados: temática e linguagem	78
2.4.2.1 <i>Cidade das donzelas</i>	79
- Escolha de repertório para exercícios de vivência	80
- Livre expressão corporal com música	80
- Desenvolvimento da musicalidade em grupo	80

- Exercício de vivência climática – Sertão Nordeste	82
- Improvisação Pantomímica	83
- Improvisação <i>dell'Arte</i>	84
- O Quadrado	84
2.4.2.3 <i>Holoclownsto</i>	86
- <i>Heil Führer</i>	87
- Interrogatório	89
- A Fuga	89
- Divã	90
- Pão	92
- Triângulo	92
- Exercício do “Eu”	93
- Paredão do riso	93
- Fotos de Infância	93
- “Eu” criança	94
- Circuito	94
- Vivência na praça	95
- Improvisação de cenas mudas	98
- Número individual	100
2.5 Construção de personagens	101
2.6 Apropriação textual	106
CAPÍTULO 3 – CRIAÇÃO CÊNICA E ANÁLISE DOS ESPETÁCULOS	113
3.1 Características da direção	113
3.2 <i>Cidade das donzelas</i>	117
3.3 <i>Holoclownsto</i>	129
3.4 Análise dos espetáculos	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS	161
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	167
ANEXOS	176
Anexo 1 – Ficha Técnica dos espetáculos	177
Anexo 2 – Histórico da companhia	179
Anexo 3 – DVD: Cenas - <i>Cidade das donzelas e Holoclownsto</i>	

INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, proponho uma análise do processo de criação teatral desenvolvido pela Trouppe Pas D'argent, buscando revelar os caminhos percorridos pelos seus integrantes durante a investigação de linguagem cênica dos espetáculos *Cidade das donzelas* (2008) e *Holoclownto* (2011).

A companhia passa por longos processos de pesquisa para a construção de cada peça, cerca de dois anos. Observo que este período de criação acontece em três etapas. Na primeira, realiza-se uma investigação teórica e imagética sobre a temática e as linguagens que serão abordadas no espetáculo; na segunda, entramos em sala de ensaio e iniciamos o treinamento corporal e os procedimentos de preparação atorial; e na terceira, dá-se a construção das cenas. É importante destacar que o início de uma nova etapa não encerra a etapa anterior.

A escolha do objeto pesquisado surgiu da minha vontade de refletir sobre o trabalho de investigação cênica desenvolvida pela companhia, a partir de meu olhar como artista integrante do grupo, estabelecendo uma aproximação da nossa prática profissional com o conhecimento acadêmico. O fato de meu ponto de vista emergir do interior do grupo, partindo de experiência vivida, favoreceu o desvelamento de particularidades do processo de elaboração da poética cênica. Integro a Trouppe Pas D'argent desde sua fundação em 2006, onde realizo a função de atriz-pesquisadora, além de também desempenhar ações nos seguintes segmentos: cenotécnica, dramaturgia e produção.

Minha inquietação partiu da necessidade de identificar e analisar as especificidades presentes nas etapas de investigação cênica. Neste momento, importantes questionamentos revelaram-se: como transformamos referências teóricas e imagéticas em treinamento corporal e em preparação atorial em sala de ensaio? Como estas duas fases, de apropriação intelectual e visual e de realização de treinamento, reverberam na criação cênica? Imbuída destas

questões, busquei refletir sobre os procedimentos e estratégias elaborados pelo grupo.

Inicialmente, considero fundamental definir o objeto em análise e explicitar sua origem e características:

A Trouppe Pas D'argent, companhia de teatro de pesquisa do Rio de Janeiro, embora atue há apenas nove anos, já recebeu importantes estímulos a sua atividade de investigação cênica, como a indicação ao Prêmio Shell 2008 na Categoria Especial, pela Pesquisa de Movimento do espetáculo *Cidade das donzelas*¹, o recebimento do Prêmio Europeu Compasso di Argento Italiano 2010, pela mesma peça, em Nápoles/Itália e do Prêmio Lukas Awards de melhor produção teatral latino-americana em Londres no ano de 2012, pelo espetáculo *HoloclowNSTO*². Atualmente, a companhia está em repertório com os três espetáculos: *Cidade das donzelas*, *HoloclowNSTO* e *Morro da Ópera*³, e encontra-se em processo de pesquisa cênica do quarto espetáculo.

O grupo possui cinco integrantes, que trazem diferentes formações: Carolina Garcês, atriz e produtora, graduada em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ; Lilian Meireles, atriz e figurinista, formada em Biologia pela Universidade Celso Lisboa; Marcela Rodrigues, atriz, diretora, dramaturga e cenógrafa, graduanda em Cinema pela Universidade Estácio de Sá; Natalíe Rodrigues, atriz e dramaturga, graduada em Artes Cênicas pela UniverCidade e mestranda pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio; e Orlando Caldeira, ator e figurinista, formado pela Escola Técnica Martins Penna e pela Escola Nacional de Circo e graduando da Faculdade de Dança Angel Vianna.

A principal característica da Trouppe Pas D'argent é explorar, para a constituição da linguagem de cada espetáculo, territórios ainda não percorridos

¹ *Cidade das donzelas*, escrito e dirigido por Marcela Rodrigues, é o primeiro espetáculo da Companhia Teatral Trouppe Pas D'argent. Estreou em 2008, na Mostra Fringe do Festival de Curitiba.

² *HoloclowNSTO*, segundo espetáculo do grupo, possui roteiro de Marcela Rodrigues e Natalíe Rodrigues e direção de Marcela Rodrigues. A peça estreou em 2011 no Espaço Sesc Copacabana, Rio de Janeiro.

³ *Morro da Ópera* estreou no Espaço Sesc Copacabana/RJ, em 2014. Direção e Dramaturgia: Marcela Rodrigues.

ou aprofundados pelo grupo, através do investimento em pesquisas de ordem corporal, teórica, musical e imagética.

A primeira formação teatral da maioria dos integrantes do grupo aconteceu enquanto cursavam o nível médio no Colégio Estadual Visconde de Cairu⁴ – CEVC, entre 1999 e 2002. O “Cairu”, como é conhecido, jamais teve a formação de artistas como uma das diretrizes de trabalho, contudo, se destacou pela qualidade atividades artísticas oferecidas, com destaque para as aulas de teatro, em formato de grupo de teatro amador. Experiência que possibilitou aos alunos vivenciarem a noção de pertencimento cultural, social e político. É importante destacar que diversos estudantes, de diferentes gerações, que tiveram neste colégio seu primeiro contato com artes cênicas, posteriormente, tornaram-se profissionais das artes, como: Maria Angélica Gomes, Regina Oliveira, Shirley Britto e João Carlos Artigos, integrantes do Teatro de Anônimo. Maiores informações sobre especificidades das atividades desenvolvidas no CEVC e sua contribuição na formação destes artistas encontram-se no anexo 2 – Histórico da companhia.

Em 2003, aconteceu o meu encontro com os atuais integrantes da companhia, passamos a conviver, desenvolvemos laços de amizade e descobrimos afinidades artísticas. Porém, foi só no dia 22 dezembro de 2005 que, reunidos durante o aniversário da atriz Carolina Garcês, Marcela Rodrigues comentou que havia escrito um texto inspirado em literatura de cordel, chamado *Cidade das donzelas* e que gostaria de montá-lo no próximo ano, nos convidando para participarmos desta criação. A partir daí, começamos a dar os primeiros passos para o surgimento da Trouppe Pas D’argent.

Uma importante questão foi a escolha do nome da companhia. Ao longo dos anos de amizade desenvolvemos algumas manias que chamamos de “toc’s” (em referência direta à patologia Transtorno Obsessivo Compulsivo). Um deles era a mania de falar as coisas que queríamos muito, utilizando

⁴ O Colégio Estadual Visconde de Cairu está localizado na Rua Soares nº 95, no bairro do Meier. No Colégio consta um ato de transformação datado de 1918, que é a data que se considera sua fundação. Porém, se é um ato de transformação da escola pressupõe-se que ela já existia antes, embora não se tenha informações que permita precisar a real data de sua fundação, segundo informação da atual diretora Sílvia Líbera, que está no cargo desde 2005. (Informações extraídas de entrevista que realizei com a diretora em julho de 2014.)

antônimos, sempre de uma perspectiva negativa. Por exemplo, quando queríamos usar a palavra 'bom' falávamos 'ruim'. Acreditávamos, baseados em algumas constatações, que algumas coisas aconteciam ao contrário do que desejávamos. Nesta direção, escolhemos o nome do grupo: Trupe sem dinheiro. Pois, tínhamos a convicção que isso nos daria sorte para ganharmos remuneração com arte e vivermos disso. Contudo, achávamos que faltava algo, pois realizávamos o nosso "toc" de ver a frase sendo repetida diversas vezes, satisfazendo o nosso desejo enorme de subvertê-la, porém, o nome nos soava muito simplório. O fato de transformá-lo para a língua francesa se deve a grande admiração que tínhamos pelo teatro na França, e tudo que liamos e ouvíamos sobre como a cultura era valorizada neste país, em contraposição a todas as dificuldades que enfrentávamos para viver de arte no Brasil. Marcela Rodrigues e eu, por algum tempo, fazíamos curso de francês e tínhamos planos de morar em Paris, e logo depois a Carolina Garcês foi estudar francês na Faculdade de Letras da UFRJ. Somando-se a isso, também, a grande admiração pelo Théâtre du Soleil. Nasce, então, a Trouppe Pas D'argent. Ressaltando que o "Trouppe" é uma criação nossa, a partir da palavra em francês Troupe, já demonstrando uma característica presente na companhia, de livre apropriação de conceitos e referências, mesclando estas influências com aspectos presentes na cultura do grupo.

Logo nos primeiros encontros, a ideologia do grupo começa a ser delineada. Todos possuíam o firme objetivo de trabalhar com pesquisa corporal, investigando um caminho, uma linguagem teatral ainda não aprofundada por nós, um mergulho no desconhecido.

A companhia, já neste primeiro trabalho, apresentava uma forte característica autoral, assinando a concepção e confecção de grande parte das funções artísticas de *Cidade das donzelas*: texto, direção, cenário, figurino, adereços e trilha sonora. Vários aspectos contribuíram para a delimitação desta vertente autoral do grupo: a criatividade do grupo composto por jovens artistas desejosos de criação e de crescimento; e o fato de termos a ideologia de "Se você quer algo, não espere que façam por você, coloque a mão na massa. Se não tem condições de contratar um grande figurinista, não permaneça estático, estude, trabalhe e arrisque. Conceba o seu figurino". A escassez de recursos

financeiros e o desejo de realizar a obra foram contribuindo para naturalmente irmos nos apropriando da função para a qual tínhamos mais aptidão.

Em 2009, a Trouppe Pas D'argent cria sua empresa, nomeada Midixculpa Produções Artísticas – ME. A companhia se organizou financeiramente a partir daí, dentro do núcleo artístico temos uma ideologia que foge aos padrões de hierarquização de funções. Desde a criação da Trouppe até os dias atuais, independente da ação que cada um exerça, todos recebem remuneração igual.

A companhia ainda não possui sede. Atualmente, realizamos nossos ensaios na residência de um dos integrantes e, esporadicamente, aos finais de semana, na Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes (CLA) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

A companhia trabalha com foco no corpo do ator, ressaltando a importância do treinamento físico continuado. Este varia a cada novo espetáculo, pois a cada investigação apresentam-se novas necessidades e aspectos a serem abordados que favoreçam o desenvolvimento da linguagem que será utilizada. A encenação significa para o grupo um espaço aberto às experimentações, à pesquisa da linguagem cênica, ao aperfeiçoamento das técnicas do ator e ao diálogo com questões que considera fundamentais, as quais são abordadas enquanto temática de cada espetáculo. Isso exige dos atores uma disponibilidade permanente para pesquisa e formação.

A primeira peça, *Cidade das donzelas*, começou a ser pesquisada em 2006 e teve sua estreia em 2008. A obra retrata com humor um sertão nordestino cheio de mistério e poesia, com tipos característicos da região. Foi desenvolvido um estudo de linguagem cênica inspirado por referências bibliográficas e visuais, como: *Commedia dell'Arte*, Vsévolod Meierhold (1874-1940), Charles Chaplin (1889-1977), Buster Keaton (1895-1966), e Jacques Lecoq (1921-1999).

Ao longo do processo de criação do mesmo, foi dada atenção às diferentes possibilidades de utilização do corpo, buscando corpo e voz capazes de contribuir para uma reelaboração criadora das diversas linguagens corporais pesquisadas. Estão presentes neste trabalho as tradições de teatro popular, a

análise do movimento, os jogos acrobáticos, a pantomima e a realização de partituras corporais.

O segundo espetáculo, *Holoclownsto*, se apropria da linguagem do *clown*, revelando uma ingenuidade transgressora, com acidez e humor, tendo como referências Charles Chaplin, Buster Keaton, Slava Polounine⁵ e Grupo Licedei⁶. A encenação traz à tona técnicas revestidas de poesia, utilizando como referências a arte acrobática, os *Viewpoints* e o contato-improvisação e a pantomima.

O trabalho da Trouppe Pas D'argent se fundamenta na arte do ator, e na centralidade da discussão do corpo, amplamente problematizada na arte contemporânea. Acreditamos que o texto complementa a ação corporal, que também já vem repleta de sentidos.

Não há 'mensagem' preservada em se tratando de corpo, e a comunicação que se estabelece escapa à ordem linguística dos significados. A dramaturgia do corpo emerge de estados do organismo, o principal lugar de emergência do sentido, ou melhor, de sentidos, já que são muitas as séries possíveis (NUNES, 2006, p. 49).

Para tal análise, contei com o aporte teórico dos seguintes pesquisadores: Jacó Guinsburg (1985), Béatrice Picon-Vallin (2008), Lúcia Romano (2005), Mikhail Bakhtin (2000), Jacques Lecoq (2010), dentre outros, conforme bibliografia apontada adiante.

Tendo em vista a ausência de registro formal do processo de criação das peças teatrais em estudo, para esta análise, acessei a minha memória e as dos demais atores do grupo. Utilizei, também, registros fotográficos e audiovisuais, além de raríssimos registros escritos encontrados em meus cadernos de anotações de ensaios.

Em muitos momentos, não foi possível nomear qual ator foi o responsável por cada proposição durante a pesquisa cênica, devido ao

⁵ Slava Polounine é um ator, mímico, palhaço, autor e diretor, nascido em 1950. Fundador do grupo Licedei. Um de seus trabalhos de maior destaque é o espetáculo *Slava's snow show*. http://fr.wikipedia.org/wiki/Slava_Polounine

⁶ Licedei é um importante grupo de teatro-clown da Rússia, criado em 1968, por Slava Polounine, que o dirigiu durante 25 anos. Posteriormente, outros integrantes passaram a se revezar na função de diretores. www.licedei.com e http://fr.wikipedia.org/wiki/Teatr_Licedei

processo ter acontecido há alguns anos, e termos uma unidade de pensamento, que às vezes dificulta identificar quem evidenciou determinado aspecto. Desta forma, no momento da descrição das atividades realizadas, opto pela nomenclatura “integrante” ou “ator”, já que todos inclusive a diretora, desempenham estas função da companhia. No caso de Marcela Rodrigues, é possível nomeá-la mais facilmente, em alguns momentos, quando me refiro à pontos específicos da direção.

A estrutura da dissertação será desenvolvida a partir de três capítulos. No capítulo 1, destaco a pesquisa teórica e imagética desenvolvida pela Troupp Pas D’argent, durante o processo de investigação cênica para a criação dos espetáculos *Cidade das donzelas* e *Holoclownsto*. Realizo um levantamento dos principais aspectos abordados nos estudos contextuais de cada peça. Apresento os modos como se deu a livre apropriação de importantes referências da tradição teatral, como: *Commedia dell’Arte*, Vsévolod Meierhold (1874-1940), Pantomima, Grotesco e *Clown*.

A segunda etapa da pesquisa cênica da companhia é apresentada no Capítulo 2, onde discuto sobre as especificidades dos procedimentos de treinamento corporal e preparação para a cena, constituídos ao longo da trajetória investigativa da Troupp Pas D’argent. Estabeleço um diálogo sobre o referencial teórico e imagético captado na primeira fase da pesquisa e a forma como se refletem na metodologia construída em sala de ensaio.

No terceiro capítulo, apresento a etapa de criação de cenas, analisando separadamente a construção cênica de cada espetáculo, devido à particularidade inerente a cada percurso em busca do desenvolvimento da linguagem teatral em questão, ressaltando ainda aspectos do trabalho realizado pela diretora Marcela Rodrigues, e seus desdobramos na criação.

Finalmente, analiso a escrita cênica dos espetáculos *Cidade das donzelas* e *Holoclownsto*, a partir da perspectiva do riso, através do dialogo com as seguintes referências: Mikhail Bakhtin (2000), Henri Bergson (1987), Alice Viveiros de Castro (2005) e Luís Otávio Burnier (2001).

Disponibilizo, como anexos, a ficha técnica dos espetáculos, o histórico do grupo e um DVD apresentando trechos das duas peças.

CAPÍTULO 1 – PESQUISA TEÓRICA E IMAGÉTICA

A primeira etapa da pesquisa cênica da Troupp Pas D'argent aborda aspectos teóricos e imagéticos sobre as temáticas e linguagens presentes nos espetáculos. As reuniões para estudo aconteciam nas casas dos integrantes da companhia e em bibliotecas. Os textos das montagens são definidos antes de iniciarmos o processo de investigação para a criação do espetáculo.

Em *Cidade das donzelas*, na primeira reunião, quando Marcela Rodrigues apresentou-nos o texto, discutimos sobre a linguagem proposta e os aspectos que gostaríamos de desenvolver na peça, como a arte acrobática, por exemplo, exaltando nosso foco em desenvolver uma pesquisa onde a corporeidade ocupasse lugar central. Em *Holoclownto*, Marcela e eu apresentamos o roteiro do espetáculo para o grupo, e o mesmo se sucedeu. Entusiasmadamente, os atores vislumbraram o espetáculo e discutimos sobre os detalhes sobre a linguagem a ser investigada, momento em que começamos a levantar as referências artísticas que cada um gostaria de experimentar.

Uma característica do grupo, que observo nos dois processos, é a projeção imagética da linguagem final do espetáculo já neste primeiro encontro, em que todos visualizavam onde queriam chegar. E entusiasmadamente, já começamos a traçar as estratégias para alcançá-la. Juntos, sabemos exatamente onde queremos chegar, embora o caminho até lá revele as surpresas e desafios para a construção da linguagem almejada.

Um dos primeiros consensos sobre a metodologia que desenvolveríamos para a investigação cênica, no primeiro espetáculo, foi que antes de iniciarmos a pesquisa prática em sala de ensaio, gostaríamos de permanecer um período de tempo realizando leituras sobre a temática e a linguagem a serem pesquisadas, apropriando-nos de referências teóricas, e também imagéticas, através de filmes e fotografias, delimitando nossas influências estéticas e de linguagem. Neste período, o foco da pesquisa não é apenas sob a perspectiva atorial, há um estudo sobre a estética a ser

construída para peça, pois temos a especificidade de todos os atores desempenharem outra função artística, além de atuar. Realizamos a concepção do figurino, cenário, adereços e caracterização - aspectos do trabalho da companhia que não serão aprofundados nesta dissertação.

Neste momento inicial da pesquisa não definimos um prazo específico para seu desenvolvimento, todos os atores expressaram o desejo de somente entrarem em sala de ensaio quando nos sentíssemos aptos, a partir destes estudos iniciais. Assim, não estabelecemos um prazo para estreia. Esta etapa de pesquisa teórica e imagética teve a duração de seis meses, para *Cidade das donzelas* e sete meses para *Holoclownsto*.

Após este período, definimos que desenvolveríamos uma etapa de treinamento corporal e preparação atorial para a cena, para experimentarmos os conceitos pesquisados nesta fase inicial e praticarmos técnicas corporais que favorecessem a minuciosa criação cênica que objetivávamos, para então, posteriormente, iniciarmos a construção das cenas. Em *Holoclownsto*, a partir desta experiência anterior, que para o grupo foi bastante proveitosa, mantivemos a mesma metodologia de criação cênica.

Primeiramente, devido à particularidade da temática abordada em cada espetáculo, descrevo separadamente os estudos conceituais realizados. Em seguida, destaco as tradições teatrais investigadas pela companhia, definindo em qual espetáculo nos apropriamos de cada uma delas e quais aspectos nos influenciaram na escrita cênica.

1.1 Estudos contextuais

Definimos este procedimento, a partir da necessidade, explicitada pelos atores neste primeiro encontro, de realizarmos uma aproximação com a temática abordada na peça. Observamos que antes de investigarmos, de forma prática, o diálogo entre temática e linguagem, precisaríamos compreender a dramaticidade do tema para, em seguida, aprofundá-lo.

1.1.1 *Cidade das donzelas*

A temática do espetáculo traz questões sociais e culturais profundamente enraizadas na sociedade brasileira como o abandono, a dor, a seca, a fome, a miséria, a violência contra a mulher, a banalização da violência e os conceitos de beleza x feiura. A proposta do grupo era aprofundar o olhar sobre este enfoque para posteriormente, tentar subverter a dramaticidade latente destas questões, através de uma linguagem cômica, que possibilite um olhar crítico e uma reflexão sobre o assunto.

Nesta etapa, reunimo-nos para assistir filmes e séries com a temática nordestina, para nos aproximarmos de aspectos comportamentais e culturais da região, como a musicalidade e o sotaque. Assistimos as seguintes obras: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), direção Glauber Rocha (1939-1981) e roteiro de Glauber Rocha, Walter Lima Jr. e Paulo Gil Soares (1935-2000); *O Auto da Compadecida* (1999), peça de Ariano Suassuna (1927-2014), com direção de Guel Arraes e roteiro de Adriana Falcão. E assistimos a série *A Pedra do Reino*, realizada em 2007, em homenagem aos 80 anos de Ariano Suassuna, com direção de Luiz Fernando Carvalho, escrita por Luis Alberto de Abreu, Bráulio Tavares e Luiz Fernando Carvalho.

Duas obras literárias que retratam o sertão nordestino foram trazidas por alguns atores, e fizeram parte deste processo de investigação teórica inicial: *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos (1892-1953). Esta obra nos instigou muito pela forma com que consegue expressar a aridez do ambiente e a desumanização que a seca promove nos personagens; e *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa (1908-1967), que nos instigou por apresentar uma escrita em primeira pessoa com uma linguagem própria do sertão. Além disso, lemos algumas obras de literatura de cordel, como *O sabiá e o gavião* e *A triste partida*, de Patativa do Assaré (1909-2002).

Outro recurso utilizado para nos aproximarmos da dramaticidade presente na temática da seca nordestina foi a fotografia. Um dos atores propôs um levantamento de fotos que nos revelassem imagens e estéticas do sertão

nordestino, com foco em pontos como fome, abandono, miséria e violência. Realizamos esta pesquisa na biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil, onde buscamos também livros sobre a *Commedia dell'Arte*, a técnica de Vsévolod Meierhold (1874-1940), a arte acrobática, o grotesco e a comicidade. Infelizmente, não fizemos um registro dos livros de fotografia pesquisados na época.

O texto, escrito por Marcela Rodrigues, é inspirado na literatura de cordel⁷, e apresenta humor satírico e popular, evidenciando assim, com olhar crítico, as incongruências do homem e da sociedade, através do riso. A obra é rimada do início ao fim. Uma sinopse do texto foi composta em verso pela autora:

Franzilino Sertanejo Peregrino
 Conta a historia de Carolino
 Que sem lenço, documento ou certidão,
 Chega à Cidade das Donzelas, no meio do Sertão
 E se espanta ao ouvir falar
 Que não existe nem homem
 Ou mulher bonita naquele lugar
 E que as moças feias que habitam por lá
 Matam qualquer um que arrisca se aproximar
 Tentando desvendar esse mistério acolá
 A gente embarca nessa história,
 Temendo nunca mais voltar...

A obra retrata com humor um sertão nordestino cheio de mistério e poesia, com tipos característicos da região. O texto e a linguagem cênica, através da comicidade exagerada e do caráter grotesco das personagens, ressaltam uma sátira social sobre a sociedade brasileira. A peça traz à tona

⁷ Literatura de Cordel – narrativa poética popular construída em versos, em material impresso, que surgiu na Europa no século XVII e foi trazida ao Brasil pelos portugueses. Em terras brasileiras, desenvolveu-se na região nordeste, onde surgiram as primeiras tipografias no final do século XIX. www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/fotos/PDF/cordel.pdf

uma linguagem que se afasta do realismo teatral, abandona os meios convencionais de representar uma realidade e evidencia uma proposta de interpretação e direção expressionistas.

Neste trabalho, uma influência estética foi o filme alemão *O Gabinete do Dr. Caligari*, dirigido por Robert Wiene (1873-1938), em 1919, tido como o primeiro longa-metragem expressionista. Um dos integrantes sugeriu que assistíssemos ao filme, pois observou que o mesmo apresentava aspectos grotescos que poderiam vir a contribuir para a construção de nossa linguagem cênica. O filme apresenta um olhar deformado da realidade, com ruas distorcidas, estreitas e entrecortadas; as casas têm telhados tortos, ao estilo gótico e cubista, e objetos desfigurados. É considerado uma obra-prima do cinema mudo, e até hoje se configura como uma referência estética.

O apelo grotesco, traço marcante do expressionismo, está presente na interpretação e nos corpos das personagens que habitam a cidade das donzelas, local onde assassinatos são constantemente realizados em prol da ideologia local, que não permite a entrada de homens e de mulheres belas.

No espetáculo, nos apropriamos desta característica presente na arte expressionista, estabelecendo um diálogo com o humor satírico do texto escrito por Marcela Rodrigues, imprimindo às interpretações um caráter grotesco e que vem repleto de comicidade e crítica social.

Neste mesmo dia, Marcela Rodrigues comentou que, para a escrita do texto, teve como uma de suas referências o poema *O corvo* (1845), de Edgar Allan Poe (1809-1849), e que buscou trazer aspectos grotescos para a dramaturgia de *Cidade das donzelas*. O poema tem como temática central o impacto da morte sobre o personagem central. Como alguns atores não conheciam o poema, no ensaio seguinte, realizamos sua leitura e assistimos aos filmes *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919) e *Vincent* (1982), curta de animação concebido por Tim Burton⁸, inspirado no poema de Allan Poe. Conversamos sobre a atmosfera sombria das obras e a presença de elementos

⁸ Cineasta norte-americano, nascido em 1958.

como a melancolia, a violência, o pessimismo e as deformidades evidenciados nos personagens dos filmes.

Dialogamos ainda sobre alguns aspectos análogos entre o enredo e os personagens de *Cidade das donzelas*, e a estética e os personagens de Wiene, Allan Poe e Burton. Todos comentaram, entusiasmadamente, o quão seria instigante a construção de uma expressividade corporal, a partir do diálogo entre a *Commedia dell'Arte*, inspiração de linguagem cênica sugerida por Marcela Rodrigues, quando nos apresentou a proposta do espetáculo, e estes aspectos grotescos exaltados nesta fase de investigação.

Outra forte influência no espetáculo foi o artista plástico Candido Portinari (1903-1962), que abordou a questão social e as mazelas da seca nordestina, sendo uma das personalidades brasileiras mais conceituadas mundialmente até os dias atuais.

A linguagem gestual do espetáculo nos possibilitou uma referência direta e uma homenagem a Candido Portinari, conforme é possível observar na fotografia a seguir:



Espetáculo *Cidade das donzelas*. Espera Feliz-MG, 2009. Acervo da companhia.

A figura acima apresenta, na parte superior, uma compilação da série de quadros *Retirantes* de Portinari (1944) e abaixo se observa os atores em cena, durante a música “Bumba meu Boi” (Marcela Rodrigues), quando acontece uma suspensão sonora e de movimentos, e por alguns segundos os atores permanecem imóveis e em silêncio em menção a obra pictórica citada acima. Esta concepção partiu do desejo da Marcela Rodrigues de levar a pintura, primeira arte com a qual teve contato mais profundo ainda na infância, para a cena. O resultado foi uma homenagem à Candido Portinari.

Analisando este fragmento da peça, pode-se traçar uma aproximação com o procedimento denominado de Quadro Vivo, expressão utilizada para definir a encenação por um ator ou grupo de atores que permanecem estatizados em poses expressivas.

A linguagem do espetáculo lida com a premissa de os atores tornarem visível o invisível. A estética expressionista pesquisada estimulou a imaginação criadora do elenco que, distante do realismo, habita o imaginário, recriando um mundo poético. Sobre o trabalho do ator e a linguagem expressionista, Aslan afirma:

Ele entra na situação pela sensibilidade. Deve ser teatral, não temer o exagero e mesmo a deformação, a caricatura, o grotesco. Em vez de devolver a complexidade de uma personagem, isola um traço dela, sublinha-o. Dispõe do gesto e da voz para agir sobre os sentidos do espectador, procede por descargas sonoras e visuais, desvendando a alma através do corpo. (2008, p.118)

1.1.2 *HoloclowNSTO*

No espetáculo *HoloclowNSTO* foi realizada uma pesquisa em torno do tema “Guerra”, em que se pôde enxergar o sofrimento humano potencializado. Buscou-se falar da condição do ser humano envolto por conflitos, sejam eles, internos ou externos. E decidimos mostrar este caos através dos olhos de um *clown*, fato que nos permitiu tocarmos em um assunto tão grave com humor.

Neste espetáculo, uma porta se abre revelando o ser humano em sua mais íntima angústia, combinando a inocência patética de um *clown* com o horror de uma Guerra Mundial. Seis *clowns*, aprisionados no último vagão de um trem, levam consigo apenas uma mala com lembranças do passado, saudade, incertezas e medo do que virá. Esses personagens lutam por sua sobrevivência dentro do trem, mas acabam por criar um caos irreversível e com isso, o vagão se torna um campo de batalha, o qual ninguém sabe onde vai dar ou a quem pedir socorro.

Seguindo a metodologia adotada na investigação cênica do primeiro espetáculo, desenvolvemos uma pesquisa teórica e imagética para aproximação e apropriação da temática abordada. Inicialmente, realizamos uma pesquisa de fotografias sobre o holocausto, realizada via internet. Cada ator trouxe um arquivo com as imagens coletadas e, juntos, conversamos sobre o que captamos nessas imagens, e de que forma elas poderiam reverberar em nossa construção de personagem e escrita cênica.

Realizamos também diversas leituras, dentre elas, destaco o livro *Adolf Hitler – Minha luta* (2006) de Mein Kampf e *No Bunker de Hitler – Os últimos dias do Terceiro Reich* (2005) de Joachim Fest. Este estudo possibilitou maior entendimento sobre este acontecimento histórico, a partir da compreensão do posicionamento de Adolf Hitler, sua liderança e seus reflexos na conjuntura política durante a Segunda Guerra Mundial.

Durante esta fase da pesquisa, assistimos a diversos filmes. Este procedimento foi fundamental para a apropriação da temática e se refletiu na elaboração de exercícios na segunda etapa desta investigação cênica, conforme analisarei no capítulo 2, além de contribuir para o aprofundamento da vivência atorial.

Marcela Rodrigues trouxe uma lista de documentários: *Shoah* (1985), direção Claude Lanzmann; *Spell your name* (2006), direção Sergei Bukovsky; *Noite e neblina* (1955), direção Alain Resnais. Além disso, fizemos um levantamento de alguns filmes: *O casamento silencioso* (2008), direção Horatius Malaele; *Trem da vida* (1998), direção Radu Mihaileanu; *O pianista* (2002), direção Roman Polanski; *I clown* (1970), direção Federico Fellini; *O diário de*

Anne Frank (1959), direção George Stevens; *A lista de Schindler* (1993), direção Steven Spielberg; *Cinzas da Guerra* (2001), direção Tim Blake Nelson; *A escolha de Sofia* (1992), direção Alan J. Pakula; *A vida é bela* (1999), direção Roberto Benigni; *Anjos da Guerra* (2001), direção Yurek Bogayevicz; *O grande ditador* (1940), direção Charles Chaplin; e *A queda – os últimos dias de Hitler* (2005), direção Oliver Hirschbiegel.

As pesquisas fotográfica e filmica possibilitaram um aprofundamento da dramaticidade presente nas histórias dos personagens de *Holoclownsto*, a partir da observação realizada nas obras descritas acima, que abordam um dos maiores crimes cometidos contra a humanidade, o assassinato de seis milhões de judeus pela Alemanha nazista.

Uma importante escolha cênica realizada ao final do espetáculo surgiu a partir das fotografias pesquisadas, ao observarmos imagens de objetos pertencentes aos judeus, empilhados nos campos de concentração. No roteiro escrito por mim e Marcela, definimos que ao final do espetáculo, quando os personagens-*clowns* desaparecem, deixaríamos no palco os seis narizes vermelhos dos *clowns*. Porém, a partir dessas imagens pesquisadas, um dos atores propôs que deixássemos também uma pilha de sapatos no centro do palco, em referência a estes procedimentos adotados durante o holocausto. A proposição foi bem recebida pelo grupo. Não foi possível construir uma pilha conforme proposto, devido à quantidade de sapatos e as especificidades de posicionamento dos atores em cena. Contudo, a ideia foi mantida, e ao final de *Holoclownsto*, o que se vê é um vagão vazio, seis pares de sapatos e seis narizes de palhaço no chão do palco.

1.2 As tradições teatrais

1.2.1 *Commedia dell'Arte*

O texto *Cidade das donzelas* foi elaborado por Marcela Rodrigues, que já durante o processo de escrita, pensou na *Commedia dell'Arte* como

inspiração de linguagem cênica. No momento em que ela nos propôs a realização deste espetáculo, conversamos sobre as diversas possibilidades de exploração da gestualidade dos atores. A arte acrobática, que já apontava como referência corporal dos atores, desde a época das aulas de teatro no Colégio Estadual Visconde de Cairu, quando eles já expressavam características corporais intrépidas, é ressaltada como um ponto a ser desenvolvido e que poderia contribuir bastante para a criação da linguagem cênica.

A *Commedia dell'Arte* é uma forma teatral que surgiu com esta denominação na Itália, no século XVIII, embora esta arte já exista desde o século XVI, caracterizada pela representação de tipos fixos como Pantaleão, Doutor, Capitão, Arlecchino, Scaramuccia, Pulcinella, Mezzotino, Scapino, casais de namorados, dentre outros. (Pavis, 2005)

O que despertou o olhar da Trouppe Pas D'argent para esta manifestação teatral foi o domínio corporal ressaltado nesta linguagem, a expressividade e plasticidade dos movimentos, o foco na arte do ator.

Embora a *Commedia dell'Arte* tenha sido a influência que mais nos alimentou para a construção da peça, nunca tivemos a pretensão de realizá-la enquanto linguagem principal. Apropriamo-nos desta forma teatral, apenas enquanto fonte de inspiração para a expressividade cênica. Nosso contato com a linguagem aconteceu a partir de leituras e observação de imagens em livros e sites, onde constatamos que a mesma exigia o desenvolvimento de habilidades e técnicas específicas por parte dos atores.

Os *lazzi* nos inspiraram nos processos de ensaio, na elaboração de exercícios, conforme explicitarei no capítulo 3. Segundo Pavis (2005, p. 226), os *lazzi* se configuram como uma “improvisação mímica e às vezes verbal, mais ou menos programada e inserida no canevas⁹”.

Assim, são considerados espaços fundamentais para a realização desta linguagem, lugar onde emergem aspectos que não estão previstos no roteiro. O

⁹ “Canevas é o resumo (o roteiro) de uma peça, para improvisações dos atores, em particular na *Commedia dell'Arte*. Conhecido também como *canovaccios*. (Pavis, 2005, p.38)

ator é o responsável para fazer surgir fatos cômicos e inusitados, a partir destes vácuos presentes no *canovaccio*. Lecoq (2010) destaca que “o lazzo sempre enfatiza um elemento da humanidade dos personagens”.

A improvisação foi forte componente para a estruturação da *Commedia dell'Arte* e se tornou uma de suas identidades, bem como integrou uma das variantes de seu nome: *Commedia all'improvviso*. A relevância do improviso dentro do gênero em questão pode ser confirmada ainda pela observação de textos de comentadores – contemporâneos dos cômicos da *Commedia dell'Arte* –, que realizaram atividade panfletária ao qualificar a improvisação como natural e espontânea. (DUTRA, 2013, p.61)

Na segunda etapa, momento em que realizamos o processo de preparação para a criação de cenas, durante a execução dos exercícios de improvisação estabelecemos um foco na busca pela execução de gestos e ações precisos e expansivos, inspirados na expressividade específica da *Commedia dell'Arte*.

A discussão sobre o que é improviso e o que é previsto nesta linguagem já gerou muita polêmica. Muitos afirmaram que era tudo improviso. Porém, De Marinis apud Dutra (2013, p.60) destaca: “a historiografia teatral tem superado, há tempos, o mito da *Commedia dell'Arte* como teatro popular da espontaneidade e da livre fantasia criativa (mito alimentado sobretudo – como se sabe – pelo ambíguo e impreciso conceito de improvisação)” destacando também a sua “capacidade de fazer parecer improvisado o que na realidade estava previsto”.

Em *Cidade das donzelas*, a improvisação ocorreu, em sua maioria, durante a realização de exercícios em sala de ensaio. As cenas do espetáculo foram trabalhadas fala por fala, sendo criadas partituras corporais e acrobacias específicas para cada momento do texto, existindo pouco espaço para a improvisação ou cenas livres de partituras, aspectos que serão analisados no capítulo 3.

1.2.2 Vsévolod Meierhold (1874-1940)

A linha de pesquisa corporal realizada pela Trouppe Pas D'argent durante a montagem da peça *Cidade das donzelas*, a partir da inspiração da *Commedia dell'Arte*, aproximou-nos dos conceitos traçados por Meierhold em sua Biomecânica, por propor um trabalho plástico e rítmico e valorizar o aperfeiçoamento do ator através de treinamento corporal. O desejo de construir uma linguagem com movimentações precisas, através da realização de partituras, despertou o interesse pelos conceitos desenvolvidos por Meierhold. Realizamos outras leituras, discutimos sobre alguns aspectos, dentre eles, a importância do rigor na criação e execução das ações. O estudo também aconteceu a partir da visualização de vídeos sobre a Biomecânica através do canal Youtube¹⁰, onde observamos que cada exercício é organizado em uma sequência de ações delimitadas, com princípio e final previamente demarcados com extrema clareza.

Na concepção deste encenador, a criação artística precisa deixar de ser uma simples cópia do real, transformando-se em uma reflexão sobre a realidade. Segundo Aslan (2008), ele traz um sentido agudo à teatralidade:

Para ele, os gestos são mais importantes que as palavras, os movimentos mais reveladores que a fala. O público conhece os pensamentos e as motivações de um ator por seus movimentos. Ele quer que o ator seja vivo, que salte, dance, faça malabarismo e cante. Depois de haver trabalhado uma técnica de saltos, elaborou a biomecânica. (ASLAN, 2008, p. 147)

Meierhold, ao criar a biomecânica, buscava estilizar o trabalho dos atores. O encenador coloca um foco maior na representação baseada no gesto e no movimento, desenvolvendo pesquisas físicas também sob o ponto de vista do grotesco, do circo, da pantomima, da *Commedia dell'Arte* dentre outras.

¹⁰ Vídeos sobre a Biomecânica de Meierhold, assistidos via Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=1VKhnoMLomY>

<https://www.youtube.com/watch?v=4Hw9icvuUzo>

<https://www.youtube.com/watch?v=zZaDZijlo5I>

Trouxe uma concepção que superava a delimitação da quarta parede, e queria romper com a psicologização da atuação, propondo uma atuação dotada de uma fisicalidade racional, e passível de lapidação.

O ator é acrobata, *clown*, jester, marionete, operador racional de sua biomecânica, cômico de sua máscara e senhor de seu gesto, capaz de obter a máxima eficácia de sua máquina corpórea, isto é, físico-motora. (PALOMERO, 2004, p. 12)

Observamos que Meierhold (2008) acredita que o segredo para a realização de um bom trabalho, com êxito por parte do ator, está em seu bom estado físico, ou seja, sua capacitação através de treinamento. Ele destaca a importância do ator desenvolver a consciência corporal, para conhecer seus próprios recursos físicos, para que possa executar suas ações com precisão. Este princípio sempre norteou os nossos ensaios, o treinamento era um ponto central para possibilitar atingirmos a consciência corporal necessária para construirmos a sofisticada linguagem cênica que almejávamos.

Segundo Guinsburg (2001), Meierhold foi considerado por muitos estudiosos como um dos expoentes do teatro diretorial, ou seja, um diretor que limita a capacidade criativa de seus atores, fazendo deles meros executores de suas ordens. Porém, no sentido contrário desta afirmação, Guinsburg destaca:

[...] mas a concepção meierholdiana, nas suas diferentes fases, jamais colocou a direção, pelo menos teoricamente, como uma força soberana em detrimento da função primordial do comediante na criação do jogo e do papel cênicos. (GUINSBURG, 2001, p, 265)

A Troupp trabalha com foco no trabalho do ator e estímulo à criação atorial. Direção e elenco colocam-se em diálogo no processo de pesquisa cênica, onde a corporeidade¹¹ é peça fundamental. Sobre o pensamento de Meierhold quanto à relação diretor e ator, Picon-Vallin (2006) destaca:

¹¹ Referindo-se ao corpo como uma rede sensorial, simbólica, pulsional e imaginativa. (Ferracini, 2001)

Meyerhold afirma a vitalidade da cena e reitera sua crença no futuro do teatro. Na realidade, longe de triturar o ator nas mãos de ferro do encenador, Meyerhold procura fornecer-lhe os meios para que se transforme em seu próprio encenador, tornando-o plenamente responsável por sua atuação, autor de seu personagem cênico. (2006, p.35)

Já no início do século XX, Meierhold propõe profundas mudanças na encenação teatral, afasta-se do psicologismo presente em Stanislavski (1863-1938), trazendo o corpo para o pilar central da discussão teatral, afirmando assim o ator como peça fundamental da encenação.

O ponto de diálogo entre o trabalho desenvolvido pela Troupp Pas D'argent e os conceitos apontados por Meierhold está nesta perspectiva de realização de um trabalho plástico, distante do psicologismo, onde aspectos como o tempo e o ritmo são fundamentais. Outro aspecto mencionado por Meierhold (2006) que nos norteou foi a ideia de que se uma pequena parte do corpo trabalha, toda a corporeidade estará em ação. No capítulo 3, analisarei a forma como esta aproximação com os conceitos de Meierhold reverberam no treinamento corporal dos atores e na criação das cenas.

1.2.3 Pantomima

Pavis (2005) destacou os exemplos de Charles Chaplin (1889-1977) e Buster Keaton (1895-1966), que utilizaram a Pantomima em suas obras. Ambos são referências artísticas da Troupp Pas D'argent, através de seus filmes onde a comédia física, ou comédia pastelão como é conhecida popularmente, é o destaque.

Em um dia de estudos onde discutíamos sobre as influências para a escrita cênica de *Cidade das donzelas*, Marcela Rodrigues destacou os filmes de Chaplin e Keaton, enquanto boas referências de linguagem corporal, comentando que há um momento no texto no qual, talvez, fosse interessante experimentarmos a realização de pantomimas.

No encontro seguinte, assistimos a alguns filmes como: *Capitão Bill, Jr* (1928) dirigido por Charles Reisner, com atuação de Buster Keaton; *O garoto* (1921) e *O circo* (1928), direção e atuação de Charles Chaplin. Discutimos sobre a qualidade dos movimentos realizados por Chaplin e Keaton, sobre a precisão que emana de suas gestualidades. Conversamos sobre o andamento acelerado das cenas dos filmes, especificidade do cinema mudo, e que isso contribuía positivamente para a comicidade das ações.

Sobre esta linguagem, Pavis (2005) afirma:

A pantomima tem sua época áurea nos séculos XVIII e XIX: arlequinadas e paradas, jogo não verbal (cenas mudas) dos atores de feira, que reintroduzem a palavra através de subterfúgios engraçados. Hoje, a pantomima não usa mais a palavra. Tornou-se um espetáculo composto unicamente dos *gestos* do comediante. Próxima da anedota ou da história contada através de recursos teatrais, a pantomima é uma arte independente, mas também um componente de toda representação teatral, particularmente dos espetáculos que exteriorizam ao máximo o jogo dos atores e facilitam a produção de jogos de cena ou quadros vivos. [...]. (PAVIS, 2005, P. 274).

A Pantomima teve origem na Grécia Antiga e foi observada inclusive em rituais religiosos, conhecida como pantomima sagrada. Durante o Império Romano (27ac à 467dc), o termo serviu como definição para toda forma de espetáculo, e a palavra mimo foi também utilizada para referir-se a diversas formas de entretenimento oferecido no âmbito teatral, sejam linguagens cômicas ou não. Porém, geralmente abordavam aspectos da vida cotidiana sob uma ótica satírica ou cômica. (CAMARGO, 2006). Segundo Camargo (2006), a Pantomima, caracteriza-se como uma forma espetacular híbrida, que tem como marca o acúmulo e entrecruzamento de distintas formas artísticas.

No início do século XVIII, surgem as pantomimas na Inglaterra, formas de espetáculos que possuem influência direta da *Commedia dell'Arte* italiana, onde a mímica, a acrobacia, a música e a dança integravam a encenação. As pantomimas inglesas existem até os dias atuais, embora tenham sofrido transformações ao longo dos séculos. No século XX, surgiram novas

tendências estéticas nas artes e conseqüentemente surgiram importantes pensadores da arte gestual, como Jacques Lecoq (1921-1999).

Neste espetáculo, a Pantomima revelou-se como importante recurso para o encadeamento dramático, constituindo-se como narrativa corporal. Acreditamos que a gestualidade e o potencial imagético que surge a partir dela têm fundamental relevância na obra, pois possibilita uma quebra espaço-temporal na exposição da trama, que ocorre em alguns momentos do espetáculo, quando as personagens relembram o passado e narram suas desventuras, conforme será observado a partir da descrição das cenas no capítulo 3.

A Pantomima foi considerada por Lecoq como uma “técnica-limite”, onde os gestos substituem as palavras.

Nela, onde no discurso utilizaríamos uma palavra, é preciso utilizar um gesto para lhe dar significado. Essa linguagem tem origem no teatro de feiras, em que era preciso fazer-se compreender num ambiente muito barulhento, mas, sobretudo devido à interdição de falar, imposta à sociedade dos atores italianos, para não entrar em concorrência com a Comédie-Française. A pantomima nasceu de uma restrição [...] (2010, p. 157).

Discutimos sobre esta questão e concluímos que a forma como nos apropriaríamos desta técnica em *Cidade das donzelas* estaria bem afastada destes aspectos restritivos que deram origem à mesma. No espetáculo, gostaríamos que a Pantomima surgisse em um contexto mais libertador do que restritivo, permitindo que os atores e o público pudessem habitar o imaginário.

Na Pantomima, o corpo se abre ao diálogo, através de construções gestuais, em que se observam aspectos fundamentais como a potencialidade do gesto e a lapidação das ações (LECOQ, 2010). O corpo narrador em potencial é capaz de apresentar personagens, cenários, passagens de tempo e espaço, conduzindo o imaginário do espectador para a situação do conflito que se dará em cena. Da construção corpórea do ator extrai-se a carga dramática contida na obra até seu expoente mais elevado, revelando até as características mais obscuras dos personagens.

Pensar na construção de uma narrativa corporal implica buscar entendê-la como um processo consciente e prático que está inserido na relação corpo e espaço, já que o mesmo está em permanente mudança de estados¹² em relação a si mesmo e em relação ao meio. Na busca do desenvolvimento de um corpo expressivo é importante a escuta. Isso permite um melhor entendimento e vivência em cena, partindo da própria corporeidade.

A prática contemporânea reivindica outras lógicas de sentido para o corpo na cena. (...) É permitido ao criador-intérprete, seja ator ou bailarino, partir de sua própria corporeidade, que é capturada como 'substância' e não como temática somente. (Febvre apud Meyer, 2006: p. 48).

1.2.4 Grotesco

Estabeleço aqui uma aproximação ao conceito de Grotesco, como uma categoria estética, considerando o modo como influenciou a linguagem de cena de *Cidade das donzelas*. O termo surge no final do século XV, e tem origem na pintura renascentista, que apresentava em parte de suas obras características fantasiosas concomitantes com algo de angustiante e assombrador. (KAYSER, 1957)

É importante destacar a multiplicidade de sentidos que o grotesco assumiu nas manifestações artísticas ao longo do tempo, nas sociedades ocidentais. Destaco dois aspectos que considero fundamentais para a construção de uma atmosfera grottesca, que são seu caráter humorístico e seu estilo fantasioso e deformador.

Ambos os aspectos aparecem aqui de forma nítida. Já no enredo, a exaltação do feio, do disforme, surge em contraposição ao belo e ao sublime,

¹² Refere-se às "transformações incessantes que se operam no fluxo entre o dentro e o fora, entre o que o corpo percebe, suas ações e suas conexões com o meio no qual está inserido. (Greiner apud Meyer, 2006: p.46)

ao evidenciarmos uma cidade em que são permitidas apenas mulheres feias. A caracterização contribui para a aproximação com o conceito de Grotesco a que me refiro, conforme imagem abaixo:



Espectáculo *Cidade das donzelas*. Teatro Municipal do Jockey, 2008. Acervo da companhia.

Quando nos referimos a aspectos grotescos, remetemo-nos ao disforme, ao estranho, à comicidade e ao exagero. Segundo Pavis (2005, p.188), “o grotesco renuncia a nos fornecer uma imagem harmoniosa da sociedade: ele reproduz ‘mimeticamente’ o caos em que ele está nos oferecendo sua imagem retrabalhada. (...) Ele firma a existência das coisas, criticando-as”.

No espetáculo, o personagem Carolino (Orlando Caldeira) faz uma referência grotesca à atuação de Marilyn Monroe (1926-1962) no filme *O pecado mora ao lado* (1955), dirigido por Billy Wilder, enquanto as atrizes Carolina Garcês, Lilian Meireles e Natálie Rodrigues movimentam um tecido em torno de sua cintura, estabelecendo uma alusão ao vestido esvoaçante da atriz na famosa cena, conforme apresentado na imagem a seguir:



Espectáculo *Cidade das donzelas*. Teatro Gláucio Gil, 2010. Acervo da companhia.

A influência do Grotesco no trabalho se dá pela apropriação de aspectos como o risível, o desprezível e o que está na contramão dos paradigmas impostos pela sociedade.

Sodré e Paiva (2002) afirmam:

[...] O Grotesco funciona por catástrofe. [...] Trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada. [...] O grotesco revela que os bem-aventurados também se danam e estão todos no mesmo plano, apesar dos diferentes modos de ser. É uma revelação sem ressentimento, mas ferozmente sarcástica, como se a parte considerada inferior risse da outra, presumidamente superior. [...] assimilando-o como um jogo de máscaras ou uma representação caricatural. Desta maneira, pode assumir formas fantásticas, horroríficas, satíricas ou simplesmente absurdas. (Sodré e Paiva, 2002, p. 25-26)

A forma como identifico a presença do grotesco em *Cidade das donzelas* pode ser percebida na seguinte passagem cômica do espetáculo, quando Cecilina (Natalie Rodrigues) conta suas mazelas, narrando seu histórico de doenças, acidentes e violências que sofreu ao longo da vida e sua consequente deficiência no braço esquerdo. Enquanto narra parte da história, a personagem está atrelada com as pernas em torno do pescoço de Carolino

(Orlando Caldeira) que está apavorado com a situação, conforme se observa na fotografia abaixo, e em consonância com a citação que segue.



Carolino (Orlando Caldeira) e Cecilina (Natalie Rodrigues). Teatro Municipal do Jockey, 2008. Acervo da companhia.

Sodré e Paiva (2002), sobre o termo “grotesco” ressaltam que:

Sempre associada ao disforme (conexões imperfeitas) e ao onírico (conexões irreais) a palavra ‘grotesco’ apresenta-se a transformações metafóricas, que vão ampliando o sentido ao longo dos séculos. De um substantivo com uso restrito à avaliação estética de obras de arte, torna-se adjetivo a serviço do gosto generalizado. [...]. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a idéia leva alto demais. (Sodré e Paiva, 2002, p. 25-26)

1.2.5 Clown

No espetáculo *Holoclawnto*, através da linguagem do *clown*, vislumbramos a criação de uma dramaturgia corporal, sem a utilização de texto falado. Os atores da Truupp Pas D’argent haviam estabelecido pouco contato com esta linguagem durante seus processos de aperfeiçoamento da técnica atorial até este momento. Porém, desde o primeiro trabalho, a comicidade

ocupou lugar de centralidade nas escolhas cênicas do grupo, e no segundo espetáculo decidimos experimentar o universo da palhaçaria.

Durante a reunião na qual Marcela Rodrigues e eu apresentamos o roteiro do espetáculo, ao mesmo tempo em que demonstramos entusiasmo pelo novo desafio, conversamos sobre as especificidades da busca pela descoberta do palhaço. Tínhamos conhecimento dos longos processos de imersão de alguns atores em retiros com grandes estudiosos desta arte, e o quão árduo poderia ser este caminho.

Decidimos direcionar esta pesquisa a partir de três eixos: realizar estudo teórico e imagético; estabelecer parceria com artistas que desenvolvam trabalhos de formação de *clowns* para realizarmos oficinas; e a partir destes estudos e vivências, propor, em sala de ensaio, exercícios e treinamentos para praticarmos os conteúdos apropriados nos dois eixos anteriores. Esta pesquisa de ordem prática será analisada no capítulo 2.

Inicialmente, houve nosso encontro com os conceitos desenvolvidos por Jacques Lecoq (2010), que em sua escola desenvolveu importante metodologia de busca pelo próprio *clown*. Ele destacou como princípio fundamental para despertar a comicidade, o encontro do ator com suas próprias fraquezas, afastando-se de vaidades e de máscaras sociais.

Achamos que somos belos, inteligentes e fortes, mas temos nossas fraquezas, nosso derrisório, que, quando se expressa, faz rir. Ao longo das primeiras experiências, constatei que alguns alunos, cujas pernas eram tão finas que nem ousavam mostra-las, encontravam no *clown* uma possibilidade de exibir sua magreza e de jogar com isso, para grande prazer dos espectadores. Podiam, enfim, existir tal como eram, com inteira liberdade e fazer rir. Essa descoberta, da transformação de uma fraqueza pessoal em força teatral, foi de tanta importância para a definição de uma abordagem personalizada dos *clowns*, que se tornou um princípio fundamental. (LECOQ, 2010, p.214)

No espetáculo *Holoclownsto*, pretendíamos justamente revelar a natureza humana dos personagens, e neste ponto o aprofundamento da pesquisa do *clown* torna-se fundamental. Um ponto preponderante desta

vertente artística é o contato com o fracasso, compreender o palhaço como um perdedor, e que a exaltação desta humanidade pode emocionar e fazer rir. (LECOQ, 2010)

Dois importantes *clowns* que influenciam o trabalho cômico da Troupp Pas D'argent, desde o processo de criação do espetáculo *Cidade das donzelas*, e surgem, novamente, como importantes referências, são Charles Chaplin e Buster Keaton. Ambos apresentaram um requintado e minuciosos trabalho de *clown*, que pode ser observado em suas obras desenvolvidas no cinema mudo. Segundo Burnier (2001):

[...] eles criaram para o cinema tipos originais e únicos – diferentemente do comediante, que deve poder encarnar personagens os mais diversos. *Carlitos* é o *clown* de Chaplin, pessoal e único, não importando se desempenha o papel de *O grande ditador*, do vagabundo de *O garoto*, ou do operário em *Tempos modernos*. (BURNIER, 2001, p. 33)

Assistimos, outra vez, aos filmes destes artistas, agora direcionando a discussão para além da comédia física, ponto de destaque no trabalho de ambos, no qual mantivemos o foco durante a investigação do primeiro espetáculo. Desta vez, analisamos a expressividade facial dos *clowns*, a comunicação através olhar e a utilização do recurso da triangulação. Diferentemente da pesquisa do primeiro espetáculo, agora buscávamos a construção de uma linguagem minimalista e ressaltamos que a inspiração na interpretação de Chaplin e Keaton – onde se destacou a presença de uma neutralidade facial no trabalho de Keaton –, poderia contribuir para nossa escrita cênica.

Durante a realização da pesquisa imagética, observamos as fotografias de grande parte dos palhaços brasileiros, dentre eles Arrelia, Piolin e Carequinha, ícones da palhaçaria no Brasil, para análise da caracterização de cada um. Assistimos também alguns trechos de vídeos com interpretações de

Grande Otelo, Oscarito e Os Trapalhões¹³. Além disso, ao longo do processo de pesquisa cênica assistimos, presencialmente, a apresentações de Luiz Carlos Vasconcelos (palhaço Xuxu); Márcio Libar (Cuti-Cuti); Ricardo Puccetti (Teotônio) e espetáculos do Teatro de Anônimo.

Contudo, observo que os aspectos com que mais nos identificamos no que se refere à construção da poética da cena, à linguagem gestual desenvolvida e à caracterização e vivência do *clown* estão presentes nas referências da palhaçaria russa. Nosso contato com esta vertente de *clowns* aconteceu através de vídeos no site youtube. Após buscarmos diversas referências internacionais, a palhaçaria russa se configurou como nossa principal inspiração de linguagem através de Slava Polounine¹⁴ e do Grupo Licedei¹⁵. A atuação destes palhaços nos instigava, por apresentarem um importante tensionamento entre dramaticidade e comicidade, havia melancolia no olhar destes *clowns*, o que proporcionava cumplicidade com quem assistia, talvez, por expressar com grande potência a fragilidade inerente à dimensão humana do palhaço, característica fundamental para conexão com o público e surgimento de aspectos risíveis, conforme destacado por Lecoq (2010).

Ao observarmos a escrita cênica destes dois representantes da palhaçaria russa, destacamos aspectos como o onirismo, e a exaltação de características transgressoras, que destacam a inadequação dos *clowns* em determinadas situações apresentadas.

Segundo Ferracini (2001, p.15), “O Lume entende o *clown* como a dilatação da ingenuidade e da pureza inerentes a cada pessoa. O *clown* é lírico, inocente, ingênuo, angelical, frágil [...]”. A concepção que buscamos para a construção de nossos *clowns*, no que se refere a este aspecto, não segue a mesma direção. Pretendíamos mesclar aspectos transgressores e ingênuos. Mesmo assim, a pesquisa desenvolvida pelo Lume, com a qual tivemos contato

¹³ Programa humorístico brasileiro, criado por Wilton Franco, estreado em 1977, na Rede Globo. O grupo era composto por Didi (Renato Aragão), Dedé Santana, Mussum e Zacarias.

¹⁴ Slava Polounine é um ator, mímico, palhaço, autor e diretor, nascido em 1950. Fundador do grupo Licedei. Um de seus trabalhos de maior destaque é o espetáculo Slava's snow show. http://fr.wikipedia.org/wiki/Slava_Polounine

¹⁵ Licedei é um importante grupo de teatro-*clown* da Rússia, criado em 1968, por Slava Polounine, que o dirigiu durante 25 anos. Posteriormente, outros integrantes passaram a se revezar na função de diretores. www.licedei.com e http://fr.wikipedia.org/wiki/Teatr_Licedei

através de leituras de textos de Luís Otávio Burnier e Renato Ferracini, e também através de depoimentos de artistas, como Márcio Líbar em seu livro *A nobre arte do palhaço* (2008), norteou nossa investigação.

Burnier (2001) destacou a exaltação da humanidade nos processos de criação do *clown*, afirmando a necessidade do artista habitar dimensões sombrias e escondidas da própria personalidade, através de um delicado e, às vezes, doloroso, encontro consigo mesmo.

O *clown* não representa, ele é – o que faz lembrar os bobos e os bufões da Idade Média. Não se trata de um personagem, ou seja, uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos (como nos *clods*), portanto “estúpidos”, de nosso próprio ser. François Fratellini, membro de tradicional família de *clowns* europeus dizia: ‘No teatro os comediantes fazem de conta. Nós, os *clowns*, fazemos as coisas de verdade. (BURNIER, 2001, p.4)

Esta dicotomia entre personagem e *clown*, apresentada no fragmento anterior, e que já estava presente nas escritas de Lecoq (2010, p.215), “o ator deve jogar o jogo da verdade: quanto mais for ele mesmo, pego em flagrante delito de fraqueza, mais engraçado ele será. De modo algum deve representar um papel”, causou receio no grupo, pois ao mesmo tempo em que caminharíamos rumo à descoberta de nossos *clowns*, nosso trabalho também estaria atrelado à construção de personagem, já que a criação do espetáculo aconteceria a partir de um roteiro previamente estabelecido. Conversamos sobre a possibilidade de termos que trilhar dois caminhos paralelos em sala de ensaio: de descoberta do palhaço e de construção do personagem, para, posteriormente, buscarmos o ponto de convergência entre estes dois enfoques, para criação de um personagem-*clown*.

CAPÍTULO 2 – TREINAMENTO CORPORAL E PREPARAÇÃO ATORIAL

O treinamento corporal é um ponto determinante para o desenvolvimento do trabalho da Trouppe Pas D'argent. Ao longo dos anos fomos ampliando o foco neste aspecto, no que se refere à carga horária, a maior força física empenhada, ao aumento do número de repetições e a qualificação dos exercícios executados.

A prática foi nos mostrando o quanto o aprofundamento e a continuidade da realização de exercícios de alongamento¹⁶, aquecimento, arte acrobática de solo, contato improvisação e *Viewpoints* contribuíam para o desenvolvimento de habilidades técnicas, da consciência e da expressividade corporal, favorecendo assim o processo de pesquisa de linguagem construída para cada novo espetáculo, que demandava dos atores a execução de ações precisas, plásticas e orgânicas.

Cidade das donzelas e *Holoclownsto* foram processos desafiadores, pois as linguagens que ousamos investigar exigiam que tivéssemos determinados recursos físicos desenvolvidos, idealmente, a priori. Não tínhamos. E logo de início nos deparamos com muitas dificuldades, adiante explicitadas.

Porém, o desejo de aprender, a paixão pelo desconhecido, o vigor da juventude e a natural característica intrépida do grupo impulsionaram a pesquisa adiante.

Antes mesmo de entrarmos em sala de ensaio, quando já na primeira reunião do grupo descobrimo-nos ávidos por pesquisa corporal, conversamos sobre a necessidade de treinamento físico, como estratégia para potencializar o trabalho do ator. A proposta apresentada por Marcela Rodrigues e as demais imagens que surgiram em nossas mentes enquanto conversávamos sobre a linguagem que gostaríamos de desenvolver, momento no qual cada um de nós propunha cenas com imagens repletas de movimentos mirabolantes, com pessoas girando pelo ar e realizando acrobacias inusitadas, levaram-nos a

¹⁶ No grupo, utilizamos a terminologia alongamento, no sentido de execução de movimentos leves de preparação inicial, e a terminologia aquecimento é empregada para os movimentos que promovem uma mudança de tônus evidente.

concluir que necessitaríamos de muitas habilidades corporais, só alcançadas com muito trabalho.

No início do processo de *Cidade das donzelas*, o treinamento dos atores era realizado em todos os dias de ensaios, durante o período de trinta minutos. Após um mês, ao final do ensaio, um de nós comentou que observara pouco avanço em seu próprio trabalho corporal, referindo-se a aspectos como alongamento, fortalecimento e consciência corporal. Neste dia, juntos, percebemos que esta era uma questão que afligia a todos e decidimos aumentar o período de treinamento diário para uma hora de duração. Com o avançar do processo, o treinamento passou a ter duas horas, pela necessidade de rapidamente adquirirmos habilidades técnicas que favorecessem a criação cênica, carga horária esta que foi mantida no período de ensaios dos trabalhos realizados a partir daí.

Durante o processo de criação de *Cidade das donzelas*, por vezes nos deparávamos com movimentos que gostaríamos muito de realizar, porém no momento de executar, descobríamos nossa impossibilidade, por não termos a técnica apurada, que fomos alcançando no decorrer do processo. Por exemplo: Marcela propôs que, em uma cena de briga entre os personagens Marcelina (Carolina Garcez) e Carolino (Orlando Caldeira), a atriz passasse por cima das costas do ator, que se abaixaria e ela rolaria em uma cambalhota no ar. Após diversas tentativas, desistimos do movimento, pois exigia força e equilíbrio ainda não adquiridos. Marcela decidiu deixar esta marcação para mais adiante, considerando que talvez ela pudesse ser realizada, mas não naquele momento, ressaltando-se a questão do tempo para o desenvolvimento de certas habilidades, e o quanto deveríamos seguir treinando.

Neste sentido, Azevedo (2008) afirma:

Se isso não é feito de modo adequado, saltando etapas, por exemplo, ao forçá-lo a realizar movimentos para os quais ainda não está preparado, seu trabalho de palco permanecerá cheio de ruídos e interferências de suas próprias limitações [...]. (AZEVEDO, 2008, p. 154)

Assim, muitas marcações acrobáticas ou que exigiam habilidades físicas ainda não adquiridas foram sendo definidas com o avanço da pesquisa cênica, diferentemente do que ocorreu no segundo espetáculo. O processo de pesquisa corporal de *Holoclownsto*, iniciado em 2009, foi mais fluido, pois já vínhamos trabalhando com foco no treinamento desde 2006, fato que favoreceu muito a criação desta peça.

Da mesma forma que em *Cidade das donzelas*, no primeiro encontro para discutirmos sobre o novo espetáculo, Marcela e eu apresentamos o roteiro de ações de *Holoclownsto*, que proporcionou, em cada um de nós, a visualização de imagens em seguida partilhadas com o grupo, nas quais se podia prever um grande potencial imagético e acrobático, capazes de contemplar diferentes sentidos em cena. Por estarmos realizando um treinamento continuado já há três anos, conseguíamos desenvolver, desde o início do processo de ensaios, grande parte dos movimentos que vinham à nossa mente, por mais mirabolantes que parecessem inicialmente. Este fato favoreceu muito a nossa criatividade e criação. A experimentação corporal neste período foi muito rica, por já termos certas habilidades desenvolvidas a priori.

O treinamento corporal era algumas vezes proposto pela diretora e outras pelos atores, o que possibilitou que ela pudesse também realizar sua vivência como atriz. Os exercícios tinham o foco em aspectos como equilíbrio, ritmo, precisão, impulso, força e consciência corporal.

Segundo Barba (1994), a concepção de treinamento deve ser a de uma formação contínua que possibilite ao ator construir um corpo capaz de responder psicofisicamente, conectado ao momento presente. Acredito que o treino físico é o que possibilitou aos atores o desenvolvimento de ferramentas que favoreceram a criação das linguagens dos dois espetáculos em questão, que possuem uma dramaturgia corporal preponderante.

Os dias de ensaio são divididos em quatro momentos, com as seguintes durações aproximadas:

1. Procedimento de chegada à sala de ensaio – cerca de trinta minutos;
2. Treinamento – cerca de uma hora e trinta minutos;

3. Exercícios e Jogos sobre a temática abordada no espetáculo – cerca de uma hora;

4. Cenas – cerca de uma hora.

A duração de cada momento varia de acordo com a etapa do processo de criação. Com a proximidade da data da estreia, expandimos a duração da criação de cenas, porém mantendo o treinamento corporal:

1. Procedimento de chegada à sala de ensaio – cerca de trinta minutos;

2. Treinamento – cerca de uma hora;

3. Cenas – cerca de duas horas e trinta minutos.

2.1 A chegada

A chegada à sala de ensaio é um momento significativo do ensaio, sendo crucial para a qualidade do que desenvolveríamos ao longo do dia. Este fato começou a se delinear nos primeiros ensaios de *Cidade das donzelas*. Logo que chegávamos à sala de ensaio, havia o momento de encontro entre amigos, conversas colocadas em dia, e alguma dispersão, até que enfim começávamos o trabalho. Tínhamos um excesso de entusiasmo, talvez por ser o primeiro espetáculo, e estarmos muito ansiosos para realizá-lo. Necessitávamos de algo que contribuísse para atingirmos uma tranquilidade que favorecesse a criação e contribuísse para que os pensamentos se voltassem para o trabalho.

Então, em um dia de ensaio Carolina Garcês e Orlando Caldeira comentaram que realizaram uma oficina com Fabiana Mello e Souza¹⁷ e tiveram contato com a “Saudação ao sol”, considerada pelos hindus como uma

¹⁷ Fabiana Mello e Souza é atriz e diretora, formada pela Casa das Artes de Laranjeiras. Atuou no Grupo TAPA e no Grupo Amok; integrou o Théâtre du Soleil de 1997 a 2006. Atualmente, dirigiu o espetáculo *O moço que casou com a megera* (2014) da Cia de Teatro Medieval, e também ministra oficinas de treinamento para atores com máscaras balinesas.

reverência ao nascimento do astro-rei. Segundo Hermógenes¹⁸ (2000), o exercício possui beleza e plasticidade, destacando ainda que a sua perfeita realização depende de muito empenho e paciência para alcançá-la. É realizada por especialistas em Yoga e adeptos em geral.

Os dois atores nos apresentaram o exercício e a partir daí decidimos começar todos os ensaios desta forma, pois logo após sua realização, que exigia grande concentração, sentíamos-nos mais serenos e aptos para o trabalho, com o corpo disponível para o treinamento físico e ensaio, por uma qualidade da concentração proporcionada também pelo silêncio.

Na prática da Yoga, Hermógenes (2000) destaca a importância de os olhos permanecerem fechados durante a execução da Saudação ao Sol e do posicionamento em pé, voltado para o nascente, para a obtenção de efeitos terapêuticos e mentais. Da forma como nos apropriamos, optamos por não fechar os olhos durante a atividade. Os olhos abertos e a escolha do posicionamento em círculo contribuíram para nos conectarmos uns aos outros e estarmos presentes no espaço. A nossa necessidade era trazer toda a nossa atenção para dentro de sala de ensaio, para o grupo.

Mele (2010) afirma que “na prática tradicional da Yoga a atenção está no indivíduo e em seus movimentos internos e respiração”. A prática da Saudação ao Sol está associada à busca pela manutenção do equilíbrio emocional, sentimento de paz e alegria para os indivíduos praticantes.

A Saudação ao sol que realizávamos buscava um corpo em estado de disponibilidade, conectado ao momento presente, afastando-se de qualquer tipo de pensamento que pudesse nos desviar do trabalho. Este exercício trabalha a movimentação de todo o corpo, especialmente: coluna dorsal, braços, pernas e músculos abdominais, contribuindo para aumentar a flexibilidade corporal e o tônus muscular. (Hermógenes, 2010)

¹⁸ José Hermógenes de Andrade Filho (1921 – 2015) foi um militar, escritor, professor brasileiro, divulgador do Hatha Yoga. Doutor em Yogaterapia pelo World Development Parliament da Índia.

Abaixo, segue um esquema apresentando os movimentos básicos que compõem a “Saudação ao sol”. Este procedimento inicial de ensaio permaneceu durante todo o processo de construção de *Cidade das donzelas*.

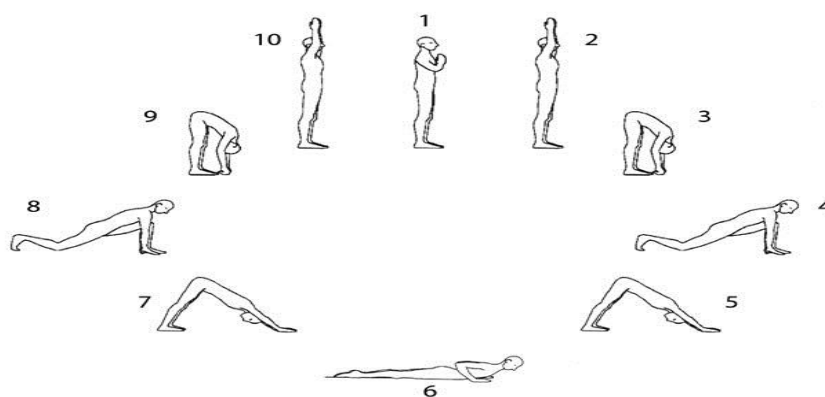


Imagem retirada do site: <http://www.yogashakti.com.br/saudacaoaosol.html>

O processo de pesquisa de *HoloclowNSTO* já apontou para outras necessidades. Vínhamos da recepção positiva do público ao nosso primeiro espetáculo, então estávamos lidando agora com a responsabilidade de conseguir construir uma nova peça e avançar enquanto companhia. Talvez essa pressão nem tenha ocorrido exatamente na proporção que relato, porém foi desta forma que reagimos ao fato de conhecidos e amigos cobrarem muito um novo espetáculo, e ouvirmos coisas como: “Ah, agora quero ver o segundo, pra ver se não foi sorte”. “Poxa, logo de cara uma indicação ao Shell pela pesquisa de movimento. Quero ver no segundo”. O nosso processo de criação e construção é longo, gerando também cobranças, através de falas como: “Nossa, quase três anos para montar uma peça. Tem que ser muito boa, né, porque ficar tanto tempo trabalhando para a peça ser mais ou menos, não dá, né”.

Sabíamos que este processo de pesquisa cênica seria muito desafiador, daríamos nosso primeiro mergulho no universo dos palhaços, e

considerávamos a palhaçaria como uma arte quase sagrada. Além disso, o espetáculo não possuía fala, construiríamos uma dramaturgia corporal no silêncio, aspecto que também representava um grande desafio para o grupo.

O primeiro dia em sala de ensaio para *Holoclownsto* foi bem diferente do primeiro dia do processo de criação do espetáculo inicial. Não lidávamos agora com o excesso de energia. Não falamos sobre isso, mas havia um clima diferente, um excesso de seriedade, como se sentíssemos que precisaríamos acertar. E essa auto cobrança poderia vir a prejudicar nosso desenvolvimento criativo. Além disso, a companhia estava passando por um momento de dificuldade financeira para manutenção, devido à pouca quantidade de editais de cultura abertos, nossa não aprovação no Edital de Seleção do Fundo de Apoio ao Teatro (FATE), no Programa Petrobras Cultural e no Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz em 2009, e também ao fato de neste período de início de primeiro semestre haver poucos festivais acontecendo para a circulação do nosso único produto de trabalho até então, *Cidade das donzelas*. Por mais que esta seja uma questão extra cena, observo que o fato se refletia diretamente no estímulo em sala de ensaio.

Logo no segundo dia de ensaio, Carolina Garcês trouxe um texto, uma espécie de oração que alguém lhe entregou na rua. Afirmou que havia lido e que continha tudo que estávamos precisando ouvir para seguirmos, então, leu no início do ensaio:

Agora que não estou mais no tempo de alimentar ilusões,
 aguça meus sentimentos para que eu perceba a beleza das realidades.
 Agora que as opções foram feitas e tantas portas se fecharam no definitivo,
 dá-me aceitação para que as renúncias não sejam um fardo pesado demais.
 Agora que a soma dos erros derrubou as jovens ilusões de onipotência,
 não me tires a pretensão de continuar tentando acertar.
 Agora que tantos desenganos e incompreensões repetiram lições de ceticismo,
 conserva minha boa fé e minha disponibilidade perante as criaturas.
 Agora que as forças do meu corpo começam a falhar,
 alerta meu espírito, livra-me do comodismo e redobra minha vontade.
 Agora que já aprendi a precariedade de todas as coisas, as limitações de todas
 as lutas e as proporções de nossa pequenez, afasta-me de desânimo.
 Agora que já alcancei o ponto de perspectiva que me dá exata visão
 do pouco que sei, livra-me da defesa fácil de colocar viseiras e ajuda-me
 a envelhecer com a abertura dos corajosos, dos que suportam revisões
 até a hora da morte.
 Agora que aumenta o círculo das criaturas que me olham e esperam

alguma coisa de mim, dá-me um pouco de sabedoria, ensina-me a palavra certa, inspira-me o gesto exato, norteia minha atitude.
 Agora que perdi a abençoada cegueira da juventude e só posso amar de olhos abertos, redobra a minha compreensão,
 ajuda-me a superar as mágoas, proteja-me da amargura.
 Concede-me a graça de não cair na desilusão, de não chorar o passado, de continuar disponível, de não perder o ânimo, de envelhecer jovem, de chegar à morte com reservas de amor.

Escrita por Carmita Overbeck (1917-2014)

Após a leitura, conversamos sobre o que estávamos sentindo, das nossas dificuldades ao iniciar este novo processo, e como este texto dialogava exatamente com o momento que estávamos vivendo. Orlando Caldeira lembrou-se de uma oficina que fez com As Marias da Graça¹⁹, e narrou um episódio ocorrido em uma das aulas, quando uma aluna estava muito nervosa, não conseguia realizar algo que foi proposto, então elas pararam o exercício, conversaram com o intuito de acalmá-la e proporcionar mais segurança para a atriz. Em seguida, a aplaudiram, acompanhadas de toda a turma. Ele comentou o quanto isso foi determinante e modificou a todos que estavam presentes na sala. Assim, decidimos experimentar esse aplauso para nós mesmos e para o espaço, como uma forma de aguçar a nossa sensibilidade.

Começamos a realizar o ‘aplausos’ no início de todos os nossos ensaios de *Holoclownsto*. Nossa rotina de ensaio era iniciada com a sala de treinamento fechada. Posicionávamo-nos em pé, do lado de fora da porta, e a cada dia um dos integrantes fazia a leitura da “nossa oração”, e em seguida, entrávamos na sala correndo, aplaudindo uns aos outros e ao espaço, fazendo muito barulho e dizendo, repetidas vezes, palavras que desejávamos muito como: sucesso, saúde, patrocínio vitalício, editais, sede, dentre outras.

Imediatamente após este momento, iniciávamos o aquecimento com música, dando continuidade a essa energia²⁰ produzida neste primeiro

¹⁹ O grupo As Marias da Graça foi criado em julho de 1991. Vera Lucia Ribeiro, Geni Viegas, Karla Conká e Samantha Anciães integram o grupo. Definem-se como: “mulheres que trabalham o riso e escolheram a arte da palhaça para expressar o cotidiano feminino. Interferem assim, na visão tradicional deste universo artístico”. <http://www.asmariasdagraca.com.br>. Acesso em 20 de março de 2015.

²⁰ A definição de energia, que aqui me refiro, se aproxima do conceito desenvolvido por Burnier (1956-1995), “a palavra energia vem do grego *energon*, que significa ‘em trabalho’. Uma maneira de se pensar energia é enquanto ‘fluxo, um caminhar específico que encontra resistências e as vai vencendo; ou então como radiação, ou seja, vibração, algo que se propaga pelo espaço”. (BURNIER, 2001, p.67). Ainda sobre a terminologia ‘energia’, Ferracini afirma que “no ocidente essa palavra é vista com certo receio no

momento. A nossa chegada à sala de ensaio era fundamental, uma espécie de ritual, para estarmos aptos e disponíveis para o trabalho, para nos transformarmos no que fosse preciso durante a pesquisa cênica.

2.2 Aquecimento psicofísico



Foto 1 – Natalíe Rodrigues, Jorge Florêncio (ex-integrante do grupo), Marcela Rodrigues, Carolina Garcês e Orlando Caldeira. Fotografia: Lilian Meireles. Durante oficina ministrada no Festival Internacional de Teatro Comunitário, Chile, 2009. Foto 2 – Em pé, da esquerda para direita: Carolina Garcês, Marcela Rodrigues, Orlando Caldeira e Jorge Leite (ex-integrante do grupo); deitadas, da esquerda para direita:

meio científico, e até mesmo artístico, quando designada para nomear algo que emana do corpo humano. Já no Oriente ela é vista com naturalidade entre médicos, cientistas e profissionais de palco. Os atores, em seu longo aprendizado, conseguem, de certa forma, utilizar e manipular essa energia de maneira expandida, dilatada, quando em cena". (FERRACINI, 2000, p.106)

Lilian Meireles e Natálie Rodrigues. Ensaio em nossa sede temporária, Academia Pé na Dança, em 2010.

É o treinamento do ator antes de qualquer situação cênica, são os exercícios que compõe esse treinamento. Eles não têm nada a ver com ginástica, mesmo que, às vezes, possam a ela se assemelhar. Eles constituem um dos momentos necessários da formação dos atores, quer se trate de formação inicial ou de formação contínua. Esse treinamento pode permanecer estável ou evoluir ao longo das aventuras profissionais e das exigências pessoais de cada ator. (PICON-VALLIN, 2008, p.61)

Assim como ressalta Picon-Vallin (2008), acreditamos que vivenciamos a experiência do treinamento para além da ginástica, como um ponto determinante de nossa formação e capacitação atorial, para que conscientes, não somente, do próprio esquema corporal, estejamos aptos a “testar e dominar seu gestual e seus movimentos, para evoluir num espaço-tempo particular, o da cena” (2008, p.62).

Logo nos primeiros dias em sala de ensaio, levei o livro de Beatrice Picon-Vallin (2006), *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda - Meyerhold e a cena contemporânea*. Após a sua leitura destacamos a importância dos pressupostos levantados por ele. O encenador ressaltava a importância do treinamento para que os atores desenvolvessem o conhecimento sobre suas possibilidades e características corporais.

Meierhold buscava uma arte em que o ator como elemento principal da cena, atuasse como criador, tendo o seu corpo como um valioso meio de expressão. Por isso defendia um treinamento do ator que o aproximasse de seu aparato físico. Sobre isso o diretor russo fala que a arte do ator funda-se sobre a organização do seu material e o ator deve saber utilizar corretamente os meios expressivos do seu corpo. (HORMIGON, 1998, p.146)

Meierhold preconizava a formação de um ator capaz de desenvolver um corpo de teatro, enfatizando a busca por um corpo não cotidiano e polivalente. Nesse sentido, Piccon Vallin (2006) destaca:

[...] um corpo de teatro – ao mesmo tempo subjugado, porque submetido a regras (outras regras), e livre porque a invenção nasce apenas quando a assimilação e o domínio das regras permitem ao ator fazer tudo – um ‘corpo dilatado’, segundo a expressão de Eugenio Barba, um ‘corpo em jogo’. (2006, p.68)

2.2.1 Procedimentos

Para ampliarmos nosso aparato expressivo corporal, de modo a sermos capazes de atualizar em movimento as imagens visualizadas, e de cumprir um desejo seminal da Troupp, o de adotar em cena uma linguagem corporal determinante, fez-se necessário, logo de início, perceber vícios posturais, limitações articulares e musculares, e ainda abrir o olhar para uma investigação também sensorial.

Durante o processo se ensaios dos espetáculos, utilizávamos como aquecimento, sempre coordenado por um dos atores, exercícios como:

- Locomoção pelo espaço, com ou sem música, sob o comando de um dos integrantes, que propunha variações de velocidade, ritmo e planos.
- Saltos: Posicionados em linha, de frente para o espelho. Realizávamos, em uníssono, oito saltos em altura, de dois pés para dois pés, em sequência. Em seguida, executávamos um agachamento, pernas afastadas, joelhos em 90°, com os braços estendidos a frente. Permanecíamos nesta posição durante a contagem de oito tempos; posteriormente, realizávamos a mesma sequência em seis, quatro, dois e um tempos.
- Jogo do peso real e imaginário: Atores posicionados em círculo arremessam aleatoriamente um saco de areia, com cerca de 500 g. O peso, ritmo e velocidade do objeto interferem tanto na recepção quanto no lançamento do

mesmo, o que se pode observar na força empenhada e nos músculos exigidos para tal ação. Posteriormente, deixamos o saco de areia de lado e estabelecemos um jogo com objetos imaginários, escolhidos pelo coordenador do exercício. Os atores precisam vivenciar e explorar as diversas formas de recepção e lançamento destes elementos imaginários, que possuem peso, tamanho e forma específicos, e conseqüentemente, traçam variações de ritmo e velocidade. O exercício também era realizado com os atores em locomoção, livres pelo espaço, com ou sem música.

- Livre expressão com música: A música era um estímulo, porém o exercício não era dançar a música. Os atores escolhiam uma posição inicial, empregavam tensão em seus músculos, permanecendo nesta posição. A partir da música, cada ator no seu tempo iniciava sua movimentação, que deveria ser fluida, e a tensão deveria permanecer circulando em todo o corpo, como uma corrente de energia. Realizávamos uma sequência de três músicas ou mais, e a exaustão, propiciada pelo forte tensionamento muscular, potencializava o estado de presença dos atores, contribuindo ainda para a não racionalização de sua execução. Este exercício foi proposto por mim, a partir de experiência em sala de aula, proporcionada pelo professor Fred Tolipan, no curso de Artes Dramáticas da extinta UniverCidade. O exercício trabalha com princípios de exaustão preconizados por Jerzy Grotowski (1987). Além disso, observo que o mesmo apresenta semelhanças com o Treinamento Energético desenvolvido pelo grupo LUME.

O trabalho de *treinamento energético* busca “quebrar” tudo o que é conhecido e viciado no ator, para que ele possa descobrir suas energias potenciais escondidas e guardadas. E como conseguir isso? Luís Otávio Burnier, criador do LUME, embasado nas pesquisas de Grotowski, acreditava que a exaustão física poderia ser uma porta de entrada para essas energias potenciais, pois, em estado de limite de exaustão, as defesas psíquicas tornam-se mais maleáveis: Trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, e extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. “Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, ‘limpar’ seu corpo de uma série de energias ‘parasitas’, e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais ‘fresco’ e mais ‘orgânico’ que o precedente” (Burnier, 1985:31). Ao confrontar e ultrapassar os limites de seu esgotamento físico, provoca-se um “expurgo” de suas energias primeiras, físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando o seu encontro com novas fontes de energias, mais profundas e orgânicas. (FERRACINI, 2001, p.2)

Embora a nossa ideia inicial não fosse trabalhar com princípios desenvolvidos por Grotowski, a realização deste exercício nos aproximou de seu conceito de exaustão, e assim permaneceu em nosso treinamento durante o processo de pesquisa dos dois espetáculos. O nosso objetivo ao realizar este exercício, como já afirmado, era a superação da racionalização dos movimentos e da repetição de clichês e vícios de movimentos cênicos e cotidianos. E ainda, a busca por uma presença cênica potente e orgânica, conforme observa Ferracini (2001).

Por orgânico entenda-se uma capacidade de encontrar e “dinamizar um determinado fluxo de vida, uma corrente quase biológica de impulsos” (Grotowski, 1992, p. 02). Esse fluxo dinâmico deve ocorrer na ação física externa em relação com as macro e microtensões interiores pulsantes do ator, ou seja, a organicidade é o contato interior que o ator tem, na realização da ação física, com sua pessoa e suas energias potenciais. [...] A palavra-chave para definir organicidade parece ser, então, “verdade”. Ou ainda, para Eugenio Barba, “vida e credibilidade”. Para ter organicidade, o ator deve estar pleno e verdadeiro em cena. (FERRACINI, 2001, p.99).

Ao final destes exercícios expostos anteriormente, cada ator realizava movimentos de alongamento individuais, focados em suas necessidades corporais.

Com o avançar do processo optamos pelo alongamento em dupla, pois desta forma, com o auxílio de outra pessoa, conseguíamos expandir os nossos limites corporais. Na imagem abaixo, pode-se observar alguns dos exercícios que realizávamos em dupla. Enquanto um dos atores permanecia em alguma destas posições, outro ator auxiliava pressionando determinada parte do corpo em direção ao alongamento desejado. Nos exemplos citados abaixo esta pressão era exercida sobre as costas do ator. Quando o limite articular era alcançado, o auxiliar realizava o comando de “Inspirar...Expirar”, e logo após a ação de expiração, o corpo automaticamente cedia espaço na articulação, momento no qual o auxiliar exercia uma pressão ainda mais intensa. Após dez segundos, de permanência na posição, era realizado o comando de relaxar e retornar à posição inicial.



Imagem retirada do site: <http://drcolunavertebral.com.br/exercicios-terapeuticos-para-a-coluna-vertebral/>

O treinamento físico foi nos apontando as nossas demandas. Exercícios isométricos foram inseridos no processo de pesquisa de *Holoclownsto* com o objetivo de desenvolver a potência muscular, o equilíbrio, a coordenação motora e a consciência corporal. São exemplos, os exercícios denominados “prancha” e “prancha lateral”, que podem ser observados na imagem abaixo:



Imagem retirada do site: <http://www.saudeforum.com.br>

Na construção do segundo espetáculo, logo após o ritual de chegada, no primeiro momento do treinamento diário, onde realizávamos o aquecimento psicofísico, substituímos os alongamentos individuais por uma sequência de exercícios em grupo, que se iniciava pela movimentação dos pés. Neste procedimento também eram trabalhados aspectos isométricos. A fotografia abaixo demonstra a posição dos atores no momento inicial do exercício.



Natalie Rodrigues e Jorge Florêncio (ex-integrante do grupo). Fotografia: Lilian Meireles. Durante oficina ministrada no Festival Internacional de Teatro Comunitário, Chile, 2009.

Com as pernas estendidas à frente e os braços, lateralmente, na altura dos ombros, realizávamos um movimento de rotação dos tornozelos, para os lados direito e esquerdo, com a duração de oito tempos lentos para cada lado. Ao finalizar, permanecíamos na posição por mais oito tempos. Em seguida, trazíamos a coxa para o ângulo de 90°, e iniciávamos a rotação do joelho, também com duração de oito tempos, permanecendo na mesma posição por igual período. Ainda sem encostar os pés no chão, realizávamos a rotação lateral da articulação coxofemoral, seguindo os mesmos procedimentos adotados nas etapas iniciais.

O próximo passo é a rotação pélvica, realizada em dezesseis tempos (oito tempos em movimentação contínua e oito tempos com acento em cada direção). Em seguida, os mesmos movimentos são realizados com foco na região peitoral.

Posteriormente, mantendo os braços na posição já descrita, modificando apenas o posicionamento das mãos, agora com os punhos contraídos, palmas das mãos apontando para fora, realizávamos movimentos de rotação dos braços em execução simultânea, lados direito e esquerdo, em oito tempos. Ao

final da contagem, com os braços ainda estendidos lateralmente, e o movimento das mãos apontando alternadamente para baixo e para fora, realizávamos o movimento de elevar os braços até a posição vertical, em oito tempos, e baixa-los até uma posição de total relaxamento ao longo do corpo. O exercício era concluído com a rotação dos ombros e pescoço.

No início do processo de treinamento da companhia, nosso objetivo era o aquecimento que possibilitasse acionar todo o corpo, torná-lo apto para o trabalho que seria desenvolvido naquele dia. Posteriormente, passamos a testar nossos limites, buscávamos alcançar algo além do que já havíamos conquistado. Ao longo do treinamento, características pessoais foram se revelando, descobrimos que uma pessoa era extremamente flexível, que outra possuía grande força física, que outra apresentava alguma limitação em determinada articulação. Descobertas estas, surpreendentes tanto para o grupo quanto para o próprio ator, ao se desvelar no processo. Estas observações foram importante para o desenvolver da pesquisa cênica e principalmente para o trabalho de direção.

Os procedimentos que adotamos para alcançar o aquecimento psicofísico que consideramos ideal para o nosso trabalho, independentemente do espetáculo que está sendo ensaiado, além de trazerem benefícios como o aumento da flexibilidade, equilíbrio, precisão, força e consciência corporal, possibilitam o desenvolvimento de diversas ferramentas que favorecem a qualificação da presença cênica.

As técnicas do ator contemporâneo nascem tanto da descoberta individual do intérprete nos processos de trabalho e treinamento (uma espécie de auto-educação) quanto do aprendizado técnico (através da educação formalizada). Nunes relembra que a criação de técnicas corporais específicas para o ator teatral tem sido marcada pela transformação do “aprender” em “aprender a aprender”. (ROMANO, 2005, p. 178)

2.3 Outras Técnicas

Os *Viewpoints*, o Contato Improvisação e a Arte Acrobática de solo integram o conjunto de ações desenvolvidas durante o processo de preparação dos atores da Truupp Pas D'argent.

2.3.1 *Viewpoints*

Os *Viewpoints* foram desenvolvidos pela diretora teatral norte-americana Anne Bogart, a partir do *The Six Viewpoints* (Os seis pontos de vista) criado pela coreógrafa norte-americana Mary Overlie. Bogart em parceria com Tina Landau, diretora e dramaturga norte-americana, modificou a estrutura dos *Viewpoints*, para sua aplicação no trabalho teatral, formato que vem sendo estudado até os dias atuais.

Viewpoints é uma técnica de improvisação e composição cênica, com que tive um breve contato, durante o curso de graduação em Artes Dramáticas na UniverCidade, nas aulas da professora Andréa Maciel Garcia e outros. O principal contato que tive com a prática foi através de um exercício chamado “Raia”, ministrado pela professora Andréa Maciel, a partir do exercício denominado *grid* (grade). Este exercício é realizado a partir de linhas imaginárias no espaço, e os atores se movimentam nessas linhas, estabelecendo um jogo de estímulo-resposta.

Viewpoints é definido por Bogart e Landau (2005) como um processo aberto, e não uma técnica rigidamente formatada, constituindo-se de princípios ou “pontos de consciência” que o artista cênico pode utilizar em seu trabalho. O método explora as questões do espaço e tempo por meio de improvisação e composição corporal e vocal. Bogart e Landau (2005) relacionam a filosofia do *Viewpoints* a alguns princípios de improvisação e composição em dança presentes nos anos 70. (NUNES, 2008, p.2)

Mary Overlie estabeleceu seis *Viewpoints*: espaço, forma, tempo, emoção, movimento, historia. Anne Bogart junto com sua colaboradora Tina Landau expandiram para nove, categorizando-os como de tempo e de espaço.

Os de tempo são tempo (ritmo), duração, resposta cinestésica, repetição. Os de espaço são forma, gesto, arquitetura, relação espacial, topografia.

[...] os nove pontos de vista são articulados sob linhas imaginárias no espaço, Bogart evoca o pensamento de Bertolt Brecht: “Não se mova a não ser que haja uma razão para se mover, e o desejo por variedade não é uma razão suficiente (BRECHT apud BOGART, 2005:70). Em todas as improvisações o movimento deve ser realizado por uma razão, contudo, esta deve ser de caráter formal, compositivo e intuitivo. Viewpoints = escolhas feitas sobre o tempo e o espaço. Todo movimento é baseado em algo que já está acontecendo [...] (NUNES, 2008, p.2).

O que me chamou a atenção e despertou a vontade de levar o exercício para a Trouppe foi a forma como é executado, através da improvisação, possibilitando vivenciar uma experiência rica e múltipla, onde a escuta, a percepção, a sensibilidade, a coletividade e o estímulo-resposta precisam estar presentes, e os atores totalmente disponíveis para o jogo.

No grupo, discutíamos sobre a importância de buscarmos sempre exercícios que possibilitassem desenvolvermos este estado de presença potente, contribuindo para que os atores se tornem aptos a responder prontamente aos estímulos que emergem em cada situação proposta em cena. E observei, ao realizá-lo na minha turma da graduação, como esta técnica auxilia muito aos atores, no entendimento prático do que seria agir psicofisicamente.

Assim, cada artista começa a ter seu diálogo com essas ferramentas – e em última instância, este é um trabalho coletivo, então você não está só tentando praticar para si mesmo, mas está tentando praticar com o grupo, para criar uma conexão de grupo, que pode mudar, talvez, num piscar de olhos. (Mather 2010, p.5)

Quando eu apresentei o exercício para a Trouppe, todos ficaram entusiasmados para executá-lo. E ao final da atividade conversamos sobre a experiência e o quão poderia ser proveitoso se continuássemos desenvolvendo-o no nosso processo, pois em um único exercício abordávamos diversos aspectos que precisávamos desenvolver. Nossa apropriação do

Viewpoints ocorreu enquanto técnica de treinamento de ator e não como recurso para a criação de cena.

Nas primeiras tentativas de realização do exercício nos deparamos com alguns entraves. A escuta estava comprometida pelo desejo de impor algum movimento sem que este surja da relação que está sendo estabelecida com o coletivo. A ansiedade em fazer algo novo e interessante resultava na não percepção do tempo ritmo e na relação espacial instaurados, ao contrário do que Bogart ressalta: o princípio da escuta extraordinária, que prevê a escuta com todo o corpo, afastando-se assim da necessidade de premeditar um resultado.

A primeira vez que realizamos a “Raia”, coordenei o exercício. Logo no início, houve um excesso de movimentações e pouco espaço para a escuta. Além da ansiedade para realizar algo, havia também uma dificuldade para o estabelecimento de um tempo-ritmo próprio de cada jogo, como se a noção de estímulo-resposta solicitasse uma resposta imediata ao movimento proposto. Assim, a velocidade acelerada tornou-se a principal problemática dos primeiros treinos, com o que todos concordaram.

Para melhor compreensão do que estava ocorrendo, decidimos que a cada novo jogo um dos integrantes iria observar de fora, pois talvez isso facilitasse o entendimento do treinamento. Desta forma, fomos avançando, conversando sempre ao final de cada experimentação, apontando pontos que foram ou não alcançados.

Outro aspecto apresentado no jogo foi a dificuldade de agir conectado ao momento presente, de forma coerente com o que estava surgindo na relação com os demais integrante e com o espaço. Este fato estava diretamente ligado a um excesso de racionalização dos movimentos, que levava o ator para o passado, pensado no que poderia ter feito, ou para o futuro, projetando ações aleatórias. A grande dificuldade era simplesmente se permitir estar ali, com a percepção aberta para o que viria. Pois, conforme Sandra Meyer Nunes:

[...] o método permite ao ator ou bailarino a oportunidade de trabalhar sua percepção e ação com atenção ao momento presente, aguçando sua sensibilidade em sintonia com o outro e com o ambiente em que se inserem. Não se trata somente de um ator responsivo às demandas externas, nem imerso em seu próprio universo interior, mas um sujeito capaz de compartilhar e ajustar permanentemente suas ações à do seu companheiro de cena (2009 p. 5)

Aos poucos, fomos conseguindo lidar com o espaço da imprevisibilidade que emerge do próprio treinamento, com um foco determinado no desenvolvimento da escuta: agir conectados uns aos outros e ao ambiente, de uma forma que os movimentos surjam a partir de impulsos oriundos da própria relação entre os corpos.

Optamos por manter o exercício “Raia” no processo de treinamento do grupo e observamos que esta prática foi importante no processo de pesquisa corporal dos dois espetáculos, principalmente no que se refere ao desenvolvimento atorial. Contudo, observo reflexos deste treinamento na criação cênica do espetáculo *Holoclownsto*, conforme será exposto no item 3.3.

2.3.2 - Contato Improvisação

O Contato Improvisação surgiu na década de 70, concebido por Steve Paxton²¹, em parceria com outros artistas. Ele tinha interesse em descobrir como a improvisação poderia facilitar a interação entre os corpos, as suas reações físicas e como proporcionar a participação igualitária em um grupo. A técnica consiste em que dois ou mais corpos improvisem movimentos mantendo um ou mais pontos de contato entre eles. (LEITE, 2005). O Contato Improvisação possui diversas abordagens e possibilidades de realização. Podendo se apresentar também enquanto uma prática aberta, estando acessível a todo tipo de pessoa que tenha o desejo de dançar, como realizado, por exemplo, na prática das *Jams*²².

²¹ Bailarino, professor e coreógrafo norte-americano, nascido em 1939.

²² O termo *Jams* refere-se aos encontros de pessoas interessadas na realização de Contato Improvisação. Nestes encontros, as regras são bem maleáveis, não há uma hierarquização, novatos e profissionais podem participar livremente.

O Contato Improvisação configurou-se como uma das estratégias de treinamento de atores realizada pela Trouppe Pas D'argent no início do processo de criação de *Holoclownto*. Um dos atores trouxe um texto sobre o Contato Improvisação durante a etapa de estudo teórico e, após esta leitura, também assistimos a algumas experimentações desta técnica em vídeos no Youtube. Decidimos desenvolver esta prática em nosso processo, como mais um recurso para propiciar que os atores estivessem disponíveis em cena, preparados para agir e reagir, conectados uns aos outros na criação cênica. O fato do espetáculo não possuir texto falado e a dramaturgia ser toda construída e narrada através de gestualidades, nos direcionou a investir cada vez mais em técnicas que favorecessem a qualidade dessa relação entre os atores, onde a percepção, a escuta e a ligação cinestésica tornaram-se primordiais.

[...] partimos do pressuposto de que o trabalho com os princípios do CI pode promover ganhos significativos em relação principalmente ao que se chama de contracena. Dessa forma, esta abordagem produziria uma descentralização da figura individual, unívoca e a-histórica deste ser chamado Ator, substantivo masculino singular, assim mencionado amplamente em grande parte da bibliografia sobre treinamento para o teatro no século XX e início do século XXI. De início, a abordagem de um treinamento baseado em tais princípios trabalha a partir do outro, numa constante troca de singularidades. O principal foco do CI é no presente de cada rede estruturada de comunicação que se forma. Conversação é um dueto, que pode dar-se entre várias pessoas, e é essa relação de fruição de informações que vão e voltam que principalmente interessa à cena. (PIZARRO, 2010, p.1)

Iniciamos os treinamentos de Contato Improvisação considerando os pressupostos colocados por Paxton, em que duas ou mais pessoas estabelecem contato físico, dialogando psicofisicamente, a partir de aspectos como percepção, escuta, peso e contrapeso, impulsos, equilíbrios e desequilíbrios, portagem e estímulo-resposta, explorando ao máximo a complexidade oriunda da relação construída entre os participantes da experimentação.

[...]o trabalho tinha o foco na sensação, não em um estilo particular, nem em psicologia, estética, teatro ou emoções. Eles buscavam

“explorar os aspectos físicos do trabalho como um valor neutro: o que era possível fazer e não o que pareceria esteticamente”. (Novack, 1990, p.69). De acordo com Paxton, poderia se dizer que a estética ideal do Contato Improvisação é um corpo totalmente integrado. (LEITE, 2005, p.6).

A iniciação prática dos integrantes da Troupp Pas D’argent ao Contato Improvisação foi conturbada. Durante alguns dias realizamos o contato em dupla, porém, observamos diversas situações problemáticas. Em grande parte das tentativas aconteceu algo que denominamos “discussão”, no sentido de contestação, de embate de argumentos, de questionamento, pois constatamos uma dificuldade de escuta, e de entendimento e aceitação da proposição do outro, o que gerava a imposição de movimentos, e uma conseqüente ruptura no fluir da relação estabelecida. Passamos a ter o foco em não discutir, e sim realizarmos uma conversa agradável e fluida, onde todos perguntam e respondem, a partir da ampliação da escuta.

Descrevo abaixo os principais pontos que foram levantados após cada improvisação em sala de ensaio, e que considero serem geradoras da “discussão”:

- Excesso de proposições simultâneas, ocasionando um confronto de movimentos, nitidamente demonstrado pela brusca interrupção de sua execução, pela imposição do movimento proposto pelo parceiro;
- Mesmo quando a escuta permitia a percepção e a resposta ao movimento que emergia da relação, havia uma preocupação em fazer algo novo a todo o momento, o movimento ideal, gerando uma ansiedade que não permitia que vivenciássemos cada ação com a duração necessária;
- A característica intrépida e acrobática dos atores direcionava naturalmente a improvisação para a realização de movimentos com uso de peso e contrapeso e portagens acrobáticas, permeando quase todo o improvisado. Os integrantes com características físicas para portô, devido a uma maior força muscular, sobrepunham suas proposições à dos atores volantes, sem que isso tenha partido da relação construída nesta “dança”;

- A dificuldade em lidar com o olhar crítico dos demais integrantes, o que ocasionava a racionalização da vivência durante a realização do contato. Momento em que podíamos reconhecer, claramente, traços da personalidade de cada um sobressaindo ao exercício. Assim, observamos tendências pessoais de liderar a todo o momento, enquanto outros tendiam a responderem aos estímulos, tendo bastante dificuldade propositiva;

Ao final da improvisação de cada dupla, todos apontavam as questões que consideravam mais relevantes no exercício, relativas à fluência no jogo de estímulo-resposta e organicidade nas ações, principalmente. Primeiramente, os atores de fora do exercício expunham suas observações, e em seguida, quem foi observado “argumentava”, às vezes calorosamente, sobre o que ouvira e destacava como foi a experiência.

Steve Paxton, em entrevista concedida a Fernando Neder (2010), descreve qual seria, no seu entendimento, a dança ideal. Ressalta a necessidade de instauração de um ritmo lento, possibilitando a observação e posteriormente, há a realização de um ponto de contato entre os participantes da improvisação, possibilitando maior diálogo entre os corpos.

Steve Paxton: Quando acham as “micro-danças” um do outro e quando começam a ficar treinados nessa velocidade que é mínima, como centelhas de movimento ao redor do corpo, então podem começar a dançar com esse tamanho de movimento, que é mínimo. Começam a reconhecer-se mutuamente e suas tentativas em fazê-lo. Então, o movimento vai ficando maior e talvez um pouco mais rápido. Mas devem sempre manter as informações que foram encontradas nos primeiros 20 minutos. A identificação das menores unidades de movimento dessa pessoa. A velocidade e a clareza que encontraram naquele momento. (NEDER, 2010, p.5)

A utilização de músicas que possuíam andamento mais acelerado, nesta fase inicial de treinamento, realmente dificultou o estabelecimento da calma necessária para se colocar disponível para o outro no jogo. E, possivelmente, contribuía para o excesso de proposições e lideranças nos exercícios, pois a velocidade acelerada dificultava a escuta neste momento de aprendizado inicial da técnica. A música, realmente, tem papel fundamental no Contato

Improvisação, como é possível se observar na fala de Paxton. Contudo, foi a própria prática que nos revelou este aspecto.

Não conseguimos, prontamente, realizar a Contato Improvisação da forma como imaginávamos poder realizar, fato que gerou diversas reflexões sobre estratégias para superação desta fase.

Sentimos a necessidade de realizarmos o que chamamos de “contato individual”, que se configurou como um pré Contato Improvisação, e tinha como objetivo possibilitar uma vivência corporal individual, sob os mesmos princípios do contato improvisação como: escuta, percepção, impulso, equilíbrio, peso e estímulo-resposta. Avaliamos que este momento de auto-percepção e consciência da própria corporeidade poderia trazer grandes contribuições para o contato em dupla, e posteriormente, em grupo. Na experiência individual, mantivemos o foco na relação com o espaço, com o chão, com o ar e com a música. Este processo aconteceu por aproximadamente dois meses. Optamos pela utilização de músicas com andamento mais lento, inserindo também as mais aceleradas somente no segundo mês.

Este período proporcionou um crescimento considerável no desenvolvimento atorial do grupo. A experiência individual permitiu que observássemos as características de movimento de cada um, sendo possível apontarmos as qualidades no trabalho corporal e os pontos que poderiam ser melhorados, relativos aos aspectos já mencionados. Após cada improvisação, o ator que realizou o exercício anotava todos os apontamentos suscitados pelos demais integrantes. E a cada novo dia de experimentação, buscávamos superar estes itens observados anteriormente pelo grupo. Considero esta prática fundamental, pois colocou uma lente de aumento na corporeidade de cada integrante. Assim, descobrimos vícios de movimentações, micro tensões que até então tínhamos permanentemente em determinadas partes do corpo, pequenos tiques gestuais, a tendência a trabalhar em um determinado plano, ou a realizar preponderantemente movimentos circulares ou em linhas retas, a realização de uma gestualidade relacionada constantemente ao belo ou, ao contrário, a referências grotescas e disformes, e outros.

A partir desse olhar sobre o próprio trabalho, pudemos experimentar novos territórios, ampliar nosso leque de possibilidades corporais. Não acredito em uma neutralização do corpo, e que seja possível se libertar de certas características que lhe são próprias, pois trazemos nossa história nos poros e, conseqüentemente, certas particularidades são indissociáveis de nós mesmos. Porém, trabalhar estes aspectos citados foi uma experiência libertadora para todos. No meu caso, descobri uma micro tensão nas pernas e uma tendência a realizar um movimento de membros inferiores, com joelhos semi flexionados e os pés em posição flex, sempre que realizava movimentos no solo. Isso me impedia de explorar outras possibilidades no chão, e até então eu não tinha a consciência que reproduzia constantemente esse movimento.

Trazer a visão crítica para o interior de nossas pesquisas corporais individuais foi fundamental, propiciou uma maior consciência corporal, segurança e tranquilidade, contribuindo para a fluência no jogo do contato improvisação em dupla e em grupo, que experimentamos em seguida.

2.3.3 Treinamento Acrobático de solo

Desde os primeiros encontros da companhia, todos já expressavam o desejo de estabelecer um foco no trabalho corporal, e no momento de definição das possíveis referências e influências de linguagem artísticas, para o primeiro espetáculo, a arte acrobática de solo surge como forte inspiração. Esta afinidade com a técnica impulsionou o ator Orlando Caldeira a buscar uma formação na Escola Nacional de Circo, para trazer estes conhecimentos para o grupo, ainda durante o processo do espetáculo *Cidade das donzelas*.

Além de utilizarmos as acrobacias na linguagem cênica do espetáculo, acreditamos que a arte acrobática configura-se como uma importante estratégia no treinamento do ator, desenvolvendo, entre outras habilidades, a noção de espacialidade e a consciência corporal. O risco inerente às manobras

acrobáticas exige concentração máxima no momento presente, aguça a percepção, deixando o ator em estado de alerta.

[...] o fundamental é se compreender a ‘acrobacia’ em um sentido mais abrangente, ou seja, como um tipo de lida não cotidiana com o corpo, como um processo produtor de redomas sensoriais extraordinárias, tal como acontece com a dança, o esporte e a guerra. (ALMEIDA, 2008, p.199)

Aos poucos, Orlando Caldeira passa a trazer para os ensaios exercícios de aquecimento e exercícios chamados de “educativos”, que são utilizados como uma preparação pré-acrobática. Estes procedimentos foram fundamentais para nossa capacitação, contribuindo para aprimorarmos movimentações acrobáticas que já experimentávamos antes da apropriação da técnica, e também para descobrirmos novas possibilidades corporais.

Considero que a busca pelo rigor também nos identificou e nos aproximou desta técnica, pois prezávamos pelos detalhes, minúcias dos movimentos, desenvolvimento do equilíbrio e aguçamento da concentração. Cobrávamo-nos bastante, tanto em relação à disciplina na realização dos exercícios quanto na superação de limites, desde um alongamento simples até a realização de uma acrobacia complexa.

Hoje observo o treinamento acrobático como o principal ponto do processo de preparação corporal da Troupp Pas D’argent. Ocupa uma hora de duração nos ensaios, sendo o único procedimento que se estende até os momentos finais de construção dos espetáculos, quando a prioridade passa a ser a marcação e lapidação de cenas, devido à proximidade da estreia. Destaca-se como técnica de treinamento corporal, e também como importante elemento constituinte das linguagens cênicas.

Logo no início do processo de treinamento acrobático nos deparamos com um entrave: o medo. Caldeira nos demonstrava total segurança e cobrava, de forma ríspida, que superássemos os medos assim como aprendeu na escola de formação. Somente agora, anos depois, ele revelou que também sentia muito medo durante seu período na escola, e em sala de ensaio com a

Troupp o mesmo ocorria, mas não podia demonstrar isso, para nos encorajar a seguir em frente.

Mas não é apenas no aspecto corporal que as diferenças entre as modalidades acrobáticas podem ser percebidas, há elementos psíquicos que também entram em jogo, a disciplina, a coragem para enfrentar o risco, a disposição para executar atividades repetitivas e dolorosas, a capacidade de interagir com o público, a concentração. (VEIGA, 2008, P.210)

No processo de criação do espetáculo *HoloclowNSTO* o treinamento acrobático se aprofundou, Orlando Caldeira trouxe exercícios mais elaborados que aprendia na Escola Nacional de Circo, e sempre os adaptávamos já que não tínhamos a pretensão de nos tornarmos artistas circenses. Nosso treinamento era realizado em cima de uma passarela de colchonetes posicionados de uma diagonal a outra da sala de ensaio. Realizávamos então uma sequência de exercícios: abdominais, flexão, vela, ponte, parada de mão, salto esticado, salto grupado, salto afastado, rolamento grupado para frente, rolamento grupado para trás, salto leão, estrela, segunda altura, contra-balanço livre, contra-balanço para trás em um braço, contra-balanço com pé atrás do pescoço do pegador, dentre outros.

Os estudos acadêmicos acerca da arte acrobática são ainda reduzidos no Brasil, revelando um distanciamento histórico em relação a este tipo de prática corporal artística. (BORTOLETO, 2008). As referências bibliográficas são escassas e não há uma padronização dos termos utilizados. As terminologias aqui utilizadas constam no Manual Básico de Instrução das Artes Circenses produzido pela FEDEC – Federação Europeia de Escolas Profissionalizantes de Circo²³.

Primeiramente, é importante ressaltar que os exercícios de aquecimento e os “exercícios educativos” são primordiais para o treinamento acrobático. Eles contribuem para o desenvolvimento de dois importantes pontos, a flexibilidade e a força. A progressão das habilidades do ator deve ocorrer concomitantemente ao alargamento de suas capacidades físicas. Caso

²³ Publicação do Circo Crescer e Viver, em parceria com a FEDEC – Federação Europeia de Escolas Profissionalizantes de Circo, contemplados pelo Prêmio Funarte/Carequinha de Estímulo ao Circo 2011.

contrário, esta busca por uma imediata evolução de competências corporais pode gerar lesões, fato que ocorreu com dois integrantes do grupo.

A “segunda altura”, exercício de duo acrobático, no qual um ator realiza a portagem de outro em pé em seus ombros, representou um momento de superação que exigiu coragem, devido ao eminente risco de queda. Iniciamos da seguinte forma: o ator que desempenharia a função de portô colocou-se deitado, com o abdômen voltado para o chão, o volante posicionou-se em pé sob suas costas. Através dos contatos dos pés do ator volante, que caminha nas costas do portô, realizamos um jogo de peso e contrapeso, enquanto o portô passa pela posição de quatro apoios, até colocar-se de pé, no mesmo momento em que o volante posiciona-se em pé sob seus ombros, conforme observado na fotografia abaixo.



Imagem retirada do Manual para acrobatas – FEDEC, 2011

Este exercício apresentou certo grau de dificuldade para sua realização. Enquanto dois atores o experimentavam, os demais permaneciam no entorno para evitar uma possível queda. Após atingirem esta posição, o portô caminhava pela sala, em diferentes direções, estabelecendo pequenas variações de velocidade. Esta ação exigiu acionar múltiplas musculaturas corporais, e a corporeidade atingiu um potente estado de alerta.

Inicialmente, em decorrência do medo de uma possível queda, alguns atores, na função de volantes, direcionavam o olhar para um ponto fixo, e tencionavam ombros e pescoço excessivamente, como se experimentassem um estágio de concentração, que aprisionou a percepção, não permitindo o

desenvolvimento de uma relação espacial, desconectando-se de um estado de presença que nos interessa para o trabalho. O portô precisava lidar com a responsabilidade de carregar o outro ator, passar a segurança necessária, com foco no equilíbrio, força e consciência corporal.

Após o exercício, conversamos sobre a necessidade de superação destes aspectos, pois o medo não poderia ser imobilizador. A arte acrobática nos apresentou um forte potencial para rapidamente avançarmos nestas questões. Éramos muito rígidos uns com os outros, e todos precisaram superar inseguranças e receios para realizarem todos os exercícios propostos. Aos poucos, a arte acrobática nos ensinou a lidarmos com o medo com tranquilidade.

Em um único procedimento, como por exemplo, a “segunda altura” citada anteriormente, pudemos experimentar diversos elementos fundamentais ao desenvolvimento do trabalho atorial: confiança, equilíbrio, percepção, concentração e estado de presença. Durante a realização do exercício, os atores que não estavam na ação, orientavam os dois, direcionando-os na busca de uma vivência que dilatasse estas perspectivas apontadas acima, não limitando a experiência à uma atuação voltada apenas para desenvolvimento da fisicalidade mas também expandindo o enfoque atorial.

Outro exercício acrobático realizado pelo grupo é o “suporte de ombro”, conforme a fotografia abaixo. O volante de pé, coloca as mãos sobre os joelhos do portô, que se encontra deitado, com as pernas flexionadas. O volante inclina-se para frente e o porto segura seus ombros, à medida que ele eleva o tronco até posicionar-se verticalmente em relação ao solo. Este procedimento exige tônus abdominal, consciência corporal e equilíbrio. Foi possível perceber, na posição de volante, que embora tivéssemos compreendido o movimento antes de realizá-lo, no momento da execução, ao nos posicionar sob um novo ângulo, precisávamos de um tempo a mais para realização de comandos simples. Pesquisávamo-nos a partir das novas possibilidades de sensações, posicionamentos e movimentações em relação à gravidade, que passa a exercer uma força contrária a habitual. Ao realizarmos exercícios sob outras perspectivas, como este descrito acima, foi possível

habitarmos outras camadas de nossa corporeidade, experiência possibilitada pela arte acrobática, que contribui positivamente para a investigação corporal do grupo.



Marcela Rodrigues – portô, Carolina Garçês – volante, Jorge Florêncio e Natália Rodrigues, em pé, auxiliando as duas atrizes. 2009. Acervo da companhia.

A apropriação da técnica acrobática exige paciência e trabalho contínuo, pois é um processo lento, que exige esforço na repetição, para atingirmos o rigor na sua realização. Foi fundamental compreender que cada ator tem seu tempo de entendimento e absorção de novas perspectivas da própria corporeidade. Durante alguns meses, empenhávamos grande esforço para que todos expandissem seus trabalhos acrobáticos juntos, até que percebemos que era preciso respeitar o tempo de cada um. Mas nem por isso, deixamos de cobrar, a cada realização, a superação dos próprios limites.

:

2.4 Procedimentos de ensaio

Na pesquisa para a criação de cada espetáculo, desenvolvemos exercícios específicos para que pudéssemos alcançar a linguagem almejada. Observo como ponto determinante para a criação cênica da Troupp Pas D'argent esta unidade de pensamento e a disposição para, de forma autônoma, todos contribuírem ativamente no desenvolvimento dos procedimentos de ensaio, não só na criação de exercícios como também na construção das cenas. Assim, uma identidade de grupo começou a ser construída, de forma coletiva.

No momento em que entramos em sala de ensaio, a pesquisa teórica e imagética realizada na primeira etapa da investigação permanece ativa, embora aconteça em menor escala. Continuamos realizando a pesquisa individualmente em casa, compartilhando com os demais integrantes através de e-mail ou trazendo para ser discutido nos momentos finais dos ensaios.

Estabelecemos esta metodologia no processo de criação do primeiro espetáculo. Optamos por começar a investigação realizando exclusivamente o estudo de referências teóricas e imagéticas, pois sentíamos a necessidade de mergulharmos na temática do espetáculo e compreendê-la em imagens, formas e cores. A partir desta apropriação de conteúdo intelectual e visual, que permitiu delimitarmos claramente o conceito estético da obra, sentimo-nos aptos para entrar na sala de ensaio.

Neste capítulo, descrevo a realização de vivências e oficinas ministradas por alguns artistas parceiros, analiso a criação de exercícios de aprofundamento temático e de desenvolvimento de linguagem cênica, investigo os procedimentos desenvolvidos para a construção de personagens e para a apropriação textual, apresentando detalhamento do método de criação de cenas. Posteriormente, analiso a apropriação prática das referências teóricas e

imagéticas a partir da do resultado final dos espetáculos *Cidade das donzelas* e *Holoclownsto*.

2.4.1 Vivências e oficinas

Durante os processos de investigação dos dois espetáculos tivemos a oportunidade de experimentar algumas vivências e oficinas com artistas que conhecemos ao longo de nossa trajetória, e que estabeleceram com o grupo uma parceria afetiva. Estes procedimentos possibilitaram aprendizado e troca de conhecimentos que foram importantes no desenvolvimento do trabalho da Trouppe Pas D'argent.

- Carroça dos Mamulengos

Nosso encontro com Antônio Gomide, artista integrante da Carroça dos Mamulengos²⁴ ocorreu por acaso em evento social, em 2006. Após este contato inicial, Gomide compareceu a um dia de ensaio do espetáculo *Cidade das donzelas*, para nos ensinar a construir um pífano com cano de PVC, já que havíamos conversado sobre a necessidade deste instrumento de sopro para o espetáculo, e não tínhamos verba para sua aquisição. Prontamente, ele afirmou que tocava pífano e fabricava seus próprios instrumentos de forma simples e com baixo custo, e que poderia nos ensinar. Chegou ao ensaio com um cano de PVC medindo cerca de 30cm e uma faca, foi nos mostrando passo a passo a forma de construí-lo e em alguns poucos minutos o pífano estava pronto. Este mesmo instrumento é utilizado no espetáculo até os dias atuais. Além disso, tocou algumas músicas e ensinou a embocadura de sopro correta do pífano para Orlando Caldeira, ator responsável por tocar este instrumento no espetáculo. A partir daí o ator praticou e buscou o aprendizado de forma autodidata.

²⁴ A Companhia Carroça de Mamulengos é uma trupe formada por uma família de brincantes, atores, músicos, bonequeiros, contadores de histórias e palhaços que há 35 anos viaja o Brasil apresentando a sua arte.

Nosso encontro com os demais integrantes da Carroça dos Mamulengos ocorreu alguns meses depois. Conhecemos a trajetória do grupo a partir de Antônio, que nos contou sobre a forma como preservam as tradições e costumes nordestinos. Isso despertou em nós a vontade de realizar um dia de vivência no sítio da família no Rio de Janeiro, dando continuidade à pesquisa sensorial que já estávamos desenvolvendo. Pudemos experimentar mais profundamente aspectos que havíamos trabalhado em sala de ensaio, quando realizamos o exercício de experimentação sensorial da cultura nordestina, no processo de ensaio do espetáculo *Cidade das donzelas*.

Vivenciamos o preparo da culinária nordestina, descascamos e limpamos milhos, trituramos amendoim no pilão; ouvimos músicas cantadas e tocadas por eles; escutamos histórias, discutimos sobre arte e cultura, dentre outras coisas. Sabíamos que apenas esta vivência não nos daria a real dimensão de todos os aspectos presentes na cultura nordestina. No entanto, tínhamos o desejo de conhecer e vivenciar ao máximo esta troca de conhecimentos culturais, pois acreditamos que todos esses procedimentos ampliam nossa apropriação da temática e, conseqüentemente, isso se reflete na construção de personagens e na criação cênica. O cheiro, os sabores, a musicalidade, o sotaque, as cores, enfim, todos os detalhes contam.

No início do processo de construção da peça havíamos comentado sobre a possibilidade de viajarmos e permanecermos alguns meses em alguma localidade do nordeste, para vivenciarmos um pouco da cultura local, o que não foi possível devido a questões orçamentárias. O encontro com a Carroça dos Mamulengos supriu o desejo que tínhamos de um contato mais concreto com o tema que abordaríamos, para que pudéssemos retratar a cultura nordestina com delicadeza e respeito.

- Boris Vecchio

Realizamos um dia de workshop com o palhaço e diretor italiano Boris Vecchio, em 2010, durante a pesquisa cênica de *HoloclowNSTO*. Ele ministrou

diversos exercícios com foco no desenvolvimento de consciência corporal e na experimentação de movimentações coletivas, como apresentada na fotografia abaixo.



Sentados no chão: Marcela Rodrigues e Jorge Leite, ex-integrante da companhia. Da esquerda para a direita: Lilian Meireles, Natálie Rodrigues, Boris Vecchio, Carolina Garcês e Orlando Caldeira.

Neste dia de troca de conhecimentos com Vecchio, grande parte do aprendizado ocorreu nos momentos entre um exercício e outro, quando ele nos falava sobre a arte do clown e nos orientava para não esquecermos a alma infantil do palhaço, que traria para o nosso trabalho a alegria e a espontaneidade.

Vecchio realizou alguns exercícios junto com a Truupp, como pode ser observado na fotografia acima. Estes exercícios, que aparentemente eram despreziosos no que se refere à linguagem do clown, poderiam ter gerado, para um olhar de fora, alguns pensamentos como: “Porque o Boris não ministra um workshop de palhaçaria, ao invés de propor exercícios de aquecimento?”. Contudo, foi através destas experimentações propostas por ele, que percebíamos em sua própria atitude, ao falar, transitar e triangular conosco que o trabalho do palhaço pode acontecer a qualquer momento, só era preciso estar atento. De certa forma, ele mostrou para o grupo que não deveríamos estar tão assustados com o processo de pesquisa do clown, pois o mesmo encontrava-se muito mais próximo de nós do que imaginávamos. Pois, inicialmente colocávamos o clown numa espécie de altar, com um excesso de respeito, que se transformava em medo de se aprofundar nesta linguagem.

- Ana Luísa Cardoso

Nosso encontro com a professora Ana Luísa Cardoso²⁵ aconteceu em 2010, a partir de um convite feito por mim, após cursar a disciplina de palhaçaria ministrada por ela, durante minha graduação no Curso de Artes Dramáticas, na extinta Universidade da Cidade. Prontamente, ela aceitou o convite para conhecer a Truupp Pas D'argent e ministrar um dia de oficina, para contribuir com o processo de investigação de *Holoclownsto*.

Dentre os diversos exercícios ministrados por ela, o “nascimento do palhaço” foi uma experiência bastante enriquecedora para o grupo. Um ator por vez sentava-se na cadeira ao centro da sala, enquanto Ana Luísa, na função de uma ríspida dona de circo, coordenava o nascimento de cada palhaço. Ela utilizava um pandeiro, que contribuía para criar a atmosfera lúdica do exercício e pontuava algumas ações ordenadas por ela. No início do exercício, permanecíamos sentados na cadeira, de cabeça baixa. Seguindo suas orientações, escolhíamos um modelo de nariz vermelho entre os que se encontravam no chão à nossa frente e colocávamos ainda de cabeça baixa. Ana Luísa dava comandos de respiração e de emissão de diferentes timbres vocais, direcionando a criação de uma voz para o clown, que lentamente ia levantando a cabeça, até ela ordenar que abrissemos os olhos, conforme se observa na fotografia abaixo.

²⁵ Ana Luísa Cardoso é atriz, diretora, palhaça e professora. Ex-integrante e co-fundadora do grupo As Marias da Graça. Atualmente ministra aulas de palhaçaria no curso de Artes Dramáticas na Universidade Candido Mendes e na Casa de Artes Laranjeiras (CAL), no Rio de Janeiro.



Ana Luísa Cardoso realizando o processo de nascimento do clown, com os atores Lilian Meireles e Orlando Caldeira.

Foi a primeira vez que colocamos a pequena máscara vermelha neste processo de pesquisa do espetáculo. Antes de entrarmos em sala de ensaio concordamos que não gostaríamos de começar o processo já colocando a máscara, que preferíamos trabalhar bastante o processo de descoberta do clown, aprofundar o conhecimento sobre esta arte, e só colocar o nariz vermelho quando nos sentíssemos preparados e merecedores do nariz. A oficina de Ana Luísa foi a única exceção, vivenciamos esta experiência mesmo estando bem no início do processo.

Esta vivência foi fundamental para nosso processo, trabalhamos muitos aspectos determinantes para a palhaçaria, que mais adiante pudemos desenvolver através dos exercícios que criamos durante a pesquisa cênica, como: a expressividade do olhar, a triangulação, o foco na ponta do nariz, a

constatação do erro, a aceitação do erro como um presente para o riso, a voz e a relação com o público.

O treinamento em manter o foco da ação na ponta do nariz foi importantíssimo para o trabalho cênico coletivo dos atores que realizaríamos posteriormente, tanto nas improvisações quanto na criação cênica. Ana Luísa cobrava uma movimentação precisa, no momento em que o nariz apontava para a direção onde acontecia o foco da ação. Essa movimentação que era conduzida pela ponta do nariz direcionava a cabeça do ator, seguindo em linhas geométricas, extremamente precisas. Sua execução possuía dois objetivos concretos: direcionar o foco da ação, para constatar acontecimentos, e triangular com o público.

Realizamos também improvisações guiadas, após todos já terem passado pelo processo de “nascimento do palhaço”. Nas improvisações descobrimos que, para o palhaço, todo erro é um presente gerador de risadas, desde que ele seja assumido, constatado pelo clown e que este acontecimento seja dividido com o público, através da triangulação.

Ana Luísa enfatizava, a todo o momento, a importância do respeito para com o público. Ordenava que os palhaços que estavam realizando a experimentação parassem a ação que estavam executando sempre que ocorressem risos, para agradecer ao público, formado pelos demais integrantes.

Outro aspecto importante que surgiu nestas improvisações, onde Ana Luísa assumia uma postura dominadora, que colocava-nos em uma posição de obediência quase infantil, foi nos depararmos com nós mesmos. Ou seja, descobrimos nesta experiência que a máscara do palhaço impossibilitou que nos escondêssemos atrás dela, através do acionamento de um personagem distante de nossas personalidades, artificialmente construído, a partir de escolhas que poderia chamar de racionais. Por exemplo: Ana Luísa solicitou uma ação simples para ser realizada por mim e Marcela Rodrigues. Deveríamos levar uma mesa, com diversos objetos em cima, que ficava em um canto da sala de ensaio, para a outra extremidade da sala. As duas juntas, e em silêncio. A forma ríspida com que o exercício era conduzido, a ausência da

fala para chegarmos aos consensos e a urgência que era instaurada, obrigavam-nos a tomar decisões rápidas, não possibilitando que criássemos alguma defesa cênica, ou seja, acionarmos truques atoriais que poderiam funcionar cenicamente. Assim, nossas características pessoais ficaram explícitas, geraram acontecimentos inusitados e este foi o elemento gerador do riso.

A possibilidade de habitar esta vivência cênica do clown, que exigia atenção às técnicas como o foco da ponta do nariz, a triangulação e a relação com a plateia, e ao mesmo tempo a disponibilidade de deixarmos emergir nossas próprias fragilidades, foram elementos fundamentais para o nosso processo de aproximação à linguagem do palhaço. Esta experiência contribuiu no direcionamento de nossa pesquisa, no que se refere à criação de outros exercícios que possibilitassem expandirmos os aspectos vivenciados na oficina.

2.4.2 Exercícios focados: temática e linguagem

Neste item, devido à especificidade presente nos processos de criação de *Cidade das donzelas* e *Holoclownsto*, apresentarei separadamente a descrição e análise dos exercícios criados para cada espetáculo.

Em *Cidade das donzelas*, sentimos a necessidade de habitarmos uma camada mais densa de vivência sensorial, após a fase de mergulho na pesquisa teórica sobre o nordeste e sobre a linguagem da peça. Decidimos, então, ao adentrarmos a sala de ensaio, realizar exercícios teatrais que possibilitassem essa vivência. Todos os integrantes trouxeram propostas de exercícios, embora não houvesse nenhuma organização formal para isso.

Na pesquisa cênica de *Holoclownsto*, estávamos mais convictos de nossos procedimentos de trabalho, a partir da experiência proveitosa na construção de *Cidade das donzelas*. Assim, definimos previamente que a cada

semana um dos integrantes seria o responsável por elaborar e ministrar exercícios que abordassem a temática e a linguagem as quais investigaríamos.

Talvez devido a esta organização elaborada na pesquisa cênica do segundo espetáculo, e também em decorrência do processo ser cronologicamente mais recente, foi possível acessar a memória com maior clareza, ocasionando, conseqüentemente, o levantamento de uma quantidade maior de procedimentos realizados. Como todos os integrantes participaram ativamente desta elaboração e devido à ausência de um processo formal de registro da prática na Troupp Pas D'argent, não foi possível identificar nominalmente o responsável pela elaboração de cada exercício abordado a seguir.

2.4.2.1 *Cidade das donzelas*

Nos primeiros dias de processo de pesquisa para a criação do espetáculo em sala de ensaio, realizamos exercícios de aquecimento psicofísico, treinamento acrobático e procedimentos para apropriação textual e, em seguida, demos início desenvolvimento de exercícios de vivência sensorial, conforme tínhamos acordado na última reunião de estudo teórico.

A investigação sensorial da peça, vinculada aos estudos e experiências já realizadas, esteve profundamente pautada na musicalidade. Em sala de ensaio, construímos caminhos para o contato com a temática nordestina através da sensibilização musical. Além de configurar-se como uma estratégia para aproximação do universo pesquisado, esta ação também se tornava necessária devido à presença de momentos musicais na dramaturgia de *Cidade das donzelas*, fato que exigiria que cantássemos e tocássemos instrumentos ao vivo, um desafio a ser enfrentado pelo grupo.

Deparamo-nos com três grandes problemas que poderiam interferir no desenvolvimento do trabalho atorial: não sabíamos cantar, não sabíamos tocar instrumentos e precisaríamos tocar e cantar ao mesmo tempo; além disso, não

tínhamos os instrumentos necessários, nem previsão para adquiri-los. Estes aspectos, evidentemente, influenciaram no direcionamento dos exercícios e das ações tomadas pela jovem companhia, no que se refere à temática e à linguagem que almejávamos para o espetáculo, conforme observado a seguir:

- Escolha de repertório musical para exercícios de vivência

A partir da constatação da necessidade de iniciarmos os procedimentos de vivência atorial, e do entendimento da centralidade da música para nos guiar nesta busca, um integrante propôs que cada um trouxesse variadas referências musicais oriundas do nordeste brasileiro. Sentados em roda, após escutarmos todas as canções trazidas, concluímos que nossas principais referências de musicais durante o processo seriam Renata Rosa²⁶ e a Banda de Pífano de Caruaru²⁷.

- Livre expressão corporal com música

O objetivo era expandir a escuta, em direção à musicalidade nordestina, e permitir que a mesma se configurasse como estímulo para a livre movimentação pelo espaço. Assim, tanto a sonoridade e o ritmo regional quanto a atmosfera narrada na canção inspiravam a gestualidade desta investigação e proporcionavam um aprofundamento na vivência dramática do atores.

- Desenvolvimento da musicalidade em grupo

O espetáculo possui oito músicas, compostas por Marcela Rodrigues, todas com temática e musicalidade nordestinas. Realizamos a leitura das letras das canções e discutimos sobre o significado do enredo de cada uma delas. Posteriormente, Marcela cantou cada música para o grupo. Embora ela não

²⁶ Renata Rosa é cantora, compositora, atriz e poetisa.

²⁷ A Banda de Pífano de Caruaru é um grupo regional nordestino, fundado em 1924.

possua nenhuma formação musical, utilizou sua natural aptidão para a música para nos guiar neste primeiro momento. Tentávamos cantar em uníssono, trabalhando aspectos como ritmo e afinação, apesar de não possuímos o auxílio de nenhum instrumento que pudesse nos direcionar no que se refere ao tom da música, fator preponderante em qualquer preparação de canto. Tudo era praticado de forma intuitiva e experimental, porque não queríamos desistir deste objetivo, e essa era única saída para driblarmos a ausência de um profissional desta área.

Demos continuidade ao processo de aprendizado musical, pois não queríamos parar diante do primeiro grande obstáculo. Todos os integrantes tocariam algum instrumento melódico ou percussivo no espetáculo. Para experimentarmos, improvisamos instrumentos de percussão, já que ainda não possuíamos verba para aquisição. Trazíamos objetos que poderiam reproduzir sons semelhantes aos instrumentos. Assim, o armário de madeira da sala de ensaio e um pedaço de cabo de vassoura com um pano amarrado na ponta se transformou em uma alfaia, um copo de vidro com um cabo de uma colher reproduzia um triângulo, e duas latas vazias de desodorante aerossol presas e um cabo de uma colher virou um agogô.

Em um determinado momento, após cerca de três meses de trabalho, Marcela afirmou que não possuía ferramentas para avançarmos mais neste processo, e que desta forma, sem o auxílio de um profissional, demoraríamos muito tempo para alcançar o que pretendíamos. Buscamos, então, profissionais amigos que pudessem generosamente contribuir para esta pesquisa, que não possuía nenhuma forma de financiamento. Rafael Juliani, Flávio Monteiro e Kátia Jorgensen tornaram-se nossos parceiros. Rafael Juliani, músico, ensinou duas integrantes a tocarem instrumentos de corda: Lilian Meireles, violão e Natalíe Rodrigues, rabeca. Frequentou os ensaios por aproximadamente seis meses, trabalhando com o grupo exercícios básicos de canto e afinação; Marcela Rodrigues apresentou as músicas compostas por ela, cantando para ele, e assim ele transpunha as melodias para o violão; posteriormente ele as transcrevia em cifras para violão e rabeca.

Os instrumentos musicais de percussão e de sopro foram feitos, em sua maioria, com materiais reutilizados – embalagens plásticas, conduítes, canos de PVC – elaborados a partir de oficina realizada com Flavio Monteiro. Foram confeccionados instrumentos como caxixis, tambores, agogôs e apitos.

Ao final do processo, nos últimos três meses antes da estreia, fizemos um trabalho de preparação musical específico, uma vez por semana, com a cantora e professora de canto Kátia Jorgensen, praticando exercícios de aquecimento vocal (vocalizes) e corporal (alongamentos leves); e exercícios respiratórios. O objetivo era melhorar a flexibilidade, extensão e qualidade da performance vocal, desenvolvendo a percepção auditiva e, conseqüentemente, contribuindo para a afinação. Os arranjos vocais foram criados por Kátia e exercitados com acompanhamento de piano.

O trabalho de investigação teórica realizado na primeira etapa da pesquisa, a discussão sobre o enredo das canções do espetáculo e o estudo de sotaque – realizado durante o processo de apropriação textual, que ocorria paralelamente – foram bastante significativos. Estes procedimentos possibilitaram vivenciarmos o treinamento vocal com foco na busca por um vigoroso estado de vivência cênica, através de aspectos da cultura nordestina.

- Exercício de vivência climática – Sertão Nordestino

Certo dia, um dos integrantes propôs sairmos da sala de ensaio, localizada na Escola Estadual Visconde de Cairu e realizarmos um exercício de experimentação sensorial na quadra esportiva descoberta. Neste exercício, não houve o estabelecimento de um líder para coordená-lo: delimitamos o tempo de uma hora de duração, colocamos um alarme para despertar ao final do período, e os seis integrantes participaram da investigação. A atividade consistia em realizarmos uma vivência improvisada, sob o intenso sol do verão carioca, a partir da temática: seca no sertão nordestino; experimentando a sensação ocasionada pelo calor, pela sede e pela ausência do abrigo na sombra. O objetivo era explorar possibilidades corporais e aprofundar a pesquisa sensorial, a partir da história de cada personagem, utilizando o calor

intenso como estímulo. Além disso, foi possível estabelecer contato com os demais atores e também criar uma relação espacial com o local delimitado para o exercício, a quadra, que representava a cidade das donzelas.

- Improvisação Pantomímica

Exercícios de improvisação individual ou em dupla, a partir do conflito de cada personagem, utilizando a Pantomima como recurso cênico. O objetivo era experimentar potencialidades gestuais e aprofundar a expressividade corporal sem a utilização da fala. Durante a execução destas improvisações, quando em dupla, aproveitávamos para praticar os recursos apreendidos durante o treinamento acrobático. Este procedimento foi realizado inúmeras vezes ao longo do processo e contribuiu para a ampliação da consciência dos atores, no que se refere à pesquisa de gestualidades. Esta atividade foi importantíssima para a evolução do trabalho atorial, refletindo-se positivamente no processo de criação de cenas do espetáculo.

Nas primeiras realizações desta improvisação, houve um excesso de movimentos, e conseqüentemente era estabelecida uma comunicação confusa com a plateia, representada pelos integrantes que estavam assistindo, isso gerava neles um esforço para tentar captar o que os atores estavam tentando construir enquanto escrita cênica. Todos fizeram duras críticas às cenas observadas nestes momentos iniciais. Conversamos sobre a necessidade de realizarmos apenas movimentos imprescindíveis, com acentuado foco na precisão das ações. Estes aspectos demandados pelo grupo, além de demonstrarem a predileção dos atores pelo que denominamos “limpeza” cênica – aspecto que já se apresentava na personalidade artística dos atores, mesmo anteriormente à fundação da Trouppe Pas D’argent, ao analisarmos alguns espetáculos que assistíamos juntos, e talvez seja um dos fatores de afinidade artística que nos aproximou profissionalmente –, também refletem as influências da apropriação teórica dos conhecimentos de Vsévolod Meierhold e Jacques Lecoq, realizadas na primeira etapa da pesquisa, conforme verificado no capítulo 1.

- Improvisação *dell'Arte*

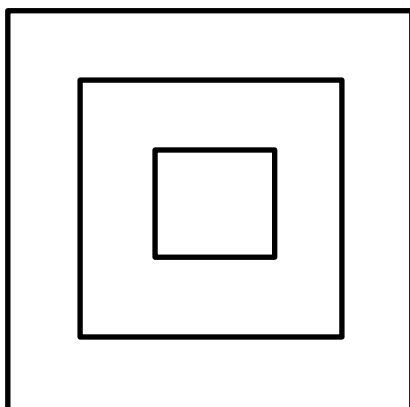
Um dos integrantes propôs este exercício, tendo como inspiração os *lazzi* da *Commedia dell'Arte*. Ao definirmos, juntos, as regras e os aspectos a serem abordados, acabamos por nos afastar das características tradicionais dos *lazzi*, como por exemplo, a utilização do *canovaccio*. Realizaríamos experimentações livres, em dupla ou em grupo.

Não traçamos um compromisso em reproduzir nenhum dos personagens característicos desta linguagem teatral, pelo contrário, a ideia era experimentarmos diversificados arquétipos, improvisados a partir de nossas referências sobre as especificidades do sertão nordestino da década de 40 do século XX, assimilados em nossos estudos sobre a temática presente na trama do espetáculo. Embasados pelos *lazzi*, utilizamos ações físicas e verbais, mantivemos a ênfase em retratar aspectos da humanidade dos personagens experimentados e o foco do ator em ressaltar situações inesperadas e cômicas. (LECOQ, 2010)

A linguagem cênica construída na improvisação deveria apresentar as referências estéticas da *Commedia dell'Arte*, existentes em nosso imaginário, a partir da pesquisa teórica e imagética desenvolvida anteriormente. O objetivo era desenvolver a expressividade corporal e a plasticidade dos movimentos, aspecto predominante na gestualidade específica desta linguagem.

- O Quadrado

Este exercício sintetizou o processo de vivência sensorial de *Cidade das donzelas*. Orlando Caldeira comentou com o grupo que havia pensado em um exercício para aprofundarmos as camadas de sensações que buscávamos sobre a temática do espetáculo. Delimitou o chão da sala com fita crepe, formando três quadrados, conforme figura abaixo:



Neste exercício, era necessário que um integrante o coordenasse. Os demais integrantes iniciariam o exercício na área delimitada entre a linha do quadrado grande e o limite estabelecido pelo quadrado médio. Neste primeiro estágio os atores realizavam uma movimentação individual livre, relacionando-se com o espaço e com o silêncio. Ao comando do coordenador, os atores passavam para o segundo estágio, adentrando o quadrado médio. Neste momento, a pesquisa corporal individual permanecia, acrescentando-se mais um elemento: a música nordestina. Esta inserção musical foi realizada através de aparelho de cd-player, com a utilização de músicas que integravam o repertório selecionado pelo grupo na fase inicial do processo, para realização de exercícios de vivência, como descrito anteriormente. No terceiro estágio, os atores, deveriam estabelecer a pesquisa corporal em relação com os demais integrantes, considerando ainda os elementos: silêncio, espaço e música.

A experiência foi bastante enriquecedora para os atores. Decidimos, então, complementá-lo, introduzindo outras camadas de experimentação e passamos a utilizá-lo como principal recurso de desenvolvimento de vivência cênica. Cada ator que coordenava o exercício propunha a inserção de novos elementos e variadas possibilidades de arranjos dos mesmos. De forma intuitiva, fomos buscando níveis de entendimento corporal, criamos diferentes esferas de atenção. Segue abaixo parte das camadas experimentadas no procedimento do Quadrado:

- Silêncio;
- Música;
- Pesquisa corporal individual;
- Pesquisa corporal em relação com os outros atores;
- Pesquisa corporal em relação com o espaço;
- Relação com objetos nordestinos: instrumentos musicais, vestimentas, itens de artesanato, que eram colocados no espaço de criação em algum estágio do quadrado;
- Relação sensorial gustativa e olfativa: através do contato com elementos da culinária nordestina, como amendoim, milho, castanha de caju, caju, leite de coco, tapioca, rapadura, dentre outros, que eram posicionados dentro da área do quadrado delimitada pelo coordenador para esta experimentação;
- Pesquisa corporal, através da exploração dos planos alto, médio e baixo;
- Pesquisa de movimentos fluidos e fragmentados;
- Investigação física a partir do ritmo;
- Utilização de fala improvisada;
- Experimentação com os personagens;
- Experimentação com textos do espetáculo.

Aos poucos, fomos inserindo no Quadrado, aspectos experimentados em exercícios já realizados ao longo do processo. Assim, ele sintetiza a nossa metodologia de pesquisa sensorial de temática e de linguagem do espetáculo.

2.4.2.2 – Holoclawnto

Descrevo, a seguir, parte dos procedimentos, os mais significativos, que elaboramos para o processo de apropriação temática e de linguagem na investigação do espetáculo *Holoclownsto*.

A elaboração de exercícios temáticos e de linguagem se consolidou como procedimento integrante da metodologia do grupo, no processo de pesquisa cênica para a construção de seus espetáculos. Esta ação surgiu, intuitivamente, no processo investigativo da primeira peça, a partir da necessidade de desenvolvimento prático dos conhecimentos adquiridos nos estudos teóricos e imagéticos da primeira etapa da pesquisa, e para aprofundamento da temática e linguagem cênica a serem investigadas.

Assim, em *Holoclownsto*, criamos diversos exercícios que nos possibilitassem realizar experimentações em torno da guerra e do holocausto, vivenciando a dramaticidade destas situações. Percorremos caminho semelhante ao construído na pesquisa da primeira peça da companhia, que foi o mergulho na dramaticidade do enredo da encenação para, posteriormente, trilharmos o caminho em busca da comicidade.

Traçamos um árduo percurso de iniciação à arte do *clown*, através da realização de exercícios que permitissem vivenciarmos e aprofundarmos os aspectos captados pelo grupo através de estudos teóricos e da experiência nas oficinas com Ana Luísa Cardoso e Boris Vecchio.

Além disso, construímos exercícios que nos possibilitassem criar um ponto de convergência entre esta abordagem do *clown* e o personagem-*clown*, que estava atrelado a uma dramaturgia preestabelecida. Inicialmente, estávamos receosos, pois este ponto poderia revelar-se contraditório e configurar-se como um grande nó no processo, visto que a pesquisa do *clown* se estabelece através do encontro com o seu próprio ridículo, e consequente distanciamento de personagens preestabelecidos. (LECOQ, 2010).

- *Heil Führer*²⁸

Exercício de experimentação cênica a partir do Holocausto.

O coordenador da atividade ocupava a função do ditador, os demais integrantes exerciam a função de prisioneiros judeus. Porém, não há a construção de personagens, cada um experimentava esta situação a partir de sua própria vivência. A cada dia, um integrante chegava mais cedo para preparar a sala para a sua realização e propunha a atividade que elaborou. O exercício foi criado por um dos integrantes, conforme estrutura descrita abaixo, visando reproduzir muitos aspectos reais ocorridos nos campos de concentração, conforme pesquisamos em filmes e livros, e a partir daí os demais integrantes pensaram em outras formas de vivência sensorial, dentro deste contexto: ditador x judeus.

- O coordenador da atividade veda os olhos dos integrantes do lado de fora da sala de ensaio, que se encontra com a porta fechada.
- Os atores entram na sala de ensaio e vivenciam a experiência de caminhar pelo espaço de olhos vendados, ao estímulo de trilha sonora de tiros e bombas.
- Em seguida, o ditador retira as vendas e de forma ríspida estabelece diversas regras: não pode sentar, não pode encostar-se à parede, não pode falar, não pode sorrir, não pode se olhar, dentre outras proibições.
- Ele comanda a execução exaustiva de diversas atividades em sequência, como: flexões, abdominais, agachamento, correr e saltar.
- Todos são posicionados em pé, em frente a uma televisão instalada na sala de ensaio e assistem a uma compilação de cenas aterradoras retiradas de documentários sobre os campos de concentração do Holocausto.

²⁸ Termo utilizado pelo exército alemão como saudação nazista, direcionada a Adolf Hitler. Significa: Salve, meu líder!

- Obriga-nos a realizar coisas estúpidas para o seu divertimento, como dançar, cantar ou diverti-lo, sob contundentes ameaças. Fato de difícil execução por estarmos extremamente comovidos com as imagens apresentadas no vídeo.
- Ordena que todos se coloquem virados para a parede e tirem as roupas.
- Escolhe uma pessoa, afasta-a do grupo, afirma em voz alta que todos irão morrer, e solicita que ela escolha apenas dois integrantes para serem salvos.
- O ator afirma que não consegue escolher porque todos são muito importantes. O ditador então modifica a estratégia e afirma que se ele escolhesse dois, também seria salvo. Ele escolhe, porém é retirado da sala junto com outros que não foram escolhidos. E o exercício é encerrado.

Nesta experimentação, pudemos vivenciar aspectos da dimensão dramática que também estão presentes na dramaturgia de *Holoclownsto*, como: o medo da figura opressora, a impotência diante da barbárie, a necessidade de fazer escolhas difíceis, a superação de limites físicos e psicológicos, a violência, a perda, dentre outros, contribuindo assim para expandir e respaldar o trabalho do ator.

- Interrogatório.

Um integrante era escolhido pelo coordenador do exercício para vivenciar um prisioneiro judeu e era colocado no canto da sala, sentado de costas. Em seguida, construía um personagem ao improviso, a partir das perguntas que também eram realizadas ao improviso, pelos demais integrantes, que desempenhavam a função de soldados alemães. Por exemplo: Nome? Idade? Tem filhos? Profissão? Onde estava quando foi capturado? A partir deste momento, estabeleciam ações de tortura psicológica e física.

O objetivo era habitar uma camada mais densa das situações vividas pelos personagens, buscando aprofundar a vivência dos atores.

- A Fuga

Partindo da temática da guerra, um ator se colocava no centro da sala. Os demais atores, à sua volta, seguram-no, buscando sua total imobilização, enquanto o mesmo realiza o máximo esforço para sair. No momento em que o grupo avalia que o integrante já atingiu exaustão e empenho suficiente para soltar-se, todos se afastam.

O coordenador do exercício coloca uma música com forte potencial dramático, e o ator realiza uma movimentação livre pelo espaço, a partir do estímulo sensorio-emocional vivenciado no exercício e da relação estabelecida com a música. O objetivo é explorar a gestualidade e a expressividade corporal do ator, e a vivência dos sentimentos da guerra.

- Divã²⁹

O exercício configurou-se como um dos recursos utilizados para o desenvolvimento da pesquisa sobre o clown, através da busca por um contato profundo consigo mesmo, guiado por conceito de que nos apropriamos na investigação teórica.

O trabalho de criação de um *clown* é extremamente doloroso, pois confronta o artista consigo mesmo, colocando à mostra os recantos escondidos de sua pessoa; vem daí seu caráter profundamente humano. (BURNIER, 2001, p.209)

O nome e a estrutura desta atividade apresentam livre alusão ao método psicanalítico desenvolvido pelo neurologista Sigmund Freud (1856 - 1939).

O objetivo era cada integrante entrar em contato com suas questões mais profundas, habitar memórias que nos aprisionam, expor dores, medos, vaidades, fraquezas, enfim, características que revelam nossa humanidade. Ou seja, revelar-se para si e para o outro.

Este procedimento se realizou através de sessões, onde uma pessoa estava no divã, e os demais integrantes ocupavam a função de analistas. Cada integrante teve uma quantidade específica de sessões, de acordo com a

²⁹ A denominação do exercício tem referência direta ao mobiliário divã, presente nos consultórios de psicanálise.

quantidade e complexidade de assuntos a serem abordados. Os “analistas” se encontravam antes do horário de ensaio para pensar as questões que seriam levantadas.

No início de cada sessão, cada ator lia um juramento comprometendo-se a não mentir ou omitir nada. Então, havia o momento de fala do ator. Estabelecíamos um diálogo sobre as questões apresentadas, através de questionamentos que estimulavam a reflexão, o aprofundamento e até novas perspectivas sobre as situações narradas. Também abordávamos as questões que definimos previamente, caso não tenham aparecido espontaneamente na explanação apresentada. Estas questões visavam discutir aspectos obscuros, delicados e até dolorosos da vida pessoal de cada um.

O processo de “alta” no divã era definido pelos analistas em reuniões privadas, onde avaliavam se o ator já tinha alcançado o desnudamento pessoal necessário para seguir no processo. Na última sessão, cada ator entrega um presente, que deveria ser confeccionado pelo próprio, simbolizando a concretização desta etapa e o aprofundamento de sua relação com o integrante analisado.

A finalização deste processo era o momento mais esperado por todos, pois definimos previamente que esta etapa de superação seria concluída com o recebimento do nariz vermelho. Somente a partir daí o integrante passaria a utilizar a máscara nos demais exercícios realizados no processo, configurando-se como uma conquista, assim, cada ator a recebeu a seu tempo. Este procedimento era denominado “Entrega do nariz”, e ocorreu através da realização de um acontecimento surpresa organizado pelo grupo, que às vezes contava com a ajuda e também a presença de algum familiar ou amigo. Por exemplo: a entrega do nariz da atriz Lilian Meireles aconteceu em sua residência. Contamos com a família dela para entrarmos no seu quarto quando a mesma não estava e preparamos a surpresa. No momento em que ela retornou, não estávamos lá. Quando abriu a porta do quarto, o encontrou repleto de balões vermelhos por toda a parte, e em cima da cama havia uma caixinha com o nariz vermelho e uma carta escrita pelo grupo.

Todo este processo do divã foi permeado de muita emoção e entrega por parte dos integrantes.

A criação deste exercício partiu da constatação de que não poderíamos tocar profundamente nas questões do espetáculo antes de enfrentarmos as nossas próprias. A linguagem do clown fez emergir a necessidade de nos desnudarmos para, assim, nos disponibilizarmos para as dores e as alegrias dos personagens que viveríamos em cena.

- Pão

Este exercício surgiu de uma cena presente no roteiro de *Holoclownsto*, momento no qual os clowns disputam um pão que fora lançado para dentro do vagão, pela janela. Na cena, o pão passa pela mão de todos, até que um deles se confunde e segura um dos integrantes. Todos passam a desempenhar a função de volante acrobático, realizando a portagem deste integrante através de movimentos semelhantes ao contato improvisação, observando aspectos como peso e contrapeso, equilíbrio, leveza e fluidez. O “integrante-pão” não poderia ser colocado no chão. A cena não entrou no espetáculo, devido à inviabilidade técnica de realização dentro do encadeamento dramático que revelou-se em sala de ensaio. No momento de experimentação do “Divã” ainda estávamos buscando treinar este procedimento. Então, tivemos a ideia de realizá-lo ao final de cada sessão, como um exercício de relaxamento para o ator, que deveria fechar os olhos, e manter o corpo disponível para ser manipulado e transportado pelo grupo, através da sala de ensaio, expandindo a atenção para as sensações geradas no divã e para a percepção cinestésica em relação ao exercício do pão. Ao final, o integrante era colocado deitado no chão, recebendo uma massagem coletiva.

- Triângulo:

Delimitamos com fita crepe uma pequena área em formato de triângulo em uma extremidade da sala de ensaio. Antes da realização de exercícios de vivência sensorial e improvisações, os integrantes, que já haviam recebido o

nariz vermelho no procedimento do “Divã”, se colocavam dentro desta área delimitada, onde realizávamos uma espécie de ritual.

Cada integrante concentrava-se em silêncio, vestia algum elemento de figurino provisório que trouxe de casa, como suspensórios, chapéus, casacos, meias dentre outros e, por fim, colocava o nariz vermelho. A partir do instante em que saísse do triângulo, estaria em processo de vivência cênica, não poderia mais se comunicar como ator, somente como o personagem-clown. Caso esta vivência escapasse, o coordenador do exercício solicitava que o ator retornasse ao triângulo e refizesse a preparação: concentração + caracterização + nariz vermelho.

- Exercício do “Eu”

O objetivo era desenvolver a linguagem do clown, a partir da experimentação e identificação de possibilidades cômicas em situação adversas. Realizávamos uma espécie de audição, com a temática: profissões. O ator deveria mostrar-se apto para ser aprovado, embora não possuísse a menor aptidão para o cargo almejado. Por exemplo, “Eu-bailarina”. A partir de perguntas e proposições da banca examinadora, o aspirante a bailarino tenta realizar os movimentos solicitados, e se encaixar no padrão exigido. Neste momento, descobrimos diversas situações inusitadas e cômicas, surgidas ao improviso, a partir da frustração do tentar acertar.

- Paredão do riso

Uma pessoa coloca-se em pé, à frente dos demais atores que se encontram posicionados formando uma linha. O objetivo era causar riso nos demais. Não havia tempo de elaboração nem construção de personagem, e a experimentação era realizada ao improviso.

Caso alguém não considerasse a atuação interessante a ponto de gerar o riso, se colocaria de costas para o número. Assim, habitamos a sensação de

não ser aceito, de fracassar, desvendando também possibilidade e caminhos para o riso.

- Fotos de Infância

Sentados em círculo, cada um apresentava seus álbuns de fotos da infância, narrando fatos e histórias recordadas a partir das imagens.

Considerávamos que a criança possui sinceridade e curiosidade no olhar, ainda desprovidos de máscaras sociais ou padrões comportamentais rígidos que acabam por inibir a espontaneidade do indivíduo com o passar dos anos. Ao entramos em contato com a nossa criança, talvez descobríssemos um caminho individual na busca da espontaneidade do clown, entendendo que este é, também, um desdobramento de nós mesmos.

- “Eu” criança

Improvisações a partir de temas, por exemplo: parque de diversões, aniversário, hora do recreio, aluno novo, dentre outros.

Regra: Todos são crianças. Os atores deveriam resgatar suas próprias características de infância, ao se relacionar com os demais atores e com as situações que emergiam na improvisação.

- Circuito

Elaboramos um circuito com ações oriundas do treinamento acrobático que desenvolvíamos. Todos deveriam seguir a sequência de atividades propostas pelo coordenador do exercício, que incluíam parada de mão, salto esticado, salto grupado, salto afastado, cambalhota para frente, cambalhota para trás e salto leão.

Contudo, essa experiência era realizada a partir da regra estabelecida no exercício “Eu” criança. Dessa forma, foi possível articular o treinamento corporal e a pesquisa sensório-emocional vivenciada pelos atores.

Analisando a iniciativa da Troupp Pas D'argent ao criar exercícios para resgatarmos a perspectiva infantil, acredito que talvez reflita um dos aprendizados captados no encontro com Bóris Vecchio, que comentou sobre a importância de desarmar o olhar para as coisas, e acreditar verdadeiramente nas ações gestuais que realizávamos nas cenas de improviso, assim como uma criança que constrói suas histórias imaginárias e, sem crítica, convida-nos a brincar com ela.

A infância passou a ser um dos pilares da nossa busca pela arte do palhaço. Acredito que, além deste encontro com Bóris, a presença desta temática configurou-se como consequência do caminho investigativo em torno do autoconhecimento, que se iniciou em nossas primeiras leituras de Lecoq (2010): “o clown não existe fora do ator que o interpreta”. Esta concepção também foi observada, a partir da leitura de textos de Luís Otávio Burnier(2001), Alice Viveiros de Castro (2005), Renato Ferracini (2001) e Márcio Líbar (2008); e da experimentação prática com Ana Luísa Cardoso, João Artigos e Boris Vecchio. Nesta empreitada de investigação pessoal, percebemos que o frescor e a espontaneidade presentes no olhar da criança, poderiam contribuir para potencializar nossa busca por nosso clown.

- Vivência na Praça

Esta experimentação foi nosso primeiro contato com o público, dentro do processo de investigação de *Holoclownsto*. Após aproximadamente um ano e meio de pesquisa, um dos integrantes propôs realizarmos uma vivência na Praça do Grajaú, local próximo ao nosso espaço de ensaio.

Todos aceitaram o desafio, apesar do nosso receio em relação à receptividade do público da praça e da possível presença em massa de crianças. Nosso caminho de construção do *clown* se distanciou da linguagem do palhaço de rua. Nosso objetivo não era levar alegria para as crianças e as famílias na praça, e sim, vivenciar nossos personagens, experimentar relações e contatos principalmente com os adultos, com foco na linguagem que

estabelecemos para o espetáculo, que apresenta um enfoque na relação dramaticidade x comicidade. A busca era por alargar nossas sensações, descobrir novas formas de agir diante da imprevisibilidade, descobrir-se clown em novas situações. O riso não era nosso objetivo, e sim uma possível consequência.

Discutimos que esta seria uma importante ferramenta para aprofundarmos nosso percurso em busca do desenvolvimento da espontaneidade de nossos clowns, já que trabalhávamos em cima de uma estreita linha de tensão clown x personagem. Estávamos à procura de um equilíbrio entre o clown, espontâneo e subversivo, e o personagem que segue uma determinada lógica dramaturgica, além de estarmos atrelados a uma rebuscada marcação cênica. Assim, estes exercícios de vivência sensorial, como o proporcionado pela ida à rua, foram fundamentais neste caminho.

No caminho para a praça, nossa recepção foi surpreendente. As pessoas olhavam com curiosidade e certa estranheza, já que ao mesmo tempo em que apresentávamos o nariz vermelho, nosso figurino não possuía cores exuberantes, pois nossas referências possuem características do inverno europeu, apresentando tons escuros e acinzentados. E tampouco carregávamos elementos divertidos nas mãos ou esboçávamos sorrisos para as crianças que passavam. Algumas mães se aproximavam com seus filhos, na tentativa de fazermos alguma palhaçada, algum número divertido para alegrá-los, porém, nos relacionávamos com as crianças ao nosso modo, ou seja, como personagens-clowns recém-saídos de uma guerra.

A diversão delas se deu, em grande parte, ao observar aquelas figuras enigmáticas, que se relacionavam de forma diferente com as pessoas, que revelavam ter surgido de outro tempo e lugar. Foi interessante testar nossa comunicação através da gestualidade. A fala quase não foi utilizada, exceto em poucos momentos de experimentação através do gromelô. Não era permitida a comunicação através de mímica, justamente por este recurso não fazer parte da linguagem cênica do espetáculo.

O ponto alto desta vivência foi o contato estreito que foi estabelecido com os moradores de rua que residiam na praça. Foi uma experiência incrível,

principalmente no que se refere à comunicabilidade. Devido ao grau de embriaguez de alguns, eles também se comunicavam com uma espécie de dialeto gromelô, e os diálogos travados permitiram nosso total entendimento. Uma questão curiosa foi que eles, que também apresentavam vestimentas peculiares, não nos olharam com o estranhamento das outras pessoas, talvez por se sentirem tão à margem quanto os personagens que construímos, fato que talvez tenha justificado a pronta acolhida por parte deles.

A vivência estabelecida com os moradores de rua foi bastante enriquecedora, pois experimentamos, por aproximadamente duas horas, algumas situações que também estávamos buscando dentro do fictício vagão de *Holoclownsto*. Eles quiseram partilhar conosco pão, água e até mesmo a pouca cachaça que tinham. Ao longo do espetáculo é isso que acontece, são seis desconhecidos, que passam a conviver e desenvolver laços de afeto para sobreviver ao caos.

O desafio era nos mantermos firmes na busca de vivenciar a linguagem do espetáculo. E a cada ação realizada, pensar e entender o que o seu clown, de *Holoclownsto*, faria naquela situação. Por exemplo: Uma mãe se aproximou de mim falando: “Vai com o palhaço, minha filha”, estendendo-me a criança, não me dando alternativa além de segurá-la. E me observou na expectativa de que eu soltasse um sorriso ou realizasse alguma brincadeira para divertir a menina. Porém, a vivência dramatúrgica que construí para o meu personagem não me possibilitou tais ações. Observei com estranhamento a criança em meus braços e aquela situação, enquanto a mãe tentava, sem sucesso, fazer com que eu e a criança sorrissemos para uma fotografia que tentava tirar em seu celular. Neste momento, passou um carro de som tocando uma música altíssima. Comecei a dançar descontroladamente carregando a menina no meu colo, situação que gerou riso na criança, na mãe e em algumas pessoas em torno.

Além de ampliarmos as possibilidades e descobertas sobre nossos personagens-clowns, este exercício na praça contribuiu para experimentarmos momentos de imprevisibilidade provocadores do riso, conforme o exemplo citado acima.

Pretendíamos expandir, cada vez mais, a dimensão humana dos palhaços que estávamos pesquisando, tentando mesclar a fragilidade humana com a possibilidade de gerar um aspecto risível.

- Improvisação de cenas mudas

Este exercício era realizado a partir de temas propostos pelos demais atores que não participariam da atividade. A cena deveria ter início, meio e fim. O objetivo era experimentar situações com os personagens-clowns, sem a utilização da fala, tendo como referência de linguagem os filmes de comédia física e os vídeos de clowns, que estudamos na primeira etapa da pesquisa. Realizamos diversas improvisações por aproximadamente seis meses.

Ao final de cada improvisação, todos os integrantes que estavam fora de cena no momento da realização do exercício, traçavam uma análise crítica do que observaram. Nas primeiras experimentações, foram apontados alguns aspectos que ocorreram e nos incomodaram bastante, como: a demonstração da impossibilidade de utilizar a fala, através da realização de uma espécie de pré-ação da fala, ou seja, aquele momento o qual inspiramos o ar, e afastamos os lábios para a emissão do som, interrompendo esta ação rapidamente, ao lembrarmos que não poderíamos resolver as situações de forma verbal; a presença de tensão nos lábios, que estavam cerrados, o que sugeria a quem estava assistindo, algo como: “tenho algo a dizer, mas estou proibido de falar”; e a utilização excessiva de pantomimas.

Algumas vezes, quem acabara de apontar estas questões enquanto assistia, também apresentava as mesmas dificuldades ao realizar o exercício. Constatamos que somente através de muita experimentação alcançaríamos a linguagem cênica que buscávamos.

Este exercício contribuiu para percebermos o que não queríamos no espetáculo, no que se refere à atuação.

A partir dos resultados destas primeiras improvisações, criamos três regras para as cenas mudas:

- Não esboçar a tal “pré-ação” de falar;
- Não utilizar pantomima;
- Não terminar as cenas com brigas e mortes.

A terceira regra surgiu porque percebemos que a maioria das cenas havia terminado desta forma e gostaríamos de nos estimular para novos desafios criativos para finalização de cena, com mais poesia cênica. Talvez, a própria dificuldade de comunicação com a nova linguagem pesquisada nos levava a este lugar comum. Não estou aqui afirmando que determinados acontecimentos, como brigas e mortes, são responsáveis pela ausência de criatividade cênica, e sim, analisando a forma como nos apropriamos destes acontecimentos a fim de finalizarmos as cenas. Abaixo descrevo uma das primeiras cenas improvisadas, onde a briga e a morte estavam totalmente contextualizados e fluíram criativamente no desenrolar das ações. Tema da Improvisação – Banco de praça. Dois atores em cena. Eles se revelaram moradores de rua, propondo diversas situações inusitadas, até que começam a disputar o banco para dormir. Ao final da cena há uma briga e um personagem mata o outro, de forma inusitada.

A questão só foi apontada como um problema quando observamos que em muitas outras cenas, independente do tema proposto, como por exemplo: “Compras de mês”, “Um dia na praia”, “Acampamento”, “Cinema”, enfim, qualquer situação levava os atores para a violência como proposta para solucionar a improvisação.

Após o estabelecimento destas três regras, as cenas foram realizadas de forma mais consistente e foi nítida a expansão do trabalho atorial, que passou a direcionar maior atenção às sutilezas das ações.

Ao avançar do processo de investigação, passamos a realizar este exercício utilizando o nariz vermelho. O uso da máscara trouxe o mecanismo de “triangulação” de forma mais contundente, para o exercício. E assim, favorece a ampliação do jogo cênico do palhaço, pois através do olhar estabelecíamos uma potente relação com quem assistia, como um convite a tornar-se cúmplice dos acontecimentos vivenciados pelos atores em cena.

Este exercício configurou-se como uma ferramenta fundamental para aprofundarmos a complexidade do teatro gestual e do trabalho do clown.

- Número Individual

Este exercício foi proposto por um dos integrantes, em uma etapa mais avançada do processo. Todos já haviam terminado o procedimento do Divã e consequentemente recebido o nariz vermelho. Também já estávamos realizando os ensaios com alguns elementos de caracterização, que chamamos de figurino provisório.

Cada ator deveria preparar um número cômico com duração aproximada de cinco minutos. A temática era livre, obedecendo apenas a intenção de revelar situações vividas pelo clown antes da guerra. Estabelecemos o prazo de duas semanas para criarmos a cena, que deveria conter os seguintes tópicos:

- Tique: apresentar algum trejeito próprio;
- Andar: dar atenção especial a um caminhar específico de cada clown, conforme a “pesquisa do andar” que realizamos no processo de construção dos personagens, que será explicitado no item 2.5;
- Relação com objeto;
- Relação com público: desenvolver o mecanismo de triangulação. Este mecanismo realiza uma espécie de quebra da quarta parede, potencializando a relação entre público e clown ;
- Habilidade circense: inserir alguma ação que demonstre destreza e aptidão dentro das atividades circenses: malabares, número de equilíbrio, mágica, acrobacias, dentre outros;
- Música: a inserção musical poderia acontecer de diversas formas: cd ou pen-drive, tocada ao vivo ou cantada.

- *Gag*³⁰: Utilização de alguma *gag* clássica ou criada pelo ator.
- Caracterização: experimentar elementos como figurino, maquiagem e penteado.

2.5 Construção de personagens

No processo de construção de personagens, tanto em *Cidade das donzelas* quanto em *Holoclownsto*, houve uma atenção especial para a ação imediatamente anterior às situações vivenciadas pelos personagens antes do momento abordado na trama. Em *Cidade das donzelas*, o passado dos personagens já está presente no texto, que traz momentos de narrativa onde a trajetória de cada um torna-se explícita. No espetáculo *Holoclownsto*, isso não ocorre na dramaturgia, assim, sentimos a necessidade de criar um percurso dos personagens antes deles se depararem com a situação-limite que é apresentada no texto. Consideramos que este aprofundamento seria fundamental para descobrirmos especificidades de cada clown e sua dimensão humana, para posteriormente compreendermos e vivenciarmos seus desdobramentos na dramaturgia da peça.

Além disso, a pesquisa do andar do personagem é primordial nas investigações da companhia. Já no primeiro espetáculo começamos a construção de personagem através da investigação dos pés, pesquisando seu posicionamento e contato com o solo e experimentando formas de caminhar que revelassem a personalidade de cada figura cênica.

Assim, o caminho de construção de personagens da Troupp Pas D'argent possui dois eixos principais:

³⁰ Gag – Ação cômica e inusitada vivida pelo clown durante a encenação. Geralmente é uma situação inesperada criada pelo mesmo e que, em seguida, ele tem dificuldade ou não consegue solucionar. Pode ser realizada com recursos corporais, vocais e com a utilização de elementos cênicos. Embora pareça uma improvisação, a gag é previamente elaborada. Durante um número (apresentação), o clown pode executar diversas gags.

- Pesquisa do antecedente do personagem: a partir do texto ou através de pesquisa individual imagética;
- Pesquisa do andar: através do exercício investigativo dos pés, e dos modos de contato com o chão, dimensões, tempo-ritmo etc.

O direcionamento destes dois eixos surgiu naturalmente em *Cidade das donzelas*, a partir de nossas necessidades atorais. Durante a etapa de apropriação textual realizada em grupo, em sala de ensaio, conversávamos sobre as histórias do passado de cada personagem, mas já demonstrando o nosso interesse em saber mais do que consta na dramaturgia. Confabulamos bastante, durante alguns dias, sobre aspectos ainda obscuros que poderiam ter acontecido no trajeto de vida destes personagens, para justificar as ações que emergem na peça. Consequentemente, expandimos o perfil do personagem para além das características presentes na dramaturgia³¹.

Em um determinado dia, após semanas de estudo de texto, um de nós propôs que cada ator escolhesse um lugar na sala de ensaio e desenvolvesse uma pesquisa corporal individual de personagem. Passado alguns minutos, os integrantes começaram a, despretensiosamente, se movimentar pela sala. Ao final do exercício conversamos sobre esta experiência e concluímos que a partir do momento que nos locomovemos pela sala, a natural busca pela forma de andar do personagem enriqueceu muito a investigação. Decidimos realizar este exercício mais algumas vezes nos dias seguintes, agora direcionando o foco de trabalho para os pés e o caminhar. Trazendo sempre em mente aspectos como a plasticidade e a expressividade próprias da linguagem que nos inspirava, a *Commedia dell'Arte*.

A reflexão e as definições acerca dos antecedentes dos personagens serviram de alicerce para a pesquisa corporal que se iniciou nos pés e se consolidou nos corpos dos personagens, que revelam o universo no qual estão inseridos, de violência física e psicológica, de deformações, de traições, de vingança e disputa de poder. Estas características permitiram o acionamento de uma dimensão grotesca, assimilada na primeira fase da pesquisa e que

³¹ Observo aqui uma relação com elementos do Método de Stanislavski. (STANISLAVSKI, 2001)

neste momento reverberou na criação atorial. Por exemplo, Orlandina, personagem de Lilian Meireles, em *Cidade das donzelas*, é a líder da cidade, tendo ocupado o cargo de xerife após assassinar cruelmente o próprio pai. O peso de ter realizado tal crime, as motivações que a levaram a isso e a responsabilidade da posição de liderança que ocupa, são expressos através da construção corporal realizada pela atriz: primeiramente, determinou o posicionamento dos pés, bem afastados um do outro, apontando cada um para sua diagonal externa. E a partir da pesquisa corporal, realizada durante o exercício de caminhar, emergiram as demais características físicas da personagem, que foram experimentadas e selecionadas pela atriz: joelhos flexionados; coluna levemente inclinada para trás, permitindo que a região peitoral projete-se de forma imponente; os braços posicionados afastados do tronco, levemente arqueados e com as mãos cerradas.

O caminho de construção de personagem, a partir destes dois eixos, foi reiterado no segundo espetáculo, embora o mesmo apresente especificidades oriundas da nova pesquisa que se instaurava.

Em *Holoclownsto*, a pesquisa do andar aconteceu após a realização de algumas atividades do processo clown e da aquisição do nariz vermelho no procedimento do Divã. Esta investigação, que se inicia nos pés, expande-se pelo caminhar e consolida-se na criação de especificidades corporais para cada personagem, foi norteadas pelas características das figuras dramáticas presentes no roteiro do espetáculo e pelas particularidades reveladas durante as atividades que visavam o surgimento do clown.

Este procedimento foi trazido do processo de *Cidade das donzelas*, porém, não foi anteriormente planejado metodologicamente. Configurou-se como um caminho revisitado espontaneamente, ao longo do processo em sala de ensaio, na ocasião em que um dos atores lembrou-se da experiência efetivada na busca do desenvolvimento da fisicalidade dos personagens de *Cidade das donzelas*, e dialogamos sobre o quão enriquecedor poderia ser sua realização neste novo processo.

Os pés, como já afirmado, tem um importante enfoque no que se refere ao trabalho atorial da companhia. Observo que quando precisamos acionar

rapidamente a fisicalidade do personagem, o primeiro ponto corporal a ser mobilizado é o pé, que imediatamente envolve todos os outros pontos nesta ação.

No segundo espetáculo, a pesquisa de antecedentes foi realizada a partir de um exercício de pesquisa imagética individual proposta por Lilian Meireles e Orlando Caldeira. Os dois eram responsáveis pela concepção do figurino, e propuseram este exercício com o intuito principal de estimular a criatividade deles para esta elaboração. Assim que eles explicitaram as características da tarefa, constatamos que seria um importante procedimento para a definição e análise de antecedentes, preenchendo assim um dos dois eixos no caminho de construção de personagem que emergiram no processo do primeiro espetáculo.

Cada ator recebeu uma pasta onde deveria colocar as imagens que revelassem as características definidas a partir desta pesquisa. Tivemos o prazo de quinze dias para esta busca. Juntos, determinamos algumas perguntas que poderiam nortear nossa investigação sobre o passado dos personagens: quem era a sua família? Que lugar ocupava na família? Onde e com quem residia? Idade? Profissão? Estado civil? Condição econômica? Principal atividade de lazer? Pratica algum esporte? Como costumava se vestir? Tem alguma mania? Possui alguma característica especial de personalidade, além da expressa no roteiro dramaturgico do espetáculo? Existe algo que ele odeie? Enfim, selecionamos diversas questões que de alguma forma nos auxiliassem na construção e entendimento da história e do caráter de cada um.

No dia marcado, todos os integrantes trouxeram suas pastas repletas de imagens e, sentados em roda, cada ator expôs a história do seu personagem. Dessa forma, sintetizamos em imagens a nossa pesquisa de personagem do espetáculo *Holoclownsto* desenvolvida até este momento, evidenciando o somatório de três aspectos: Características do personagem expressa na dramaturgia + Características pessoais do ator exaltadas no processo de nascimento do clown + Características selecionadas através do exercício imagético de antecedente.

Observei que, a partir daí, os atores passaram a ter maior apropriação dos personagens, e este fato reverberou na realização de exercícios e na marcação de cena. O processo passou a apresentar visível avanço, pois todas essas características influenciam de forma mais concreta na forma como os personagens agem e se relacionam na encenação, situação que pode ser melhor explicitada a partir da observação do exemplo abaixo:

Personagem-clown: Bimbinco

- Características do personagem expressa na dramaturgia: Fotógrafo; músico, toca instrumento de percussão – caixa; personalidade que transita entre apatia e extrema alegria.
- Características pessoais exaltadas no processo de nascimento do clown: o prazer em dançar de forma esdrúxula, e a necessidade de tomar remédios homeopáticos em momentos críticos.
- Características escolhidas através do exercício imagético de antecedente: o personagem tem vinte e oito anos; filho caçula dentre três irmãos; família pouco favorecida economicamente; ainda mora com os pais em uma casa pequena; não tem sucesso como fotógrafo; bicicleta como opção de lazer e locomoção; tímido, tem poucos amigos; grande convivência no âmbito familiar; solteiro, amor não correspondido pela vizinha desde a infância;

Considero que o exercício foi fundamental para ampliar o leque de possibilidades de proposições atoriais durante a construção de cenas. No início do processo de marcação de cenas, Marcela havia comentado que estávamos um pouco limitados às características estabelecidas na dramaturgia, no que se refere a variações de intenção dos personagens. Porém, estávamos ainda na busca de como agir em cena e trazer para a dramaturgia, de forma mais objetiva, a experiência das oficinas e dos exercícios temáticos e de linguagem.

O exercício de pesquisa imagética possibilitou um momento para cada integrante refletir sobre os pontos descobertos ao longo da investigação, e selecionar o que realmente poderia contribuir para a ampliação e definição do

perfil de cada personagem. Após a execução desta etapa de compreensão e análise do material atorial levantado, a criação cênica se desenvolveu de maneira mais fluida.

No espetáculo *Holoclownsto* outro aspecto norteou a busca por uma identidade para os clowns, durante o processo de criação do personagem, que foi a escolha dos nomes. Na fase inicial, conversamos sobre o fato de os clowns não possuírem nomes, pois no roteiro de *Holoclownsto*, Marcela e eu definimos os personagens a partir de suas características: o mágico, o implicante, o fotógrafo, o cuidadoso, o carinhoso e o atrapalhado. Discutimos que talvez esta nomeação pudesse configurar-se como mais um elemento em busca da edificação de cada personagem. Um dos atores expôs a possibilidade de fazermos uma pesquisa de nomes de origem judaica para escolhermos o que mais nos agradasse. Fizemos esse levantamento de nomes, elaboramos algumas listas mas por fim, não conseguimos realizar esta escolha. Líamos os nomes, mas não nos sentimos a vontade com esta escolha aleatória.

Então, um dos atores propôs que ao final do processo do Divã, que estava em andamento, poderia haver a nomeação de cada clown, pela equipe de analistas, junto à entrega do nariz vermelho. A ideia foi acatada com bastante entusiasmo.

2.6 Apropriação textual

No período inicial de criação do espetáculo *Cidades das donzelas*, determinamos que a criação de cenas só aconteceria no momento em que nos sentíssemos preparados, tanto no que se refere a treinamento corporal quanto a apropriação textual. O estudo de texto foi desenvolvido por cerca de três meses, durante os ensaios, que acontecia aos sábados e domingos, e inicialmente se organizava da seguinte forma: procedimento de chegada - Saudação ao sol, treinamento corporal, exercícios focados - temática e linguagem, e estudo de texto.

Ao final do primeiro dia de estudo do texto, inspirado em literatura de cordel, o grupo ficou um pouco apreensivo. Neste momento, uma pergunta emergiu na sala de ensaio: como realizar um espetáculo de uma hora de duração com o texto todo rimado sem que este se torne tedioso?

A própria característica estrutural deste gênero literário, através da repetição de sons semelhantes na última vogal tônica dos versos, ressalta aspectos melódicos e cadenciados. Nossas leituras reverberaram tais aspectos.

Todos os atores tiveram esta mesma percepção, e em seguida, a indagação passa a ser: quais ações poderiam contribuir para nos apropriarmos do texto verbal, de forma que não permanecêssemos atrelados a uma mesma musicalidade, ocasionada pela rima, durante todo o espetáculo? Para isso, definimos algumas ações:

1º- Desconstrução da estrutura da rima.

Marcela Rodrigues, autora do texto, propôs a realização de um trabalho textual de fragmentação das frases, com a modificação da estrutura dos versos, neste momento inicial de estudo individual. Realizamos o estudo das frases, em ordem aleatória, justamente para nos distanciarmos da sequência de versos rimados. Abaixo segue um exemplo deste trabalho individual, em trecho do texto do personagem Carolino (Orlando Caldeira):

“Eu mesmo me cedi o privilégio, Só queria pegar uns mariscos no brejo. Mas se não puder, eu pego só um “mucadim” de lama no lodaçal, dizem que é bom para a pele... Medicinal!”

Modificação realizada pelo ator para a desestruturação da rima original: “Eu mesmo me cedi o privilégio. Mas se não puder, eu pego só um “mucadim” de lama no lodaçal. Só queria pegar uns mariscos no brejo. Dizem que é bom para a pele... Medicinal!”

Após alguns dias desenvolvendo este trabalho, retomamos a realização da leitura seguindo o encadeamento normal dramaturgico e percebemos nítida melhora, distanciamos-nos do enrijecimento causado pelo modo como, anteriormente, nos apropriamos das frases rimadas.

2º - Troca-troca de personagens.

Dando continuidade ao estudo de texto, um dos atores propôs que realizássemos a troca de personagens durante o procedimento de leitura, como possibilidade de expansão criativa, a partir da instauração de um novo olhar sobre o discurso de cada personagem. Este procedimento permitiu a desconstrução de falas que chamávamos de 'cristalizadas', devido à rima específica da literatura de cordel, como citado anteriormente, ou ocasionada pelo processo realizado pelo ator ao decorar o texto.

Este exercício foi executado cinco vezes para cada personagem, propiciando que todos os atores realizassem a leitura de todos. Desta forma, observávamos entonações diversificadas e percebíamos as possibilidades de novas nuances, quebras de ritmo e respiração, a partir de uma nova perspectiva sobre o próprio texto. Foi a partir desta combinação de visões sobre o mesmo personagem que o trabalho atorial sobre cada figura cênica começou a ser concebido. Talvez a entonação de determinadas frases do texto de cada ator não tenha sido exclusivamente desenvolvida por ele, e sim seja resultado desta contribuição e partilha desenvolvidas neste procedimento. Ao observarmos os demais atores, enriquecíamos não somente o processo de apropriação textual como também a nossa pesquisa de personagem.

3º - Sotaque

Nas primeiras leituras, momento no qual constatamos o aprisionamento à cadência da rima, também observamos que a tentativa de apropriação do sotaque estava dificultando a dicção além de não apresentar organicidade. Por isso, o processo inicial de desconstrução da estrutura da rima foi desenvolvido

sem a tentativa de empregarmos o sotaque. Passado este momento, iniciamos o enfoque nesta questão, já com o texto decorado.

O procedimento de apropriação de sotaque percorreu as seguintes etapas:

- Leitura sem tentativa de apropriação do sotaque, buscando ao máximo uma articulação vocal clara e precisa, afastando-se de imprecisões que dificultem a compreensão.
- Leitura buscando a utilização exagerada do sotaque.

Marcela comentou que talvez fosse preciso retomar as atividades de exibição de filmes desenvolvida na primeira fase da pesquisa, para tentarmos encontrar maior proximidade com a pronúncia nordestina. Afirmou que, como a direção já apresentaria movimentos muito expansivos, e a criação dos personagens revelaria uma construção corporal inspirada em aspectos da *Commedia dell'Arte*, seria interessante que a apropriação do sotaque nordestino fosse a mais fidedigna possível, pois este seria um dos principais agentes de localização espacial da obra, junto à musicalidade e a aspectos estéticos de cenário e figurino.

- Assistimos pela segunda vez aos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Auto da Compadecida* (1999), agora direcionando o foco da atenção exclusivamente para o estudo do sotaque. Observamos diversos fatores a partir da pronúncia dos atores: palavras que merecem atenção especial no momento da dicção; atenção às sílabas tônicas, anotando diversas palavras de uso corriqueiro; a musicalidade presente na fala nordestina; captamos também a sonoridade das consoantes “d”, “t” e “s”. Ao final dos filmes, dialogávamos sobre as anotações registradas por cada ator.

- Leitura com aprimoramento do sotaque, a partir destes tópicos suscitados na análise da linguagem verbal dos filmes. Cada ator realizava a leitura de seu texto, parando frase por frase, e juntos apontávamos detalhes sobre a pronúncia, a tonicidade e as nuances de cada palavra, inspirados no sotaque nordestino. O ator, então, anotava estes apontamentos no próprio texto, para posterior continuidade do estudo.

4º - Texto = Imagem

Orlando Caldeira participou de aulas de voz na Escola Técnica de Teatro Martins Pena, com a professora e fonoaudióloga Rose Gonçalves e trouxe para o grupo alguns conhecimentos aprendidos. Já tínhamos encerrado a etapa de estudo de texto, contudo, retomamos para trabalhar esses novos aspectos. O principal ponto apreendido nesta aula, e de que tentamos nos apropriar, foi a necessidade de trabalhar cada palavra pensando em sua imagem. Ao experimentarmos uma leitura do texto, expandindo a dimensão imagética de cada palavra, sentimo-nos como se o corpo inteiro envolvesse cada palavra pronunciada, imprimindo-lhe significado.

No processo de construção do espetáculo *HoloclawNSTO*, realizamos apenas algumas leituras coletivas do roteiro, quando ainda estávamos em fase de treinamento corporal e realização de exercícios focados. O fato do espetáculo não possuir texto falado, contribuiu para não realizarmos uma etapa específica e aprofundada de apropriação textual no momento anterior à marcação de cena, conforme ocorreu na pesquisa do espetáculo *Cidade das donzelas*. Contudo, a complexidade manifestada no início do processo de criação de cenas nos direcionou para a construção de estratégias em busca de uma apropriação textual, conforme explicitado a seguir.

No momento da criação cênica, diversas vezes nos sentíamos perdidos, talvez em busca de uma narrativa pessoal, um objetivo cênico, em momentos nos quais os atores não estavam em primeiro plano de ação, e não tínhamos uma função concreta no roteiro. Não utilizamos a coxia como recurso neste espetáculo, logo todos os atores permanecem no vagão em tempo praticamente integral, com raras exceções, que serão descritas no item 3.3, quando investigo a criação cênica.

Marcela comentou sobre este acontecimento ao final de um ensaio, que os olhares perdidos dos atores, no segundo plano da cena, estavam nítidos. Concluimos que todos estavam se pesquisando, numa investigação atorial para descobrir os estados e transições possíveis de seus personagens em cada momento. Estávamos, de fato, construindo nossas linhas de ação que não estavam previstas no roteiro. Sentíamos que faltava algo. Ansiosos por alcançarmos logo o ponto que buscávamos de aprofundamento de vivência cênica, e para avançarmos mais rapidamente na construção das cenas, um dos integrantes propôs que cada ator realizasse, em casa, um estudo do roteiro dramático e escrevêssemos um subtexto³² para os nossos personagens. O que chamamos de subtexto refere-se a uma espécie de diálogo interno, uma narrativa pessoal de cada clown.

Realizamos em *HoloclowNSTO* o método inverso do utilizado em *Cidade das donzelas*. Enquanto no primeiro espetáculo realizamos um trabalho de apropriação de texto que respaldou a criação de partituras de ações para cada frase do texto, no segundo espetáculo, a partir da criação de movimentações cênicas e do roteiro dramático, criamos um subtexto para cada personagem.

A partir deste exercício de escrita e apropriação textual, decidimos experimentar a utilização de falas, durante algumas execuções de cenas que já haviam sido criadas. O objetivo era que, após essa experimentação, descobríssemos novas formas de lidar com o silêncio e novos aspectos da atuação nesta linguagem. Criamos diversas formas de experimentação, durante o ensaio das cenas que já estavam marcadas:

1º - Experimento verborrágico. Todos falando ao mesmo tempo, de forma livre, durante toda a realização das ações;

2º - Fala essencial. Poderíamos falar, porém, somente o que fosse estritamente necessário;

³² Stanislavski afirmou que, "O subtexto é uma teia de incontáveis, variados padrões interiores, dentro de uma peça e de um papel, tecida com 'se mágicos', com circunstâncias dadas [pelo texto], com toda a sorte de imaginações [...]" (STANISLAVSKI, 2001)

3º - Gromelô verborrágico. Liberdade para falar em todo o momento da cena, desde que utilizasse unicamente a linguagem do gromelô;

4º - Silêncio Total. Não era permitido o uso de nenhum tipo de linguagem verbal;

5º - Gromelô essencial.

Estes exercícios foram realizados diversas vezes ao longo do processo. A própria experiência de cada formato de exercício gerou as novas propostas, que foram realizadas cerca de duas ou três vezes. Até que chegamos à quinta proposta, que reflete a construção final da linguagem desenvolvida para o espetáculo.

CAPÍTULO 3 – CRIAÇÃO CÊNICA E ANÁLISE DOS ESPETÁCULOS

Os espetáculos *Cidade das donzelas* e *HoloclowNSTO* apresentam diferentes caminhos para a construção das cenas, devido às especificidades de cada escrita cênica. Neste item, analisarei separadamente estas trajetórias desenvolvidas pelos atores da Truupp Pas D'argent, observando os seguintes aspectos: apropriação teórica e imagética e seus desdobramentos cênicos; o treinamento corporal e seu reverberar na criação atorial; revelação de momentos de escolhas, consensos, divergências e superação de entraves emergidos no processo de criação cênica.

Antes de iniciar tal procedimento, descrevo algumas singularidades sobre o processo de direção desenvolvido por Marcela Rodrigues, observando como estas ações repercutem na criação das cenas.

3.1 Características da Direção

No momento em que iniciamos a etapa de criação de cenas, Marcela Rodrigues já chega à sala de ensaio com a configuração das cenas pré-definida. Juntos, experimentamos as possibilidades de realização destas imagens. Refiro-me a imagens porque considero que a direção de Marcela Rodrigues possui uma perspectiva inicial imagética, que ousaria definir como uma direção teatral-cinematográfica. Talvez esta característica seja decorrente de sua paixão pelo cinema, e pelo estudo e experiência adquirida enquanto diretora de cinema³³.

Marcela constrói as cenas do espetáculo em seu pensamento, como uma espécie de *storyboard*, ou seja, pensa na cena como uma sucessão de quadros, que apresentam as ações que irão compor a narrativa, assim como no cinema. Algumas vezes, ela nos explicava apenas oralmente a direção que elaborou para determinada cena, porém, na maioria das vezes, também

³³ Em 2005, Marcela Rodrigues dirigiu o curta-metragem *Olhar de criança*, que foi para a Seleção Oficial da Mostra Novos Olhares Petrobrás. No mesmo ano, assinou o roteiro e direção do curta-metragem *No chão*. Em 2013, dirigiu o curta-documental *Relatividade*. Atualmente, assina o roteiro e dirige, ao lado de Sandro Arieta, o longa-metragem *Mulheres bambas*, documentário com estreia prevista para 2016.

desenhava no momento da explicação ou mostrava ilustrações que já havia registrado em seu caderno.

Posteriormente à experimentação destas proposições, caso não conseguíssemos realizar a cena idealizada, ou quando a realizávamos, mas as ações geravam alguma dificuldade de execução que poderia vir a prejudicar a atuação, ou quando algum ator não se sentia inteiramente confortável na sua realização, tínhamos este norte inicial a seguir. A partir daí, surgiam outras criações.

Assim, expandíamos nossas possibilidades de escrita cênica no momento da criação, devido ao caráter propositivo dos atores, somado ao fato de Marcela Rodrigues desenvolver uma direção segura e pré-concebida, porém aberta aos novos caminhos apontados pela experimentação em sala de ensaio.

Marcela realizou dois procedimentos de decupagem³⁴ no roteiro dramático de *Holoclownto*, para facilitar o processo de direção de cenas e, também, favorecer o entendimento coletivo de transições e o estabelecimento de diferentes atmosferas dramáticas ao longo do processo de criações de cenas do espetáculo. A realização destes procedimentos demonstra mais uma vez o diálogo entre teatro e cinema no trabalho da diretora.

1ª Decupagem: Separação do roteiro dramático em blocos de ações³⁵.

- Bloco 1: Apresentação dos personagens

Refere-se ao momento inicial do espetáculo, no qual os personagens são apresentados ao público, durante a execução da primeira música. Todos tocam seus instrumentos e se relacionam com a plateia através do olhar até que são empurrados para dentro do vagão;

³⁴ A decupagem é um recurso utilizado na área cinematográfica para dinamizar o planejamento da filmagem, “a palavra decupar vem do francês *découper*, que significa ‘cortar em pedaços’. Na prática, é o momento em que o diretor e o roteirista dividem cada cena em planos”. (Araújo, 1995, p. 62).

³⁵ Cabe ressaltar que, Stanislavski (2004) propôs a decupagem de texto como uma importante estratégia para o desenvolvimento do trabalho de atores e diretores, durante a análise textual. “Quando não puder aprender na íntegra um pensamento, divida-o nas partes que o compõem e estude-as, uma a uma. [...]”. (STANISLAVSKI, 2004, p. 77)

- Bloco 2: Relação - Clown e espaço

Abrange as cenas que se desenvolvem após o fechamento da porta do vagão. Neste instante de adaptação inicial ao espaço, cada personagem irá se relacionar com o novo ambiente, frio e hostil.

- Bloco 3: Relação - Clown, espaço e o outro

Compreende o período de tentativas e estabelecimento de contato interpessoal entre os personagens, que ainda buscam se adaptar ao espaço e passam a travar também, a partir daí, uma disputa de território.

Este procedimento adotado foi um importante ponto colaborador para a criação atorial, pois o processo de construção de *Holoclownsto* apresentou certo grau de complexidade. Algumas vezes, encontrávamo-nos confusos em cena, no que se refere às reações e intenções dos personagens em momentos específicos. Marcela, nestes primeiros ensaios de cena, precisou apontar para os detalhes das interpretações dos atores: “Não direcione o olhar para ele com este afeto, vocês ainda não se conhecem tão profundamente!”. Ressaltava as sutilezas de interpretação e as minúcias presentes no olhar, aspectos fundamentais que reverberaram nesta dramaturgia, exclusivamente corporal.

Avalio que estes entraves eram decorrentes de alguns pontos: o roteiro dramaturgício escrito por mim e Marcela apresenta uma dimensão fragmentada, pois embora o espetáculo possua uma dramaturgia linear, há a inserção de diversas cenas que representam uma abstração espacial e temporal, que poderiam se realocar em diferentes momentos do espetáculo. Somou-se a isso, o fato de Marcela propor a marcação de cenas em ordem aleatória ao roteiro dramaturgício, talvez oriundo também desta fragmentação presente do roteiro. Por exemplo: a cena das Olimpíadas possui uma perspectiva onírica, apresenta início, meio e fim, e não estabelece uma relação direta com a cena realizada anteriormente ou posteriormente a ela.

Outro fator que pode ter contribuído para as dificuldades encontradas neste momento inicial foi a ausência de um texto falado, que poderia colaborar

para o entendimento cronológico de ações – fato que suscitou, paralelamente a este procedimento de decupagem, a criação da estratégia de escrita de uma narrativa pessoal para os clowns, conforme explicitado no item 2.6, em que avalio o procedimento de apropriação textual.

A partir da decupagem das cenas, o entendimento da totalidade da dramaturgia foi facilitado. Ao realizarmos determinadas ações tínhamos a clareza de cada intenção, por exemplo, um simples ato de colocar uma mala no chão do vagão torna-se especial para a construção da dramaturgia corporal do clown, se penso: “É a primeira vez que solto a minha mala, onde carrego tudo o que restou da minha vida, e a coloco neste canto do vagão!”. Automaticamente, este pensamento propicia o surgimento de uma intencionalidade neste gesto, olhar ou movimento.

No ensaio seguinte, Marcela nos apresentou a segunda decupagem.

2ª Decupagem: Separação das cenas em blocos de cores, que compreendem as mudanças no sentido dramático de cada segmento, contribuindo diretamente para o aprofundamento da vivência cênica dos atores.

- Vermelho: Cenas que possuíam maior densidade dramática;
- Amarelo: Cenas cômicas;
- Azul: Cenas oníricas. Refere-se às cenas que representam uma espécie de abstração da realidade dos clowns, que se encontram presos no inóspito vagão de trem, como a cena das olimpíadas e a cena da banda musical.

A partir de então, a segunda decupagem acrescentada à primeira, configurou-se como um mecanismo de rápido acionamento da atmosfera dramática no momento da marcação de cenas. Por exemplo, especificávamos: - “Cena da banda musical - Bloco 3 / Azul”, assim, iniciávamos a cena de forma mais consciente.

3.2 Cidade das donzelas

O processo de criação das cenas do espetáculo *Cidade das donzelas* desenvolveu-se com a seguinte configuração: Marcela Rodrigues concebeu a direção das cenas do espetáculo, no que se refere ao deslocamento dos atores, que denominamos de desenho da cena, traçando uma clara semelhança com o *storyboard*, conforme ressaltai anteriormente.

A escrita cênica aconteceu através da construção de partituras corporais. Marcela propôs que cada ator realizasse uma decupagem do seu próprio texto, e através deste recorte, direcionasse o foco do trabalho para cada frase, criando uma sequência de movimentos por trecho. Esta narrativa corporal, realizada através de partituras de movimento, está presente em toda a encenação. E a ação verbal acontece concomitantemente à execução desta narrativa corporal partiturada.

O objetivo dessa metodologia foi favorecer a construção de uma gestualidade precisa e consciente, contribuindo para a elaboração de uma linguagem cênica que busca uma sofisticação.

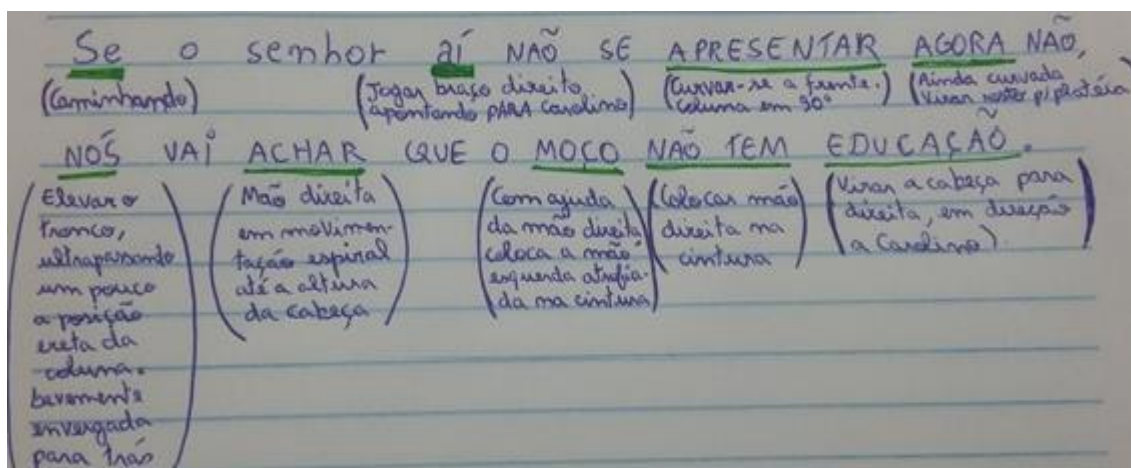
As partituras foram construídas tendo como referência a pesquisa teórica e imagética que fizemos sobre a *Commedia dell'Arte*, que foi definida como a nossa principal inspiração de linguagem. Assim, no momento da criação das partituras individuais, tínhamos em mente conceitos como a plasticidade dos movimentos e a dilatação da gestualidade. Além disso, também nos inspiravam as noções apreendidas nos estudos sobre os procedimentos de trabalho de Meierhold, no que se refere à busca pela precisão dos movimentos e na atenção para o envolvimento de todo o corpo na realização das ações.

Primeiramente, Marcela nos apresentou uma ilustração com a concepção para o posicionamento dos atores na cena e solicitou que cada ator criasse uma partitura corporal individual atrelada à ação verbal. Todos os

atores, inclusive ela, ocuparam um espaço da sala de ensaio para desenvolver sua pesquisa de movimentos. Um dos atores ressaltou que deveríamos estar atentos às características reveladas no período de construção de personagens, com foco na pesquisa dos pés. Outro integrante sugeriu colocarmos uma trilha sonora nordestina, em volume baixo, para inspirar nossa criação. Estabelecemos o período de trinta minutos para esta realização.

Em seguida, um ator por vez apresentava o segmento trabalhado, todos os demais opinavam sobre a partitura criada, destacando o que, do nosso ponto de vista, funcionava cenicamente, propondo também novas possibilidades de movimentos. Assim, juntos, fomos criando e lapidando as partituras.

Ao final de cada realização, definíamos a partitura e anotávamos o resultado desta criação. Na imagem abaixo, apresento um exemplo desta ação, através de registro realizado por mim, em caderno, para o seguinte fragmento do texto da personagem Cecílica: “Se o senhor aí não se apresentar agora não, nós vai achar que o moço não tem educação.”



(Decupagem do texto, detalhando cada movimento que compõe a ação da personagem Cecílica. Acervo pessoal, 2006)

Neste registro, observa-se que cada palavra sublinhada marca o início de um novo movimento ou ação, que de modo bastante informal são descritos entre parênteses.

Posteriormente, nós experimentávamos a realização das partituras individuais, de acordo com a espacialidade proposta por Marcela para a cena, e realizávamos os ajustes e modificações necessárias. O trecho da decupagem do texto da personagem Cecilina apresentado acima, refere-se à cena inicial quando Carolino adentra a cidade e se posiciona no centro do palco e todas as donzelas posicionadas em semicírculo à sua volta o interrogam, buscando saber quem é o instigante peregrino. Cada ator desempenha sua sequência de movimentos individual durante sua fala e, conseqüentemente, com todos os atores juntos em cena, foi necessário adaptarmos alguns trechos das partituras, como por exemplo, a retirada da ação inicial de caminhar, descrita na decupagem apresentada na fotografia acima.

Nos momentos de construção de cenas em dupla ou em grupo, Marcela Rodrigues propunha o deslocamento espacial dos atores e, juntos, experimentávamos algumas possibilidades de encaixes corporais, a partir da relação estabelecida entre os atores na construção da cena. Na fotografia abaixo, o ator Orlando Caldeira realiza um movimento de apoiar-se nas costas de Marcela Rodrigues, no momento em que seu personagem Carolino afirma que veio caminhando pela estrada debaixo de um sol de rachar e tudo que deseja no momento é descansar.



Carolino (Orlando Caldeira) e Natalina (Marcela Rodrigues). Acervo da companhia, 2008.

A direção atua em total diálogo com os atores, todos nós contribuimos ativamente ao longo do processo de construção da obra. Permanecíamos cerca de uma hora lapidando a partitura de um único fragmento do texto. Marcela com seu olhar enquanto diretora, equilibrando e orquestrando as criações e os atores pesquisadores também intervindo, no intuito de contribuir para o trabalho do ator, cuja criação está se investigando no momento. Existe a especificidade, já mencionada, de a Marcela Rodrigues participar do espetáculo também como atriz, então no momento em que ela vai para cena, nós trazemos este olhar externo, contribuindo para sua criação atorial.

O grupo realizou um extenso processo de lapidação das cenas, trabalhando frase por frase. Por vezes, passávamos cerca de duas horas, pesquisando detalhadamente a gestualidade de um trecho da cena, e quando ao final do dia íamos passar o todo que foi construído, tínhamos menos de um minuto de cena. Inicialmente, este fato nos frustrava, pois parecia que estávamos estagnados, e muito distantes de sua finalização. Porém, a alegria e a satisfação ao observarmos estas micro-cenas criadas, logo fez percebermos que este sim era o caminho da nossa pesquisa, que seria lenta pela riqueza de detalhes que buscávamos, mas possibilitaria seguirmos em direção do que acreditávamos como resultado final da peça.

Analisando o resultado das cenas, observo que as partituras corporais apresentam duas perspectivas dicotômicas no que se refere à relação textual:

1. Elucidam as informações contidas no texto, como por exemplo, na cena em que Natalina afirma: “Atravessei todo o sertão guiando quatro cavalos com uma só mão”, ao mesmo tempo em que realiza uma partitura corporal semelhante à ação de cavalgar em cavalos;
2. Expressam uma contradição, como podemos observar na fotografia abaixo, no momento em que a personagem Orlandina diz: “Acho melhor o sinhô descansar as pernas”, ela pisa e pressiona com os pés a perna de Carolino. Estes aspectos contraditórios, surgidos espontaneamente na criação das partituras, são decorrentes das proposições dos atores, em diálogo com a ironia presente no texto.



Orlando Caldeira (Carolino) e Lilian Meireles (Orlandina). Acervo da companhia, 2009.

No trabalho de construção cênica de *Cidade das donzelas*, realizamos um trabalho minucioso de criação e lapidação de gestualidades e ações, um labor físico e racional, de escolhas conscientes e experimentações. Trabalho este inspirado no rigor do conceito de biomecânica, que ressalta a importância da dedicação atorial na criação.

Segundo Picon-Vallin (2006), sobre a biomecânica:

O movimento biomecânico é um movimento cultural, ao contrário do movimento espontâneo, emocional. A biomecânica é racional, o essencial dela é o princípio voluntário. O ator deve ter consciência de si no espaço [...] O objetivo destes exercícios: movimentar-se com o máximo de economia, de laconismo, de funcionalismo. (PICON-VALLIN, 2006, p. 53)

Durante todo o processo de lapidação tínhamos o foco nos seguintes pontos: tônus muscular, precisão de movimentos, variação de velocidades. Neste momento, alguns conceitos ponderados por Vsévolod Meierhold emergem em sala de ensaio, através do resgate de suas proposições, expressas nas falas dos atores. A frase “se a ponta do nariz trabalha, o corpo todo também trabalha” (Meierhold apud Piccon-Vallin, 2008, p.6) foi constantemente repetida durante o processo de criação das partituras corporais.

Havia uma postura exigente por parte dos atores que estavam fora de cena, auxiliando os atores que estavam realizando a lapidação de suas sequências de movimentos. Esta postura demonstra uma característica do grupo, que gostamos de chamar de um “rigor meierholdiano”. Estávamos atentos aos mínimos detalhes, para captar um olhar inexpressivo, uma perna sem tônus ou uma mão sem movimentação objetiva, por exemplo. Temos uma espécie de “crueldade” coletiva na hora de expressar a nossa opinião sobre o trabalho do outro em cena, no sentido de rigorosidade, por saber que cada um dos atores pode atingir o ponto almejado. Assim, quando um dos atores apresenta uma cena que nitidamente não está próxima do que desejávamos, não amenizamos nossos apontamentos, por mais duros que sejam.

O treinamento acrobático realizado pelo grupo reverbera na criação das partituras em dupla e coletivas. Desde as primeiras reuniões do grupo, expressamos o desejo de utilizar a arte acrobática ao criar movimentações corporais com forte potencial imagético.

O recurso de cambalhotas, duos de portô e volante e acrobacias são utilizados diversas vezes ao longo do espetáculo *Cidade das donzelas*, como é possível observar na imagem abaixo, quando Cecilina (Natalie Rodrigues) conta a Carolino (Orlando Caldeira) como ocorreu o acidente em que ela saiu voando e caiu em cima de uma foice de arar:



Espectáculo *Cidade das donzelas*. Teatro Municipal do Jockey. Agosto de 2008. Acervo da companhia.

No momento da criação desta partitura em dupla, experimentamos diversas formas de encaixes corporais e proposições acrobáticas no intuito de gerar uma alusão à ação de voar. Inicialmente, tentamos executar uma portagem acrobática, na qual Orlando Caldeira me seguraria com as duas mãos apoiadas nos meus quadris, erguendo-me com os dois braços estendidos verticalmente, sobre a própria cabeça. Porém, esta realização não foi possível, pois o encaixe das mãos do ator não possibilitava o apoio e equilíbrio necessários para o meu posicionamento horizontal, conforme apresentado na imagem acima. O ator tentou portar outros integrantes, também sem sucesso. Constatamos que ainda não tínhamos atingido o nível necessário de desenvolvimento de tônus muscular abdominal e equilíbrio exigidos por este tipo de movimentação acrobática. Realizamos outras experimentações até que, por fim, chegamos à proposição escolhida para o espetáculo. Encontramos o perfeito encaixe dos pés de Orlando aos meus quadris, ao passo que com a realização de um salto e os braços estendidos lateralmente, pude pesquisar possibilidades de equilíbrio. A princípio, o movimento não fora realizado com total exatidão, nem consegui permanecer na posição durante o tempo desejado. Porém, decidimos manter esta criação, por acreditarmos que a continuidade do treinamento corporal gerariam os recursos corporais necessários para sua execução, conforme apresentado na imagem acima.

Outra realização acrobática aconteceu quando o personagem Carolino (Orlando Caldeira) tenta se desvencilhar da personagem Marcelina (Carolina Garcês). Os atores experimentaram alguns encaixes corporais, até o momento em que um deles lembrou-se de uma acrobacia que já tinha visto. Os dois atores posicionam-se de costas um para o outro, com os braços entrelaçados na altura dos cotovelos. Um deles realiza uma curvatura da coluna à frente, enquanto o outro traz as pernas dobradas em direção ao tórax, girando sobre suas costas até posicionar-se de pé, em frente ao ator que realizou a portagem. Esta realização foi de extrema dificuldade, devido à velocidade exigida para sua realização, fator que exigiu a superação, por parte da atriz Carolina Garcês, do medo de uma possível queda, gerando a necessidade do estabelecimento da confiança. Além disso, o equilíbrio no momento final de

chegada ao solo era fundamental. Durante alguns ensaios, realizamos esta acrobacia em velocidade reduzida, com o auxílio dos outros atores que a seguravam e a conduziam lentamente durante a execução da acrobacia. Este procedimento, além de contribuir para o alargamento da sensação de segurança da atriz, proporcionou o entendimento de cada ponto corporal acionado para esta realização. Conversamos sobre a importância de ela investigar, durante esta oportunidade de vivenciar o movimento lentamente, as musculaturas e articulações envolvidas na ação. Este treinamento favoreceu a ampliação da consciência corporal, contribuindo positivamente no momento de realização da acrobacia.



Acrobacia realizada pelos atores Carolina Garcês(Marcelina) e Orlando Caldeira (Carolino).
Acervo da companhia.

Ao final da criação das cenas partituradas do espetáculo, iniciamos a construção dos momentos de narração. O texto *Cidade das donzelas* possui uma estrutura na qual o personagem Carolino aproxima-se de cada donzela da cidade, sucessivamente, à medida que ele entra na cidade. Ao final de cada encontro, a donzela o alerta sobre outra personagem que se aproxima, e narra as situações traumáticas vivenciadas por ela, enquanto os demais atores realizam as ações narradas, através da pantomima.

A pantomima apresenta-se como eficaz ferramenta imagética enquanto acontece a narração dos fatos. Neste caso, Marcela Rodrigues propôs que as cenas pantomímicas fossem realizadas no centro do palco, enquanto a narração seria realizada na esquerda baixa da lona em formato de semi-círculo que, colocada no chão, demarcava o espaço cênico da cidade.

Estes momentos de narração, quando há uma quebra espaço-temporal na trama, através da exposição do passado das personagens, são as únicas ocasiões em que não há partituras de movimentos realizadas pelo ator que narra, para acompanhar a ação verbal. Marcela observou que a realização de partituras poderia vir a se chocar com a expressividade instaurada nas cenas pantomímicas, e conseqüentemente, geraria dois focos de ação. Assim, decidimos que neste momento o narrador deveria realizar apenas a contação da história, sem a construção de uma gestualidade específica, enquanto no centro do palco os outros atores desenvolveriam a pantomima a partir desta narração.

A construção das cenas pantomímicas teve como referência a linguagem cinematográfica presente nos filmes de Charles Chaplin (1889-1977) e Buster Keaton (1895-1966), decisão tomada na primeira etapa da pesquisa, conforme explicitado no capítulo 1.

Antes de partirmos para a criação destas cenas, assistimos novamente ao filme *O garoto* (1921), e após a exibição do filme, conversamos sobre a visível presença de um ritmo característico do cinema mudo, produzindo uma interessante quebra no fluxo nas ações.

Os filmes mudos eram rodados em um padrão de dezoito quadros por segundo, devido às características das câmeras no início do século XX. Esta especificidade interferia na cadência rítmica da projeção das cenas, diferenciando-se da forma como o olho humano capta o mundo. (BERNARD, 2008). Este padrão gerava um efeito acelerado, observado nos filmes produzidos neste período do cinema mudo.

Inspiramo-nos nesta técnica de sucessão de fotografias como código visual para a construção das cenas, imprimindo um ritmo acelerado às ações.

Observando o filme, pareceu-nos que esta apropriação poderia contribuir para a localização temporal no passado, além de exaltar uma dimensão cômica. Nosso desafio era conseguir imprimir em nossos corpos esta pulsação presente nos filmes mudos.

Na criação de cada cena pantomímica, verifico um processo criador em três etapas: inicialmente pesquisamos as ações, dotadas de vigorosa expressividade, a partir da história narrada. Em seguida, definimos os movimentos que compunham cada ação, com a perspectiva de construirmos uma sucessão de quadros. Posteriormente, realizávamos as pantomimas, com o objetivo de estabelecer o que se poderia denominar como uma “vivência cênica fotográfica”, pois pensávamos em cada movimento como uma fotografia, o que gerava pequenas rupturas no fluxo contínuo das ações, assemelhando-se ao efeito visual causado na exibição dos filmes do cinema mudo.

Para manutenção da aceleração das cenas durante os ensaios, Marcela Rodrigues estabeleceu uma pulsação com palmas, enquanto realizávamos as pantomimas, contribuindo assim para sustentarmos o tempo-ritmo próprio da cena. Na imagem abaixo, observa-se um momento da partitura realizada durante a narração da história da personagem Marcelina (Carolina Garcês), onde apresenta-se a situação na qual ela tentou assassinar seu marido por indigestão, obrigando-o a comer inúmeros pratos por ela preparados.



Apresentação do espetáculo *Cidade das donzelas*, Chile, 2009. Acervo da companhia.

Na cena, o marido de Marcelina é vivido pelos atores Orlando Caldeira e Natalíe Rodrigues. O ator segura, com os dois braços, a atriz em suas costas, assim, a mesma compõe a imagem do personagem, com suas pernas e braços, executando a ação de levar comida à boca dele, freneticamente, até que o mesmo engasgue. À frente dos atores há um tecido de tonalidade marrom, colocado por Marcelina no início de sua narração, representando a ação de forrar a mesa do jantar. A mesa é composta por Marcela Rodrigues em posição de quatro apoios no chão, e por Lilian Meireles que se posiciona em cima de Marcela, também na posição de quatro apoios, ambas cobertas pelo tecido.

A criação desta cena partiu da ideia de construirmos imagens inusitadas, utilizando as portagens acrobáticas como recurso cênico. Primeiramente, um dos atores propôs estruturarmos corporalmente a imagem de uma mesa, a partir daí desenvolvemos diversas experimentações até a elaboração da cena final.

No nosso processo de criação das frases corporais pantomímicas do espetáculo *Cidade das donzelas*, observamos que assim como citou Lecoq, necessitávamos alterar a lógica presente nas frases textuais para transpô-las em frases corporais, através de ações claras, precisas e indispensáveis, pois o excesso de informação através de ações e gestos poderia comprometer a comunicação cênica. Ele ressalta ainda, referindo-se à sua prática pedagógica, que os alunos geralmente reproduzem gestos realizados cotidianamente, e que isso dificulta o desenvolvimento da dramaturgia corporal. Segundo Lecoq “[...] esta linguagem solicita gestos-limite, que vão além do cotidiano, inserindo-se num tempo diferente do da linguagem falada”. (2010, p. 158). Na pesquisa cênica realizada pelo grupo, percorremos exatamente o caminho inverso à gestualidade cotidiana, guiados por nossas escolhas, afinidades artísticas e referências de linguagem.

Assim que terminamos o processo de criação de cenas do espetáculo *Cidade das donzelas*, ao final de um dia de ensaio, conversamos sobre a necessidade de empenharmos muito trabalho para conseguirmos subverter a lógica que estava sendo construída até aquele momento, onde observávamos a técnica sobressaindo à vivência atorial orgânica. Esta visão foi comum a todos os atores. Deduzimos que esta situação aconteceu naturalmente, devido ao rigor estético da linguagem que buscávamos, obrigando-nos a, inicialmente, direcionarmos muita atenção às questões técnicas durante a marcação de cenas, e talvez se devesse também à forma como atrelamos a ação verbal à ação física na construção da partitura.

Contudo, desde o início do processo tínhamos plena consciência de que a construção da peça percorreria um caminho árduo e que após a finalização de toda a criação cênica, ainda teríamos um longo trabalho de apropriação atorial, justamente por termos escolhido lidar com diversos elementos técnicos ainda desconhecidos pelo grupo, como técnica acrobática, partitura de movimentos, dentre outros.

Um de nossos medos, relatados neste dia, foi o risco de consolidarmos uma vivência atorial enrijecida, devido às estruturas das cenas e às minuciosas marcações de gestualidades, acrobacias e ações, e que isso pudesse dificultar o trabalho dos atores em direção a uma vivência cênica orgânica.

Um dos atores do grupo propôs retomarmos a “improvisação *dell’Arte*”, explicitado no item 2.4.2.1, agora trazendo a inspiração dos *canovaccio*, com a utilização de personagens fixos. Contudo, não seriam os arquétipos tradicionais da *Commedia dell’Arte*, e sim os personagens construídos por cada ator para o espetáculo. Realizaríamos a improvisação a partir da temática abordada em cada cena do espetáculo. O objetivo era explorar novas situações para além do texto pré-estabelecido, aprofundando a relação entre os personagens, ampliando e flexibilizando nosso leque de ações e partituras. As improvisações aconteciam da seguinte forma: cada cena era experimentada duas vezes, a primeira sem a utilização da fala, e a segunda, com o uso do recurso verbal. Este exercício se constitui como um dos recursos na busca pela organicidade e fluência na realização das ações.

Outra ideia de exercício que foi resgatada da segunda etapa da pesquisa foi o “Troca-troca de personagens”, descrito no item 2.6, e agora adaptado. Escolhíamos a cena que seria trabalhada. Então, dois atores iriam realizá-la, um faria o próprio personagem, mas o outro ator que contracenaria com ele seria trocado. O objetivo era realizar as marcações cênicas que foram definidas para o espetáculo, porém, como o ator substituto não sabia exatamente todo o detalhamento do texto e das ações do personagem, emergiam aspectos improvisados, sem o rigor do texto e da partitura. Possibilitou observarmos a fluidez orgânica na atuação. Além disso, foi bastante enriquecedor assistir um ator vivenciando o personagem criado por outro, pois revelavam-se especificidades inerentes à corporeidade do ator que a executava, enriquecendo a pesquisa e exaltando novas descobertas e possibilidades de vivência. Este exercício configurou-se como uma tentativa de despreendimento da técnica para, em seguida, retomá-la de maneira mais orgânica nos ensaios das cenas do espetáculo.

A principal e mais eficiente ferramenta utilizada pelo grupo foi a repetição. As cenas foram repetidas inúmeras vezes, e a cada realização tínhamos muito cuidado e atenção para todos os detalhes. Com a técnica já assimilada, o foco principal passa a ser o alargamento do trabalho atorial e a busca pela realização de ações orgânicas. Percebemos que a anterior busca pela perfeita execução das ações estava dificultando alcançarmos uma tranquilidade e descontração que permitisse verticalizarmos a nossa vivência cênica. O fundamental para nos dedicarmos tanto à repetição foi a paixão pelo trabalho e a vontade de nos apropriarmos de cada segundo da encenação, descobrindo assim, novos detalhes e possibilidades de vivência.

3.3 *Holoclownsto*

Neste espetáculo, através da história de seis clowns prisioneiros, que se conhecem no último vagão de um trem que segue rumo ao desconhecido, almejávamos propiciar ao público a possibilidade de uma leitura sensível, a

partir de um trabalho pautado na dramaturgia corporal, sem utilização de texto falado, possibilitando a construção de uma linguagem cênica de comunicação universal. O roteiro dramaturgicico da trama apresenta estrutura fragmentada, como uma sucessão de blocos de ações, que apresenta em alguns momentos, um encadeamento linear ou justificado pelo bloco anterior. Essa estrutura gerou o procedimento de decupagem, realizado por Marcela Rodrigues, conforme o item 3.1.

O roteiro dramaturgicico, desenvolvido por mim e Marcela, apresentou a peculiaridade de já conter algumas propostas imagéticas de posicionamentos e de movimentações, talvez decorrente da particularidade de criarmos uma narrativa corporal. Assim, considero que a concepção da direção de Marcela que iniciou-se durante a escrita do roteiro, ao meu lado, ampliou-se a partir de seu labor diretorial individual dedicado à elaboração das especificidades necessárias à concretização de posicionamentos ou movimentos previstos no roteiro, além de se permitir alargar suas possibilidades criativas desprendendo-se de algumas proposições iniciais, atenta aos novos focos que emergiam no desvelar da pesquisa cênica. Este processo desenvolveu-se com minha concordância, logo nos primeiros encontros para desenvolvimento da dramaturgia, quando chegamos ao consenso de que embora o roteiro apresentasse a particularidade de trazer previamente algumas proposições de marcação cênica, a direção caminharia livremente.

A etapa de criação cênica do espetáculo *Holoclownsto* iniciou-se com a construção das cenas coletivas, diferentemente do processo desenvolvido em *Cidade das donzelas*, que se encaminhou a partir das partituras corporais individuais. Contudo, observo uma similaridade nestes dois procedimentos no que se refere ao enfoque dado à definição precisa de cada movimento. Considero que no segundo espetáculo a criação cênica se estabeleceu a partir do que poderíamos denominar como cenas coletivas partituradas. Assim como no processo de direção desenvolvido no primeiro espetáculo, a diretora chegava à sala de ensaio com a concepção imagética das cenas, previamente elaborada, e juntos a experimentávamos e também criávamos novas possibilidades.

Uma especificidade presente na construção destas partituras corporais coletivas é o estabelecimento de uma pulsação a partir de contagem. Buscávamos a instauração de uma precisão em uníssono para as ações coletivas, e a contagem pareceu uma excelente estratégia para favorecer a execução das cenas.

Descrevo abaixo parte da criação da cena inicial do espetáculo, para ilustrar o procedimento de contagem realizado. Marcela chegou à sala de ensaio com a proposta da cena inicial atrelada a uma melodia composta intuitivamente, apresentando referência rítmica e andamento específicos, cuja pulsação era marcada por ela a partir de contagem. O roteiro previa os seis personagens-*clowns* posicionados de frente para o público, um ao lado do outro, no proscênio, tocando seus instrumentos musicais. A diretora propôs que todos estivessem posicionados de perfil para o público, e que um por vez girasse o corpo em direção à plateia, no momento de inserção de seu instrumento musical na trilha sonora³⁶, mantendo o mesmo posicionamento dos pés, apontados para a lateral do palco, conforme observado na imagem a seguir:

³⁶ A trilha sonora do espetáculo foi concebida por Marcela Rodrigues em parceria com o músico Luciano Corrêa. Na linguagem cênica de Holoclownsto, a trilha sonora começou a ser concebida atrelada ao processo de direção. E posteriormente, momento no qual grande parte das cenas já está levantada, o músico começa a frequentar os ensaios. Ele transpõe as criações musicais de Marcela para partituras musicais, e também cria outras canções a partir de referências musicais pesquisadas pelo grupo na primeira etapa da investigação, aspecto que não será analisado nesta dissertação.



Espectáculo Holoclownsto. Espaço Sesc Copacabana, 2011. Acervo da companhia.

A partir do andamento da melodia que nos fora apresentada realizávamos as ações pontuadas pela contagem, que proporcionaria uma precisão matemática: depois de transcorridos quatro tempos, considerando a pulsação estabelecida – Nill (Lilian Meireles) vira-se para a plateia tocando seu acordeon, a partir daí, a cada quatro tempos, outro clown vira-se tocando seu respectivo instrumento. No momento em que o último clown realiza a ação de virar-se, a proposta era permanecermos tocando juntos durante oito tempos, porém, no momento da vivência cênica consideramos pouco tempo. Propusemos dobrar esta duração, para dezesseis tempos, pois este é um momento importante para os atores, representando o último momento dos personagens antes de embarcarem no vagão de trem. Além disso, configura-se como um dos momentos especiais de quebra da quarta parede, onde estabelecemos uma comunicação visual direta com o público, como uma espécie de primeiro contato entre personagens e plateia. Após a vivência destes dezesseis tempos, realizávamos uma sequência de ações em uníssono: guardar o instrumento na mala – quatro tempos; arrumar-se – quatro tempos; Susto ao render-se aos soldados – quatro tempos; pegar a mala e girá-la em torno de si, até posicionar-se de costas para o público – quatro tempos. Com a confecção das malas utilizadas pelos personagens, precisamos modificar o tempo de realização da ação de: guardar o instrumento na mala, pois após diversas tentativas, nem todos conseguiam fazê-lo no tempo estabelecido,

devido à especificidade do encaixe do instrumento musical dentro do novo elemento cênico, que também comportava outros adereços. E mesmo dobrando a duração da contagem para oito tempos, foram necessários inúmeros ensaios até que todos realizassem a ação dentro do período correto. A fotografia abaixo apresenta a realização de uma das ações em uníssono citada anteriormente, o momento de rendição dos clowns aos soldados, representados pelo foco de luz azulado, posicionado na diagonal esquerda baixa do espaço cênico.



Espectáculo *Holoclownsto*. Espaço Sesc Copacabana, 2011. Acervo da companhia.

A decisão por não haver atores para representar os soldados, que são os únicos interlocutores dos seis clowns que se encontram aprisionados no vagão, ocorreu ainda no momento da criação do roteiro dramaturgico. Marcela e eu concebemos uma dramaturgia corporal onde a fisicalidade dos atores seria responsável por narrar todas as situações vivenciadas, através do olhar, da respiração e da gestualidade dos seis personagens. Para complementar esta ação, utilizamos recurso de iluminação e efeitos sonoro. Por exemplo: em dado momento do espetáculo, a “porta do vagão se abre”, sendo pontuada pela ação dos clowns que a acompanham com o olhar, concomitantemente ao efeito

sonoro de abertura de portão; em seguida, os personagens olham para a diagonal esquerda baixa do palco e se assustam com a presença de um soldado, momento que um foco de luz azulada surge; o “soldado entra” no vagão, a partir da narrativa gestual dos clowns que acompanham com o olhar a trajetória de movimentação realizada por ele, ao mesmo tempo em que a trilha sonora apresenta sons de passos.

Além da cena inicial do espetáculo, outras três foram desenvolvidas a partir do procedimento de contagem, em diálogo com o andamento e a pulsação da trilha sonora, em que definimos precisamente cada movimento ou ação desempenhados pelos atores: a cena das olimpíadas, a cena da banda musical e a cena da luta de boxe, que pode ser observada abaixo:



Espectáculo *HoloclowNSTO*. Espaço Sesc Copacabana, 2011. Acervo da companhia.

Finalizada a criação destas partituras coletivas, iniciamos a construção das demais cenas do espetáculo. No primeiro momento, estranhamos o fato de não termos o trabalho atorial atrelado a uma rígida partitura de movimentos e constatamos que esta sensação era decorrente da vivência na peça *Cidade das donzelas*, onde toda a encenação foi detalhadamente partiturada. Devia-se, também, ao fato de nas primeiras cenas de *HoloclowNSTO* desenvolvermos

uma partitura detalhada de movimentos. Uma pergunta emergiu na sala de ensaio: como lidar agora, tanto no que compete ao trabalho dos atores quanto da direção, com estes personagens” totalmente livres”, sendo que buscávamos a construção de uma potente e precisa escrita cênica, pautada unicamente na dramaturgia corporal? Não encontramos esta resposta de imediato. E decidimos deixar o processo de pesquisa cênica nos revelar este caminho.

Porém, observo que não precisamos aguardar a resposta, já que a própria pergunta revelou-se um contrassenso, nos primeiros ensaios a partir daí. Totalmente livres? Logo percebemos que a ausência de partitura não era necessariamente sinônimo de falta de atenção à precisão corporal. Continuávamos, naturalmente, focados no desenvolvimento de uma linguagem cênica precisa e rebuscada, e esta escolha reverberava na fisicalidade dos atores.

Além disso, agora precisávamos lidar com um importante eixo norteador de nossa pesquisa cênica: compreender e praticar a lógica particular de cada *clown*, atrelado a lógica do personagem presente na dramaturgia, para então descobrir o equilíbrio desta vivência atorial na consolidação do *personagem-clown*. Cada ator passou por um processo de descoberta do próprio clown, no qual foram reveladas características particulares que se expressam na corporeidade de cada um em cena. Segundo Ferracini:

[...] o *clown* trabalha com um estado orgânico que o leva a agir com uma lógica própria, determinando, a partir desse estado, todas as suas ações físicas, que nascem a partir de sua relação com o espaço, com os objetos ao seu redor, com os outros clowns [...]. (2001, p. 218)

Os exercícios de improvisação de cenas mudas, o número individual e vivência na praça foram exercícios fundamentais, proporcionaram a descoberta de especificidades e a compreensão da lógica particular de cada clown, contribuindo para a expansão e aprofundamento do trabalho dos atores, refletindo-se, assim, no momento de criação de cenas.

O processo de construção dos personagens-clowns foi um processo em duas vias, inicialmente quase contraditórias; queríamos compreender e vivenciar o desnudamento do clown para entrar em contato com nós mesmos, assim como previsto por Lecoq (2010), vivenciando nossas vulnerabilidades; ao mesmo tempo em que nos aprofundávamos na construção de personagens oriundos de uma dramaturgia pré-estabelecida. Contudo, no decorrer do processo de elaboração de linguagem cênica, descobrimos que talvez a partir do nosso desvelamento em busca do clown, pudéssemos também desvelar a história do personagem, que assim como o clown, nada mais é do que um desdobramento dos atores.

No espetáculo, nossos clowns mesclam aspectos ingênuos, transgressores e maliciosos. No que se refere à gestualidade dos personagens, diferentemente de *Cidade das donzelas* onde buscávamos a expansividade e a plasticidade dos movimentos, a partir de referências como a *Commedia dell'Arte*, em *Holoclownsto* buscávamos uma interpretação minimalista, norteados por nossas inspirações na linguagem do *clown*: Slava Polounine e o grupo Licedei.

Durante a etapa de pesquisa teórica e imagética assistimos a vídeos de palhaços brasileiros, americanos e russos, contudo foi a palhaçaria russa que nos instigou. Polounine, em entrevista onde analisa o trabalho que desenvolve em seus espetáculos afirmou que “imagens e movimentos são muito mais poderosos do que as palavras porque se conectam diretamente com a intuição humana”³⁷.

Um dos principais entraves durante o desenvolvimento da linguagem cênica do espetáculo foi o desenvolvimento de um trabalho facial do *clown*. Nas primeiras experimentações, alguns atores apresentavam uma excessiva expressividade facial, seguindo um caminho próximo a linhas de palhaçarias com que não nos identificamos. Já havíamos definido as referências de *clown* que nos agradavam, sabíamos onde queríamos chegar, porém, no momento da execução, não conseguíamos realizar estas referências. O desenvolvimento

³⁷ Trecho retirado de entrevista realizada por Graciliano Rocha, publicada no site da Folha de São Paulo, em 26 de maio de 2013, na cidade de Crecy La Chapelle, França. <http://www1.folha.uol.com.br/serafina>

de exercícios focados, com o objetivo de desenvolver ferramentas para o surgimento do palhaço, foi fundamental para esta superação.

Emergiu o receio de realizarmos uma atuação com expressividade exacerbada, e assim nos distanciarmos das referências de linguagem que buscávamos. Durante o processo de criação de cenas, voltamos a falar de Charles Chaplin e Buster Keaton, e destacamos a expressão facial “neutra” de Keaton. Porém, após algumas experimentações na busca desta neutralidade facial, constatamos que este caminho não favoreceu a vivência orgânica dos atores, proporcionando um enrijecimento na atuação.

Decidimos, então, trazer um notebook para a sala de ensaio, para assistirmos novamente aos vídeos dos representantes da palhaçaria russa, através do site youtube. Nos espetáculos criados por Polounine e pelo grupo Licedei, observamos a construção de linguagens poéticas, que transitam entre momentos de dor e melancolia, e situações geradoras de riso, algumas vezes dotadas de onirismo. Durante alguns dias, realizamos este procedimento de estudo de linguagem da arte do *clown* nos momentos antes de iniciarmos a criação de cenas. Foi extenso o período de pesquisa da arte *clownesca*, até que encontrássemos a medida exata da atuação que almejávamos, processo árduo, que continuou mesmo após a estreia do espetáculo.

Em *Holoclownsto*, buscamos uma economia gestual em relação à profusão de movimentos de *Cidade das donzelas* e descobrimos a importância do olhar, como janela para revelar a alma do *clown*. Certa vez, durante a realização do exercício “Número Individual”, um dos atores realizou uma ação com excessos de expressões faciais e gestualidades. O restante do grupo estava assistindo, e ao final da apresentação, um dos integrantes propôs que o ator realizasse outra vez um fragmento da cena, sem se movimentar, realizando cada ação que executara anteriormente somente com o olhar, direcionado para restante do grupo, o público. E este momento foi revelador, belo e poético.

Comparando as linguagens cênicas desenvolvidas nos dois espetáculos da Trouppe Pas D’argent, sintetizaria as especificidades a partir de dois exemplos: em *Cidade das donzelas*, para expressar a ideia presente numa fala

como: - “Estou muito cansada, preciso descansar os pés!”, poderíamos construir uma partitura corporal com uma sucessão de três movimentos; em *Holoclownsto*, talvez uma única respiração profunda, seja capaz de expressar este conteúdo.

No decorrer do processo de criação das cenas de *Holoclownsto*, a realização de cada gesto ou ação se dava de forma muito cuidadosa pelos atores. Neste ponto, os conhecimentos experimentados na oficina com a Prof^a Ana Luísa Cardoso foram fundamentais. Com ela, trabalhamos a questão do foco, ou seja, compreendermos em cena qual era a ação principal que se estabelecia, e direcionarmos a ponta do nariz para o centro desta ação, com o objetivo de potencializá-la.

Em geral, nos processos de formação de atores trabalha-se com a questão dos focos de ação, independente da linguagem cênica a ser utilizada, porém, considero que na palhaçaria este ponto apresenta-se de forma mais intensa e primordial, configurando-se enquanto ferramenta para o desenvolvimento do trabalho *clownesco*. Talvez em alguma outra linguagem, um ator possa realizar uma ação cotidiana como – sentar-se à mesa e ler um livro –, sem desviar o foco de atenção de outro ator que desenvolve a linha de ação principal na cena. Porém, a potência cênica dos nossos *clowns*, inicialmente, parecia não permitir este tipo de ação. Se um de nós decidisse realizar uma ação simples, como por exemplo, ler um jornal, dependendo de como fosse realizada, isso poderia se configurar como uma *gag*, e puxar todo o foco dramático para si, desviando a atenção do público de uma ação minimalista que estava sendo desenvolvida no primeiro plano de ação de acordo com o roteiro, conforme aconteceu em um dia de ensaio.

Ferracini (2001) destacou que o palhaço italiano Nani Colombaioni (1921-1999), expressou sua opinião sobre este importante elemento técnico da arte do palhaço, fazendo a seguinte afirmação: “uma ação de cada vez”, referindo-se a necessidade de o artista reconhecer o momento exato de abrir e fechar o foco.

Um novo desafio surge, concretamente, no processo: como orquestrar cenicamente seis clowns, que permanecem juntos em cena, durante todo o espetáculo? Durante a criação das cenas precisávamos estar atentos, a todo o momento, não só à própria pesquisa atorial, como também à gestualidade criada pelos demais atores, na busca deste equilíbrio para o estabelecimento de focos de ação. A direção precisou de um olhar atento e minucioso à presença de cinco *clowns* e ainda, posteriormente, colocar-se em cena. No momento em que Marcela Rodrigues atuava, um dos atores permanecia fora de cena. Revezávamo-nos nesta função para proporcionar a ela esta visão diretorial, observando e apontando as críticas ao final da cena.

No decurso da investigação cênica de *Holoclownsto*, constatamos a necessidade de um ator *stand-in* de ensaio para Marcela, pois havíamos criado muitas cenas coletivas, que necessitavam dos seis atores em cena para a sua perfeita realização. Nesta ocasião, já havíamos levantado a estrutura de, aproximadamente, metade das cenas do espetáculo. Porém, ainda havia muito trabalho pela frente, não só de criação como também de lapidação, momento em que a presença de Marcela fora de cena seria fundamental. Convidamos o ator Zoatha David³⁸ como *stand-in* de ensaio, para que ela pudesse também constatar a funcionalidade das marcações cênicas que havíamos criado.

³⁸ Em 2010, quando convidamos Zoatha David para participar dos ensaios da companhia, ele era um ator recém-formado em Artes Dramáticas pela UniverCidade. Certa vez ele me abordou na faculdade, expressando muito interesse em acompanhar os ensaios da Trouppe Pas D'argent, afirmando que queria muito entender a forma como a companhia trabalhava para a construção de um espetáculo, pois havia assistido *Cidade das donzelas* e considerado "muito diferente". Disse que gostaria de aprender com a gente, fazer uma espécie de estágio. Neste momento, fiquei quase sem ação, não esperava ouvir a palavra aprender de um ator da minha geração, mas mesmo desconsertada e feliz por perceber que a Trouppe, tão cedo, estava despertando interesse de aprendizagem em alguém, tive que negar-lhe o pedido. Informei que tínhamos um consenso no grupo, e não nos sentíamos à vontade com um olhar externo acompanhando o processo de pesquisa cênica, que se configurava como um momento íntimo de criação do grupo. Ele compreendeu, mas mesmo assim, tive um semi-remorso por ter negado um pedido tão carinhoso e cuidadoso. Fato que talvez tenha influenciado o nome dele ser o primeiro a ser cogitado como *stand-in*, pois todos sabiam do seu desejo de estar presente em nossos ensaios. Além disso, foi determinante ele ter habilidades corporais em dança, pois precisaríamos de alguém que possuísse, a priori, uma consciência rítmica e espacial, para prontamente executar as marcações corporais que desenvolvemos. Zoatha aceitou o convite. E sua inserção se dava da seguinte forma: ele assistia as cenas que já estavam estruturadas, em seguida, passávamos para ele os detalhes da movimentação. A partir daí, ele realizava as ações no lugar da Marcela. Nos momentos de concepção de novas cenas, os seis integrantes da Trouppe realizavam as experimentações, e após a criação da cena, Zoatha, que estava observando, a substituíam. Em 2012, com a saída do ator Jorge Leite, Zoatha David passa a integrar o elenco do espetáculo.

O caminho foi árduo para a construção de um trabalho corporal coletivo harmônico e, em alguns momentos, uníssono. Algumas cenas coletivas exigiam profunda conexão corporal entre os atores, como a cena apresentada abaixo, onde precisávamos nos movimentar em um mesmo tempo-ritmo, previamente estabelecido.



Espectáculo HoloclowNSTO. Espaço Sesc Copacabana, 2011. Acervo da companhia.

Neste momento da encenação, realizávamos uma partitura corporal que possui uma pulsação que revela algumas variações rítmicas, tendo como referência sonora os ruídos de um trem em movimento. Experimentamos diversas movimentações, com variações de andamento, velocidade e direções. Definimos a partitura da movimentação coletiva, porém, isso não garantiu sua realização em uníssono.

Um dos atores sugeriu filmarmos a cena, para captarmos exatamente o que estava acontecendo. A partir deste momento, adotamos o procedimento de filmagem e análise das cenas do espetáculo. A filmagem e a fotografia se configuraram também como forma de registro das criações, pois inicialmente construíamos sequências de movimentações corporais muito complexas, e como nesta etapa ensaiávamos somente aos finais de semana, tínhamos dificuldade de lembrarmos todos os detalhes anteriormente pesquisados e definidos.

Assistimos a filmagem da cena e concluímos que estávamos distantes da sincronia corporal que almejávamos. O objetivo era construirmos uma imagem harmônica, uma espécie de agrupamento homogêneo que se movimenta como um só corpo. Um dos atores comentou que este era o momento de acionarmos os recursos atoriais desenvolvidos no treinamento, em procedimentos como o contato improvisação e os *viewpoints*, quando direcionávamos nosso foco para a escuta e a percepção.

Encontro referência no filósofo Merleau Ponty (1908-1961) que destacava em seus escritos a percepção e a primazia do corpo e afirmou que toda a percepção envolve um campo de relações. Descreve a percepção como “sistema diacrítico, relativo, opositivo – o espaço primordial como topológico (isto é, talhado numa voluminosidade total que me envolve, onde estou, que se encontra por trás de mim, tanto quanto à minha frente...)” (PONTY, 2012, p.199). Segundo o filósofo, a percepção está diretamente relacionada à atitude corpórea. A concepção fenomenológica da percepção afirma que podemos apreender o sentido ou os sentidos pelo corpo, configurando-se como uma expressão criadora, vivenciada segundo nossos múltiplos olhares sobre o mundo. Destaca a experiência do corpo enquanto campo criador de sentidos, visto que a percepção não é uma representação do pensamento, e sim um acontecimento que emerge da corporeidade.

Norteados pela busca da ampliação da percepção e da escuta, demos continuidade ao minucioso trabalho de lapidação cênica. Marcela Rodrigues propôs construirmos corporalmente a imagem de uma estrela de Davi, um signo que estabelece referência direta aos judeus, como uma forma de homenagem aos milhões de judeus exterminados durante o holocausto. A ideia foi aceita com entusiasmo pelo grupo. Ela nos mostrou uma ilustração, onde apresentava possibilidade de encaixes corporais para esta realização. A partir desta proposta, experimentamos diversas formas de execução, até criarmos a imagem final que pode ser observada no registro fotográfico a seguir:



Ensaio realizado na escola de dança Pé na Dança, em 2010. Da esquerda para direita, em pé: Zoatha David, Orlando Caldeira, Jorge Leite. Sentadas: Lilian Meireles e Natalíe Rodrigues. No centro: Carolina Garcês.

Uma vez formada a estrela, permanecíamos na composição realizando ali pequenas ações, Carolina Garcês não conseguia permanecer na posição durante o tempo necessário para o desenvolvimento da cena. A posição exige sustentar o corpo de cabeça para baixo, realizando um encaixe dos pés, através de um entrelaçamento dos tornozelos, e um tensionamento isométrico das pernas na posição de 90° em torno da cintura do ator Orlando Caldeira, pelo tempo aproximado de um minuto e trinta segundos. Durante este período, algumas movimentações coletivas são realizadas, pois a cena acontece em um momento musical e, em seguida, a trilha sonora pontua uma fredda brusca do vagão, que exige uma resposta corporal dos atores, elevando o nível de dificuldade para a permanência da atriz nesta posição.

Realizamos diversas tentativas de encontrarmos novas formas que possibilitassem à atriz permanecer mais tempo na posição de maneira confortável, sem sucesso. Não queríamos abrir mão da composição corporal criada, devido a um apego afetivo pela imagem gerada, então, ao invés de pesquisar outra proposição para a estrela de Davi, decidimos modificar as posições dos integrantes, para que outros atores experimentassem a posição antes ocupada por Carolina Garcês. E, por fim, consegui permanecer na

posição, durante o tempo necessário para a cena, devido a algumas particularidades corporais, e assim, esta composição corporal foi mantida no espetáculo, conforme podemos observar na fotografia abaixo:



Espetáculo Holocloownsto. Espaço Sesc Copacabana, 2011. Acervo da companhia.

Observo que dois procedimentos desenvolvidos na etapa de treinamento corporal apresentam desdobramentos nítidos na criação cênica: a arte acrobática e os *Viewpoints*.

A técnica *Viewpoints* reverberou espontaneamente no processo de criação cênica. Quando inserimos esta prática em nosso treinamento, o objetivo não era utilizá-la concretamente em cena, e sim apropriar-se dela enquanto recurso para preparação dos atores da companhia, conforme observado no item 2.3.1.

Durante a criação de algumas cenas, nas quais nem todos os clowns participavam ativamente da situação proposta no roteiro, Marcela dirigia os atores envolvidos na ação, e enquanto isso os demais atores pesquisavam sua vivência individualmente, no segundo plano da cena, já que não fazemos o uso de coxia, pois dramaturgicamente todos os personagens encontram-se presos dentro do vagão de trem. Na criação destas, observo que as formas como os atores se movimentavam, apresentavam claras influências do treinamento

Viewpoints, como: percepção, escuta, impulso e estímulo-resposta. Assim, cada clown foi construindo suas trajetórias dentro do espaço cênico, para os momentos em que não participam de determinadas ações.

Somente agora observo e reflito sobre esta apropriação, o que não foi possível na época, talvez devido ao foco do grupo em sala de ensaio possuir uma perspectiva da criação, em termos de “funciona” ou “não funciona” para a linguagem cênica que buscávamos.

Outros momentos em que observo esta técnica se manifestar são: na cena inicial, após a realização da sequência de ações em uníssono, quando os *clowns* se posicionam de costas para o público, formando uma linha horizontal, e permanecem parados e, sem o estabelecimento de nenhuma marcação, ou contagem de tempos, somente a partir da escuta, da percepção e da visão periférica, mantém uma comunicação corporal que transcende as palavras, e em uníssono realizam a ação de serem lançados para dentro do vagão; na cena das Olimpíadas, realizamos sequências de ações para representar diversos esportes, através do estabelecimento de um tempo-ritmo lento. A troca de um esporte para outro, ou a mudança de ângulo de ação dentro do mesmo esporte são marcadas por uma ruptura temporal brusca, a partir de uma aceleração gestual promovida pelos atores. Porém, estes momentos de ruptura são precedidos de um breve segundo de suspensão, realizado através de uma respiração em uníssono, que também não surge a partir de nenhuma contagem de tempo ou marcação prévia, e sim, emerge da percepção dos atores a cada realização. A fotografia abaixo retrata um momento do jogo de futebol, que precede esta suspensão corporal geradora da ruptura temporal descrita acima.



Espetáculo Holoclownsto. Espaço Sesc Copacabana, 2011. Acervo da companhia.

A arte acrobática é uma técnica conscientemente trazida do treinamento para a cena de *Holoclownsto*. Para ser mais exata, o fato de ter sido estabelecida enquanto técnica de treinamento, decorre da nossa livre apropriação acrobática durante o início da criação cênica de *Cidade das donzelas*. Foi durante o processo de *Holoclownsto* que o grupo constatou que o interesse pela arte acrobática revela-se como uma característica da pesquisa cênica da companhia, e não apenas de um espetáculo específico. Mais conscientes do papel que esta técnica ocupa em nosso trabalho, direcionamos uma atenção especial ao treinamento acrobático no processo de investigação de *Holoclownsto*, com a real clareza de sua utilização na criação cênica.

Neste processo, Marcela Rodrigues precisou podar os excessos de proposições acrobáticas, pois afirmava que às vezes corria-se o risco de permanecer no “movimento pelo movimento”. Estávamos sempre atentos para não parecer: “Olha o que eu sei fazer!”, e o movimento acabar não dialogando com as necessidades da cena. Esta preocupação surgiu desde o início do processo de pesquisa de *Cidade das donzelas*, após assistirmos uma peça teatral, que utilizava a técnica acrobática de maneira muito precisa, criando formas plasticamente funcionais, porém, a linguagem cênica teatral ficou prejudicada, justamente pela ausência de uma contrapartida interna durante a execução acrobática. Este fato nos incomodou, pois para nós, enquanto plateia, a impressão que tivemos é que os artistas queriam apenas demonstrar suas habilidades corporais, distanciando-se assim do objetivo teatral. Dessa forma, a partir daí, sempre buscávamos propor a inserção acrobática

respaldados por uma motivação cênica, e executá-la a partir da intencionalidade oriunda da cena.

O olhar atento da direção foi fundamental em *Holoclownsto*, para conseguirmos direcionar nossa criação, pois neste momento já desenvolvíamos o treinamento acrobático há três anos, e tínhamos adquirido algumas habilidades, sendo necessário controlarmos o entusiasmo por conseguirmos realizar algo que antes considerávamos impossível. Então, ela ia orquestrando a criação com esse foco em evitarmos excessos, já que agora nossos corpos possuíam mais aptidão para estes movimentos acrobáticos e todos, inclusive ela, que também estava em cena, tínhamos muito interesse e admiração por esse tipo de atividade.

Observo que, intuitivamente, ao termos o cuidado de justificar cada manobra acrobática, nos aproximamos dos conceitos desenvolvidos por Jacques Lecoq, ao constituir o segundo eixo de sua pesquisa pedagógica: técnica dos movimentos, no qual um dos principais aspectos trabalhados era o que ele denominou como acrobacia dramática. Lecoq ressaltava a importância de estabelecer o porquê para a realização de cada manobra acrobática.

Trabalhamos, ao mesmo tempo, a flexibilidade, a força, o equilíbrio (nas mãos, na cabeça, nos ombros...), a leveza (todos os saltos), sem nunca esquecer, ainda aqui, a justificativa dramática do movimento. Uma cambalhota pode ser acidental – eu topo com um obstáculo, caio e saio rolando –, como pode ser um elemento de transposição da interpretação: 'Arlequim põe-se a rir, chegando a dar uma cambalhota!' Por meio do jogo acrobático, o ator atinge um limite de expressão dramática. (LECOQ, 2010, p.115)

A imagem a seguir apresenta um dos movimentos acrobáticos realizados no espetáculo *Holoclownsto*, momento no qual três clowns tentam impressionar os soldados demonstrando habilidades artísticas, tocando seus instrumentos de variadas maneiras, até que têm a ideia de construir corporalmente uma espécie de dispositivo giratório, para elevar o nível de dificuldade e exaltar ainda mais suas capacidades enquanto músicos.



Espectáculo *Holoclownsto*. Caixa Cultural – Rio de Janeiro, 2012. Acervo da companhia.

A questão da técnica versus organicidade, surgida ao final do processo de criação de *Cidade das donzelas*, reaparece no final da criação cênica de *Holoclownsto*. Certo dia, após o ensaio corrido, Marcela Rodrigues comentou o quanto ainda estávamos presos à técnica, às contagens, e que pouco estávamos nos permitindo vivenciar os *personagens-clowns*. Havíamos realizado um longo e árduo trabalho de pesquisa e aprofundamento de nossos clowns. Contudo, na hora do ensaio, a preocupação com diversos elementos da encenação estavam se sobrepondo à atuação: o foco na precisão corporal, a atenção para as movimentações atreladas à trilha sonora; o cuidado com o manuseio da estrutura cenográfica que representa o vagão de trem; e o manuseio dos adereços cênicos.

Além disso, em alguns ensaios, acelerávamos o tempo-ritmo estabelecido para a escrita cênica do espetáculo. Observo também que a ansiedade, ao realizarmos as *gags* do *clown*, gerava um ritmo mais acelerado à sua execução. Aos poucos, a partir de muito ensaio e de diversas repetições, conseguimos encontrar espaço na realização das ações de cada um, para descobrirmos os aspectos risíveis das cenas. Neste sentido, Ferracini (2001) que destaca: “A aceleração descompassada da ação pode destruir a construção dessa lógica, além de tornar o trabalho mecânico e estereotipado”.

Um dos integrantes sugeriu que cada ator assistisse o ensaio do espetáculo, observando estas particularidades que estavam dificultando a fluidez da atuação. Anotávamos os aspectos observados e ao final da apresentação, discutíamos sobre estes apontamentos. Esta experiência de analisar a encenação, fora de cena, foi fundamental para cada ator compreender os pontos que contribuíam ou dificultavam para a linguagem cênica do espetáculo.

Após alguns dias, quando o último ator realizou este exercício, conversamos sobre todas as observações levantadas e concluímos que a técnica já havia sido apropriada pelo grupo, e que agora precisávamos construir um caminho de desenvolvimento da organicidade. E foi unânime a opinião de que precisávamos de plateia, para alargarmos a vivência do *clown*. Decidimos, então, realizar um ensaio aberto para alguns amigos.

O primeiro ensaio geral foi realizado com a presença de alguns artistas-amigos: João Carlos Artigos, Luiz Paulo Nenén, Tiago Quites, Daniella Rougemont, Michele Cosendey e Sandro Arieta. Este momento gerou importantes desdobramentos, influenciando diretamente em definições fundamentais para a linguagem cênica do espetáculo.

Um fator muito relevante no processo de construção do espetáculo foi o grupo ter o desprendimento de reconhecer que determinada cena não funcionou cenicamente e optar por sua retirada. Estes cortes foram realizados a partir de um consenso coletivo. Ainda no início do processo, Marcela e eu conversamos sobre o fato de muitas cenas não estarem se desenvolvendo como esperávamos no momento da escrita do roteiro, e já aí realizamos alguns recortes iniciais, com o objetivo de tonar a dramaturgia corporal mais coerente e realocamos as demais cenas, sem comprometer a dramaturgia criada.

Em algumas situações de corte, obviamente sentíamos apego à cena, principalmente, quando precisávamos retirar cenas que tinham exigido muito trabalho para sua elaboração, muitas semanas, ou até meses, como por exemplo, a cena do boneco de neve, que inicialmente considerávamos como fundamental para o encadeamento dramático que criamos. Empenhamos meses de ensaios, mandamos confeccionar todos os adereços necessários

para a execução da cena, porém, ao final do primeiro ensaio geral, constatamos nossas suspeitas, a cena não era viável cenicamente na linguagem teatral que pesquisamos. Em momento algum, conseguimos realizar a contento as inúmeras movimentações cênicas necessárias para construirmos o boneco de neve, atreladas à manipulação de diversos adereços, seguindo um específico tempo-ritmo presente na trilha sonora composta especialmente para a cena. O principal motivo para a sua retirada foi o fato dela colocar em risco algo que considerávamos primordial na escrita cênica que construímos: a precisão na execução dos movimentos.

Outros cortes foram realizados com mais tranquilidade, graças à ausência de egos inflados, pois devido à dificuldade de apenas um dos atores em desempenhar a atuação idealizada, em determinadas situações nas quais o restante dos atores estava com excelentes atuações, a cena não funcionou. Assim, todos concordaram com a retirada da cena, pensando sempre no que era melhor para o espetáculo. Acredito que essa coragem para os cortes, ao final do processo, foi o ponto auge para alcançarmos a linguagem que planejávamos para peça.

Outro ponto determinante para o estabelecimento da linguagem cênica de Holoclawnto, apontado por um dos artistas convidados para o primeiro ensaio geral, foi a retirada do nariz vermelho de silicone. Todos os demais convidados concordaram com esta afirmação, de que a máscara de silicone não estava dialogando com a linguagem clownesca que construímos. Não havíamos, em momento algum, atentado para este fato, inclusive nos surpreendemos com tal apontamento.

Foi ressaltado que os nossos personagens-*clowns* possuíam uma dimensão humana profunda, e que talvez o nariz fosse desnecessário, pois a vivência do *clown* estava revelada em nossa fisicalidade, sendo sugeridos dois caminhos: utilizar maquiagem vermelha diretamente sobre o nariz, estabelecendo o código da máscara do palhaço, mas em alguma medida revelando a humanidade dos personagens; ou não utilizar nenhuma referência de máscara clownesca, e assumir a vivência *clown* pela fisicalidade. Buscamos

captar ao máximo, todas as observações, para posteriormente analisarmos com profundidade as sugestões.

Fizemos uma reunião após este ensaio e a maioria dos atores concordou imediatamente com a retirada do nariz. Enquanto alguns se adaptaram rapidamente à nova proposta, Lilian Meireles e eu ainda sentíamos certo apego à pequena máscara. Com quatro votos a favor e dois contra, não chegamos a um consenso absoluto. Por se tratar de uma decisão importantíssima para o estabelecimento da linguagem cênica do espetáculo, não utilizamos a máxima “a maioria vence”. Decidimos não fechar uma definição sobre o assunto, e todos concordaram em se abrir para uma experimentação das duas novas proposições, para só então retomarmos a discussão, e então definirmos quais dos três caminhos dialogam melhor com o nosso discurso cênico.

Experimentamos um ensaio sem o nariz, e nenhum dos atores sentiu-se a vontade. Particularmente, Lilian e eu tecemos diversos comentários contrários a esta experimentação, pois ainda sentíamos como se a pequena máscara fosse realmente uma extensão do nosso corpo, e achávamos que sem ela nossos palhaços não estariam completos. De forma unanime, eliminamos esta alternativa.

No dia seguinte, ensaiamos com maquiagem vermelha sobre o nariz. Diante do espelho que ocupava toda a extremidade da sala de ensaio e permitia que todos os atores se vissem por completo, já caracterizados com figurinos, perucas, barbas, bigodes, chapéus e sapatos, assim que iniciamos a pintura do nariz, e uma identidade clownesca começava a delinear-se à nossa frente, aconteceu algo inesperado. Um silêncio absoluto, e uma troca de olhares dotados de profunda cumplicidade. Permanecemos durante alguns segundos analisando aquelas seis figuras refletidas no espelho, com um ar de satisfação, até que um de nós fala: “Huuuum...interessante!”, revelando o que os demais também estavam pensando, e em seguida todos expressaram entusiasmadamente uma posição favorável a esta caracterização, antes mesmo de vivenciarmos a experiência cênica.

Após a experimentação, concluímos que a linguagem e estéticas que estávamos construindo para o espetáculo realmente não dialogavam mais com a utilização da máscara postiça. Após alguns dias de ensaio já estávamos totalmente adaptados a esta nova etapa, e de fato a retirada do nariz favoreceu ainda mais o desenvolvimento do nosso trabalho atorial, como se tivesse exaltado ainda mais o olhar e a humanidade dos nossos clowns.

Marcela Rodrigues havia proposto já no início do processo de criação de cenas que os atores não retornassem ao palco para cumprimentar o público, no final do espetáculo. Consideramos uma excelente proposta, totalmente coerente com toda a dramaticidade que vivenciamos ao aprofundarmos nosso olhar para a pesquisa teórica e imagética sobre o holocausto. Na cena final, após o assassinato de um dos personagens, todos os outros clowns desistem de seguir viagem e ao invés de levarem o lenço ao rosto – código estabelecido ao longo da encenação para se proteger a cada vez que um pouco de gás letal é lançado para dentro do vagão –, eles soltam seus lenços no chão e respiram a fumaça que já toma todo o ambiente, até permanecerem imóveis no chão. Neste momento, há um blackout e no escuro os atores saem de cena. Quando a iluminação retorna, estão no chão, apenas, os sapatos dos *clowns* e os narizes vermelho de silicone.

No ensaio geral, reafirmamos a total coerência desta escolha cênica de não retornarmos para agradecer ao público. Esta proposição tem como objetivo manter a atmosfera sensível que foi construída ao longo da peça e que culmina com a morte dos personagens-*clowns*. Configura-se como um momento de homenagem e respeito aos milhões de judeus mortos, e milhões de pessoas que são dizimadas em guerras declaradas ou não. A trilha sonora desta cena traz depoimentos reais de pessoas relatando suas experiências em diversas guerras e tragédias que assolaram a humanidade. Quando Marcela e eu escrevemos o projeto do espetáculo, ressaltamos que a temática da guerra é trazida à tona por consideramos que um assunto tão sério não pode ser esquecido, e que através do olhar do clown é possível convidar o público a refletir sobre a própria humanidade.

Ao finalizar o ensaio geral, percebemos o quanto é coerente não realizarmos uma quebra brusca de todo o discurso cênico construído durante setenta e cinco minutos para recebermos o aplauso do público em cena e realizarmos o protocolo padrão estabelecido para o final de uma apresentação. O nosso não retorno, representa para alguns a não finalização da peça, como se ao invés de ponto final, houvesse reticências. A nossa intenção foi justamente proporcionar o prolongamento da sensação e reflexão suscitadas no espetáculo.

A corporeidade tem uma posição central na escrita cênica de *Holoclownsto*. No espetáculo, optamos pela utilização de recursos físicos como acrobacias e construção de imagens corporais coletivas, enfim, ações que exigem o máximo de prontidão e foco para a realização do que foi previamente elaborado. Ao mesmo tempo, a cena exige que os atores se coloquem em um estado tal que os permita estarem presentes psicofisicamente, abertos aos acontecimentos dados no momento da cena e na interação efetiva do *clown* na relação com o público.

“(...) para o surgimento de uma ação dramática, “viva” e coerente, persiste o desafio para o ator de perceber e fazer uso das conexões que se estabelecem no aqui e agora entre o corpo e o meio e as demandas que ele deliberadamente estabelece como princípios de trabalho em suas ações.” (NUNES, 2003, P.131)

Com o espetáculo *Holoclownsto*, os princípios do trabalho da Troupe Pas D'argent tornaram-se ainda mais claros.

3.4 Análise dos espetáculos

Para a análise dos espetáculos do ponto de vista da comicidade, opção desta escrita, faz-se necessário retomar alguns aspectos já abordados nos capítulos anteriores. Entender o lugar do riso nas linguagens cênicas

construídas pela companhia e os caminhos percorridos para seu alcance, parece-me fundamental.

Cidade das donzelas e *Holoclownsto* percorreram uma trajetória de pesquisa que se iniciou com um aprofundamento na atmosfera densa, e até mesmo trágica da temática abordada no texto, para posteriormente, explorar a perspectiva cômica do mesmo.

Na fase de pesquisa teórica e imagética de *Cidade das donzelas*, apropriamo-nos, através de filmes, fotografias e livros, de uma temática que traz questões sociais e culturais profundamente enraizadas na sociedade brasileira, direcionando o foco para a região nordeste do país, ressaltando aspectos presentes no texto como: a seca climática, o abandono, a fome, a miséria, a violência contra a mulher, a banalização da violência, os conceitos de beleza versus feiura e as mortes trágicas.

Em sala de ensaio, durante a segunda fase da investigação cênica, tivemos os seguintes focos: experimentação temática, treinamento corporal e desenvolvimento da linguagem gestual. Na experimentação do tema, aprofundamos a dramaticidade das histórias dos personagens através de procedimentos como: construção dos personagens e exercícios focados. O único exercício que se direcionou para alguma perspectiva cômica foi o de Improvisação *dell'Arte*. Contudo, a ênfase em retratar aspectos da humanidade dos personagens ressaltou atuações, em sua maioria, dramáticas, e não cômicas conforme previa Lecoq (2010), ao descrever os *lazzi*. Além disso, acredito que o foco na expressividade corporal e na plasticidade dos movimentos tenha contribuído para, neste momento, nos afastarmos da dimensão cômica do exercício.

Observo que somente após a etapa de criação de cenas, quando iniciamos os ensaios do espetáculo, momento no qual também identificamos a questão da técnica sobressaindo à vivência atorial orgânica, conforme explicitado do item 3.2, é que estabelecemos uma estratégia em busca dos desdobramentos cômicos da peça.

O momento de constatação deste distanciamento da comicidade aconteceu após um ensaio, no qual decidimos convidar três amigos para assistir a comédia *Cidade das donzelas*. Ao final da apresentação, eles comentaram: - “Olha, eu gostei, mas... não é comédia!”, - “É muito triste, denso!”. Tentaram nos motivar e até convencer de que não havia nenhum problema no fato de a peça ter se tornado um drama, afirmando que deveríamos assumi-la com tal, já que a linguagem corporal que surgiu era bastante interessante. Provavelmente, esta motivação aconteceu em decorrência de eles não verem qualquer possibilidade da peça se transformar em comédia, atitude natural naquele momento. O fato de Marcela Rodrigues estar muito tempo em cena nesta etapa final do processo, aprofundando sua vivência atorial, também pode ter contribuído para esta percepção não ter surgido no grupo antes desta apresentação para os amigos. Contudo, o objetivo da companhia era se apropriar da dramaticidade latente nas questões abordadas no texto para depois subvertê-la, utilizando uma linguagem cômica que possibilitasse, através do riso, um olhar crítico e uma reflexão sobre o assunto, e não desistiríamos desta meta.

Saímos muito frustrados neste dia, com a sensação de termos errado em nossas escolhas ao longo do processo e não termos atingido o objetivo inicial no qual todos acreditávamos. Em reunião do grupo após o ensaio, conversamos sobre as críticas apontadas pela pequena plateia de amigos e concluímos que cumprimos metade do caminho, e o enfoque agora seria construir um percurso para impulsionarmos a dimensão cômica do espetáculo.

No ensaio seguinte, Marcela trouxe uma frase de Samuel Beckett (1906-1989): -“Nada é mais engraçado do que a infelicidade...!”, fragmento textual de um de seus personagens, Nell, na obra “Fim de Partida” (2002, p.62). Nós, admiradores das obras de Beckett, inspirados por esta frase que até hoje norteia as linguagens cênicas da companhia, iniciamos então a busca pelo risível.

Definimos que a partir deste dia, nos ensaios, não direcionaríamos o foco das atuações para a precisão dos movimentos, nem para as histórias densas do passado dos personagens, pois acreditávamos que estes aspectos

já haviam sido apropriados a contento, e que o foco excessivo neles, estava dificultando a atuação. Buscávamos vivenciar os personagens, exaltando a comicidade inerente aos aspectos grotescos investigados, presentes na construção dos personagens, conforme observado na fotografia abaixo:



Espectáculo *Cidade das donzelas*. Festival Metropolitano Carrossel. Teatro Municipal de Campina Grande do Sul/Paraná. 2008. Acervo da companhia.

Além disso, os exercícios – “troca-troca de personagens” e “improvisação *dell’Arte*” –, que retomamos neste mesmo momento do processo para possibilitar a fluência orgânica da atuação, conforme destacado no item 3.2, foram ótimos mecanismos para possibilitar o surgimento de desdobramentos cômicos.

Após meses de lapidação de cena em busca da fluência cênica e da comicidade, uma linguagem cênica poética emergiu do ponto de convergência onde dramaticidade e comicidade se encontram, dialogam e reverberam em dimensões risíveis. Meierhold, Lecoq, Charles Chaplin, Cândido Portinari, a *Commedia dell’Arte*, a pantomima, o cinema mudo, o grotesco, a arte acrobática, a musicalidade nordestina, múltiplas referências que se fundem na construção de uma linguagem homogênea e harmônica.

Após o espetáculo estreado e circulado, conversamos sobre como esta especificidade de nossa pesquisa, de mergulhar radicalmente no drama para

então, fazermos um trajeto de busca pelos elementos de humor na obra foram fundamentais para atingirmos a comicidade que buscávamos para o espetáculo. Então, deixamos de considerar que cometemos um erro, e sim que realizamos um desvio, dentre muitos que ocorrem dentro de uma investigação. Desvio este, que se configurou posteriormente como ponto primordial do nosso trabalho, e como uma característica da pesquisa de linguagem cênica da Trouppe Pas D'argent. Logo, não considero que nos perdemos na pesquisa, pelo contrário, acredito que descobrimos o nosso caminho para o riso.

No processo de *HoloclowNSTO*, mais conscientes desta trajetória de busca da comicidade a partir do drama, ainda inspirados pelo fragmento de Beckett, escolhemos este percurso, porém agora, construímos linhas de ação para nos conduzir nesta jornada, que anteriormente fora considerado um desvio.

Embora os caminhos das duas pesquisas tenham seguido estrutura semelhante, que caracteriza nosso método de criação de linguagem cênica, o resultado final almejado e alcançado para cada espetáculo foi o seguinte: *Cidade das donzelas*, *Comédia* e *HoloclowNSTO*, *Tragicomédia*.

Assim como no caminho de investigação traçado no primeiro espetáculo, em *HoloclowNSTO* realizamos uma pesquisa teórica e imagética sobre o devastador marco histórico, político e social, o holocausto, ampliando ainda a discussão para o tema da Guerra, de forma mais abrangente. Assim, discutimos as questões humanas, a sobrevivência, as situações de conflito, revelando a estupidez humana. Tratamos esta temática com muito respeito e cuidado, não gostaríamos de causar o riso pelo caminho da banalização. Assistimos a diversos filmes sobre a temática do holocausto, tanto documentários quanto ficção, pesquisamos livros e fotografias, para conhecer o máximo de detalhes deste acontecimento. A história que contamos não é menos dura por ser vivida através dos olhos de um clown, pelo contrário, almejávamos construir, de forma poética e cômica, uma linguagem que permitisse tocarmos neste assunto delicado e proporcionar uma reflexão.

Diferentemente do processo investigativo de *Cidade das donzelas*, o procedimento de realização de exercícios focados em *HoloclowNSTO*,

proporcionou a imersão na atmosfera dramática e trágica do holocausto, evidenciando também um equilíbrio de proposições no que se refere à comicidade já desde a segunda fase da pesquisa. Além disso, realizamos uma pesquisa sobre o riso na primeira fase, quando traçamos nossas principais influências de comicidade e palhaçaria.

Partindo da experiência do primeiro espetáculo, mantivemos o foco no aprofundamento da vivência temática em busca da dramaticidade, porém, a especificidade da linguagem do clown e sua preponderante necessidade de desenvolvimento do risível, somado à experiência do espetáculo anterior não permitiu que perdêssemos a comicidade de vista.

Contudo, mesmo com este forte investimento nos aspectos cômicos, no momento em que realizamos o ensaio aberto para alguns amigos, vivenciamos uma experiência semelhante à ocorrida em *Cidade das donzelas*. Embora em *HoloclowNSTO* tenhamos conseguido suscitar alguns poucos risos, decorrente inclusive da apropriação de algumas técnicas de clown, ao longo do ensaio aberto, as atmosferas predominantes foram a dramática e a trágica. Percebo agora, que isso pode ser devido à gravidade e à urgência da temática, além da profunda relação e comprometimento emocional dos atores com seus personagens.

Acredito que a especificidade da temática do holocausto atravessou profundamente os atores e a dramaticidade apropriada no processo de construção de personagem e nos exercícios permaneceram durante meses em primeiro plano de ação. Nossa proposta em *HoloclowNSTO* era, justamente, transitar entre a dor e o riso. Então, assim como no primeiro espetáculo, precisamos traçar estratégias que privilegiassem agora a expansão da camada cômica, que embora timidamente, surgiu no ensaio.

Percebemos que a presença do público proporcionou o desenvolvimento do mecanismo de triangulação, fator preponderante para estabelecer o contato do *clown* com o público, além de configurar-se como elemento potencializador do riso. Diante disso, estabelecemos ensaios semanais com a presença de amigos.



Clown Nill (Lilian Meireles). Espetáculo *HoloclowNSTO*. Espaço Sesc Copacabana, 2011. Acervo da companhia.

O espetáculo *HoloclowNSTO*, através de sua poesia gestual, propicia ao público uma vivência sensorial e aguça os sentidos. A gestualidade poética da obra possibilita ao espectador uma vivência que vai além da recepção do texto falado. Neste sentido, Nunes (2006: p. 48) afirma “O corpo não opera apenas num campo representacional prontamente legível, mas percebido e vivido pelo artista e pelo espectador numa dimensão mais complexa, que envolve uma relação cinética³⁹.”

Em *HoloclowNSTO* observa-se em cena a coexistência do trágico e do cômico. O riso tem uma posição central neste embate, constatado a partir da linguagem cênica construída, onde os clowns através de uma detalhada e poética dramaturgia corporal transitam entre estes dois enfoques. Neste sentido, Burnier (2001) ressalta alguns apontamentos sobre o trabalho do *clown*:

Esta combinação do cômico e do trágico acentua a percepção de emoções contrapostas e é muito peculiar ao *clown*. Para Shklovski, o *clown* faz tudo seriamente. Ele é a encarnação do trágico na vida cotidiana; é o homem assumindo sua humanidade e sua fraqueza e, por isso, tornando-se cômico. (2001, p.1)

³⁹ Cinestesia, do grego Kínesis, movimento + aístesis, sensação. (Meyer, 2006: p. 48)

Alguns aspectos citados por Burnier (2001) revelam-se na imagem abaixo, que apresenta uma das cenas finais do espetáculo, após o assassinato do personagem-clown Chapelim (Marcela Rodrigues), momento em que o soldado ordena que os outros clowns livrem-se dele, para seguirem viagem.



Espectáculo *Holoclownsto*. Caixa Cultural – Rio de Janeiro, 2012. Acervo da companhia.

Henri Bergson (1987) indaga-se sobre o que é o riso e escreve um ensaio considerado clássico. Ele afirma que o riso é algo intensamente e unicamente humano destacando que os seres humanos.

[...] não há comicidade fora do que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível. Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana. [...] já se definiu o homem como um 'animal que ri'. Poderia também ter sido definido como um animal que faz rir, pois se outro animal o conseguisse, ou algum objeto inanimado, seria por semelhança com o homem, pela característica impressa pelo homem ou pelo uso que o homem dele faz. (BERGSON, 1987, p. 12)

Ao idealizarmos o espetáculo, buscamos, através do riso, trazer uma reflexão sobre a guerra e através de uma poética cênica convidar o público

para, junto aos clowns, perceber-se dentro desta tragédia vivida por eles, presos em um inóspito vagão de trem rumo ao desconhecido. Então, que entre a possibilidade do riso ou de uma lágrima, a plateia veja a própria humanidade revelada à sua frente.

Bakhtin (2000) enfatizou que o riso sempre foi uma das mais importantes formas de expressão da verdade sobre o mundo e a sociedade. Ressalta que “é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério”. (Bakhtin, 2000, p.57). Neste sentido Castro (2005) afirma:

Desde o início dos tempos, o riso foi e ainda é utilizado como elemento ritual para espantar o medo, especialmente o medo da morte. O riso surge nos momentos mais dramáticos, como uma válvula de escape nas tensões do grupo. [...]. Chaplin fez em *O Grande Ditador* a melhor crítica a Hitler e a todos os ditadores. Na época, houve quem o criticasse por estar ‘simplificando’ uma figura tão terrível, mas ele estava cumprindo seu papel de palhaço: reduzindo o mal à sua inerente estupidez. (CASTRO, 2005, p. 18)

Para a Troupp Pas D’argent, o riso, para além do divertimento, configura-se também como forma de manifestar-se criticamente. No caso do espetáculo *Holoclownsto*, possibilita suscitar um tema denso, que marcou a história da humanidade, e que a nosso ver enquanto artistas, não pode ser esquecido. Acreditamos que na peça, o riso liberta o pensamento e possibilita a reflexão.

A linguagem do espetáculo propicia o estabelecimento da cumplicidade na relação entre os *clowns* e o público. Esta cumplicidade talvez seja consequência de um desnudamento presente no olhar do ator, decorrente do estado de presença cênica do *clown*, que se expressa em sua fisicalidade e que mesmo estando atrelado a uma rigorosa marcação cênica, permitiu-se estar atento aos estímulos emergidos da relação com a plateia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa possibilitou identificar e refletir sobre o percurso trilhado pela Trouppe Pas D'argent nos cinco primeiros anos de trabalho, durante o processo de criação dos espetáculos de *Cidade das donzelas* (2006-2008), e *Holoclownsto* (2009-2011), na busca de um desvendamento das especificidades destes primeiros passos.

Para o desenvolvimento desta pesquisa foi preciso acionar a memória de todos os integrantes do grupo, com o objetivo de realizar um levantamento dos procedimentos desenvolvidos, e neste momento de resgate das ações executadas, a dissertação já começou a revelar-se como ótimo recurso em direção a compreensão e reflexão sobre a prática.

O processo de criação da Trouppe possui ênfase na fisicalidade e na precisão da gestualidade, traços presentes em todos os trabalhos. A linguagem cênica construída em *Cidade das donzelas* nos deu a certeza que queríamos trilhar um caminho enquanto companhia de pesquisa, com o foco no desenvolvimento do trabalho corporal. O processo de investigação para a construção de cada espetáculo durou aproximadamente dois anos e meio, e revelou uma característica voltada para o trabalho de minúcias, o detalhamento de cada aspecto da criação, e o interesse pela experimentação corporal e pela lapidação dos movimentos.

Em *Cidade das donzelas*, estávamos ainda descobrindo nossa forma de trabalhar, experimentando novas ações a cada dia. Já em *Holoclownsto*, houve uma espécie de confirmação e validação da forma como gostamos de desenvolver nossas ações, delineando-se assim, uma metodologia de trabalho da Trouppe Pas D'argent. Esta metodologia surgiu, espontaneamente, na investigação do primeiro espetáculo, decorrente de nossas necessidades enquanto artistas, do desejo de alcançar as habilidades atoriais almejadas e da busca incessante para atingirmos a rebuscada linguagem cênica vislumbrada previamente.

Destaco que o foco principal da companhia não era apenas a pesquisa corporal, como previsto inicialmente e sim, a pesquisa de linguagem cênica,

abarcando investigações: teórica, imagética, corporal, textual, musical e estética – caracterização, figurino, cenário e adereços. Apropriamo-nos da concepção de todas estas camadas que contribuem para a consolidação da linguagem cênica.

O grupo projeta as ações anteriormente ao início do processo de pesquisa prática, em sala de ensaio. Estabelecemos a linguagem cênica que buscamos construir e definimos nossas referências a partir de pesquisa teórica e imagética. A partir daí, os atores elaboram procedimentos para o treinamento físico e preparação atorial para o desenvolvimento de habilidades e aprofundamento necessários para a criação de cenas. Finalmente, é iniciado o processo de construção de cenas, respaldados pelas duas etapas anteriores, que permanecem ativas. Dessa forma, a partir da livre apropriação de diversas referências levantadas na primeira etapa da investigação, trilhamos nossos caminhos, em sala de ensaio, para alcançarmos a atuação almejada.

Percebo ainda que a segunda fase da investigação cênica, momento no qual todos os atores contribuem ativamente, responsáveis pelo desenvolvimento de estratégias para o treinamento corporal e dilatação do trabalho atorial, tem um enfoque fundamental para o trabalho da Trouppe Pas D'argent, onde transitamos através da apropriação de conceitos teóricos e a concretização destes aspectos em exercícios temáticos e de linguagem.

A partir desta pesquisa, onde pude direcionar o foco da investigação, pautada em meu olhar enquanto atriz e pesquisadora integrante da Trouppe Pas D'argent, constatei que a principal característica da companhia, para a criação de uma linguagem cênica que evidencia aspectos tão particulares, está baseada na forma como o grupo se organiza fora de cena, na postura de seus integrantes e nos modos como as relações se estabelecem.

O fato de termos estabelecido, desde o primeiro encontro, uma relação horizontal, onde todos ocupam um lugar relevante, a meu ver, reafirma o pensamento de que a construção de uma identidade cênica de grupo vai além da cena, pois todos buscavam atuar ativamente em todas as esferas de trabalho que são os pilares de uma companhia.

Neste primeiro encontro, conversamos sobre não querermos desempenhar somente a função de um determinado tipo de atores, que chegam ao ensaio, executam seu ofício e vão embora. Queríamos mais, participar das decisões, opinar. Cada um expressou o desejo de colocar a sua voz nas peças a serem construídas. A criação de *Cidade das donzelas* parecia o nascimento do primeiro filho de uma família, tínhamos muito cuidado, atenção a cada detalhe, queríamos participar de tudo e contribuir com o nosso melhor, enquanto artistas.

O fato de todos os integrantes acumularem outra função da ficha técnica, além de integrar o elenco, propiciou maior pertencimento ao espetáculo, e se deve principalmente a esta postura citada acima, do sentimento de que a vivência em grupo extrapola a vivência atorial em cena, somado também, ao fato de não possuímos recursos para contratação de profissionais especializados, o que contribuiu para ousarmos experimentarmos funções, nas as quais tínhamos alguma aptidão, embora sem possuímos capacitação específica, como por exemplo, concepção e confecção de figurino, cenografia e cenotecnica.

A partir do segundo espetáculo, terceirizamos algumas funções técnicas como cenotécnica e costureira. A concepção cênica permanece sendo desenvolvida pelos atores do grupo, com apenas duas exceções: Iluminação, realizada, desde o primeiro espetáculo até os dias atuais, pelo parceiro Luiz Paulo Nenen; e a trilha sonora, que a partir de Holoclownsto passa a contar com músicos profissionais.

Em nossas rodas de conversa, pouco antes do surgimento da companhia, éramos um grupo de amigos, que discutiam sobre arte como qualquer outro jovem grupo de atores. Porém, alguns destes jovens expressavam uma especificidade, através de falas como: “Vamos fazer!”. “Não vamos esperar alguém construir um palco, escolherem se podemos ou não subir nele, e colocarem a gente lá para falarmos algo que eles conceberam”. Obviamente, participamos de outros trabalhos antes e durante a constituição da Troupp Pas D’argent, e foram experiências excelentes. Mas tinha algo inquieto dentro de todos nós, a necessidade de participar profundamente e

democraticamente de uma concepção cênica, a Trouppe configurou-se como o lugar onde realizávamos isso. Compartilhamos a mesma ideologia e temos prazer em pensar arte no coletivo.

A Trouppe Pas D'argent representa meu lar artístico, minha família em artes, um lugar de ação: cri-ação e transform-ação. A palavra "ação" norteia a companhia desde seu surgimento, a necessidade e desejo de estar permanentemente em movimento, através de pesquisa cênica, circulação do repertório de espetáculos, produção da companhia e ministração de oficinas.

Ao longo destes nove anos de trabalho contínuo em companhia, com o mesmo coletivo de artistas, em um contexto social, político e cultural fragmentado, onde algumas coisas surgem tão rápido quanto desaparecem, observamos o surgimento e desaparecimento de dezenas de grupos de nossa geração. Acredito que a longevidade da Trouppe Pas D'argent está baseada na autonomia criadora e na pró-atividade artística inerente a todos os seus integrantes, que possibilita um equilíbrio de convivência e estabeleceu, a partir de profunda afinidade artística e amizade, a construção de uma identidade enquanto companhia.

Além disso, o trabalho desenvolvido pela companhia, ao longo destes anos, evidencia algo que poderia ser denominado como um movimento de resistência. O grupo emerge da Zona Norte do Rio de Janeiro, e perseverar em artes durante quase dez anos é considerado um ato quase revolucionário, a meu ver. Em 2006, começamos a remar contra a corrente, enquanto ouvíamos de todos os lados falas como: "Teatro não é para você!", "Para viver de arte no Brasil tem que ter família abastada!". Dessa forma, a continuidade das nossas ações talvez seja decorrente de certa postura, que considero política, dos cinco atores que permanecem na companhia desde sua fundação.

A companhia sempre teve o objetivo claro de construir algo que tenha a nossa voz, e sempre tínhamos muito a dizer enquanto artistas e seres humanos. Porém, inicialmente, nossas ações eram muito intuitivas e genuínas no trabalho, e não nos dávamos conta, no dia a dia da criação, do quanto cada atitude espontânea, já nos primeiros encontros, começava a delimitar nossa identidade de grupo, e até mesmo contribuir para

desenvolvermos uma metodologia de trabalho. Era como se tivéssemos esse desejo, mas não soubéssemos, de fato, se estávamos trilhando bem este caminho.

Logo após a estreia do segundo espetáculo, ouvimos inúmeras opiniões de pessoas que assistiram às duas peças realizadas até então pelo grupo. E uma fala me chamou muita atenção, e reapareceu em meus pensamentos durante a escrita da dissertação: “[...] tomem cuidado porque tem ‘coisas’ em *Holoclownsto* que remetem a alguma ‘coisa’ de *Cidade das donzelas*, mesmo que a linguagem seja completamente outra”. Afirmando que deveríamos buscar o rompimento com essa característica, para surpreendermos, e apresentarmos algo que as pessoas imaginem que não saibamos fazer. Alguns atores ficaram incomodados com esta opinião, porque buscávamos uma linguagem diferente do primeiro espetáculo, justamente pelo desafio de experimentar o novo e pisar onde não havíamos ido anteriormente, a linguagem do *clown*. Mas a maioria do grupo não concordou, nem se incomodou com o comentário, abstraindo esta informação.

Após esta análise sobre os dois espetáculos aqui tratados, e também ao observar o terceiro espetáculo do grupo, *Morro da Ópera* (2014), que não abordo neste estudo, constato que as três peças apresentam linguagens cênicas específicas e bem diversas entre si. E concluo que essa “coisa” a que a pessoa se referiu e não soube explicar, e que afirmava que parecia estar também em *Cidade das donzelas*, que deveríamos fugir disso e fazer algo totalmente diferente de nós, nada mais é do que a nossa identidade cênica. É a forma como o nosso extenso processo e metodologia de investigação teatral se revelam em cena. É o nosso jogo, a nossa história, a forma como nossos corpos dialogam entre si, e a forma como nos relacionamos com todos os elementos que cercam a encenação. Não há como fugir de si mesmo. Nem queremos isso, pelo contrário, trabalhamos durante anos para nos encontrarmos, enquanto artistas e companhia. E continuaremos neste caminho.

Esta dissertação representa um momento crucial no desenvolvimento e amadurecimento da Troupp Pas D’argent. Permitiu que todos os integrantes

instigados por questionamentos levantados por mim, também refletissem sobre nossas ações. A minha análise foi também permeada pelo diálogo que emergiu nos momentos em que tentávamos acionar a memória para lembrarmos as particularidades de nosso processo de criação. Esta pesquisa é o primeiro passo para expandirmos a análise sobre o trabalho do grupo, configurando-se como elemento propulsor de questionamentos e reflexões. Outra atriz da companhia, Carolina Garcês, neste momento inicia uma pesquisa de mestrado na Universidade Federal Fluminense, onde direciona o foco do estudo para os modos organizacionais da Trouppe Pas D'argent.

Esta investigação teve também a função de registro histórico, revelando o trabalho desenvolvido no interior de uma companhia de teatro do Rio de Janeiro, que busca organizar-se e desenvolver-se em sua criação cênica, no início do século XXI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. FGV, 1999.

ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. *Ritual, risco e arte circense*. Brasília: Universidade de Brasília, 2008.

ARAÚJO, Inácio. *Cinema: o mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX: evolução da técnica, problema da ética*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do Corpo no corpo do ator*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2000.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Íncola. *A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec, 1995.

BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BERGSON, Henri. *O riso - ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 2ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

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

BERNARD, Sheila Curran. *Documentário: Técnicas para uma produção de alto impacto*. (Tradução: Saulo Krieger). Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BOGART, Anne. LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book: A practical Guide to Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.
- BONFITTO, Matteo. *O Ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BORTOLETO, Marco Antônio Coelho (org). *Introdução à pedagogia das atividades circenses* vols. I. Jundiaí: Fontoura, 2008.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator - Da técnica a representação*. São Paulo: Unicamp, 2001.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. *A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto*. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 3 ano III n. 4, outubro/novembro/dezembro de 2006, p. 1-32.
- CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no Mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- CONRADO, Aldomar. (ed.) *O Teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- _____. *A Direção e sua Superação no Teatro do Século XX*. Conferência: A Formação do Diretor e a Ruptura dos Limites do Teatro Contemporâneo. ECUM – Encontro Mundial das Artes Cênicas. Belo Horizonte/MG, 1998.
- FEITOSA, Charles. *Explicando a filosofia com arte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. São Paulo: UNICAMP, 2001.

_____. *O corpo cotidiano e corpo subjétil: relações*. In: Anais do 2º Congresso Brasileiro de Pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas. Florianópolis: UDESC, 2003.

GEORGE, David. *Teatro e Antropofagia*. São Paulo: Global, 1985.

GIL, José. *Movimento Total – O corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. *Stanislávski, Meierhold & cia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HERMOGENES, José. *Autoperfeição com Hatha Yoga*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

HORMIGON, Juan Antonio. *Meyerhold: Textos Teóricos*. Madri: ADE, 1998.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

KAYSER, W. *O Grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc Sp, 2010.

LEHMANN, H-T. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIBAR, Márcio. *A nobre arte do palhaço*. Rio de Janeiro: Marcio Lima Barbosa, 2008.

MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. São Paulo: Papyrus, 2006.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.

NAZÁRIO, L. *O expressionismo e o cinema*. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

NUNES, Sandra Meyer. *Elementos para a composição de uma dramaturgia do corpo e da dança*. In: XAVIER, Jussara, MEYER, Sandra, TORRES, Vera (orgs.). *Tubo de ensaio: experiências em dança e arte contemporânea*. Florianópolis: do Autor, 2006.

_____. *O Corpo do ator em ação*. In: GREINER, Christine (org.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PICON-VALLIN, Beátrice. *A Cena em Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008. (estudos; 260)

_____. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

PONTY, Merleau. *O visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.

ROMANO, Lucia. *O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico*. São Paulo: Perspectiva- Fapesp, 2005.

SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2002.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. *A criação do papel*. Trad.: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

Teses e dissertações

ANDRADE, Eloísa Benvenuti. *Corpo e Consciência: Merleau-Ponty, crítico de Descartes* – Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2010.

ANDRADE, Elza de. *Mecanismos da Comichidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator*. Rio de Janeiro: PPGT UNIRIO, tese de Doutorado, 2005.

BARBOSA, Juliana Jardim. *O ator transparente – o treinamento com as máscaras do palhaço e do bufão e a experiência de um espetáculo Madrugada*. São Paulo: USP, dissertação de Mestrado, 2001.

BERSELLI, Marcia. *Processo de criação do ator: A busca pela organicidade a partir do contato*. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, UFRS, dissertação de mestrado, 2014.

DUTRA, Sandro de Cassio. *Linhagens e noções fundamentais de improvisação teatral no Brasil: Leituras em Boal e Burnier*. Rio de Janeiro: PPGAC UNIRIO, Tese de Doutorado, 2013.

FERREIRA, André Luiz Rodrigues. *Palhaço e transgressão: percursos, atravessamentos e reflexões*. Rio de Janeiro: PPGAC UNIRIO, dissertação de mestrado, 2013.

KEISERMAN, Nara Waldemar. *Caminho para a formação pedagógica do ator narrador*. Rio de Janeiro: PPGAC UNIRIO, Tese de Doutorado, 2004.

LINARES, Fernando. *A máscara como segunda natureza do ator: o treinamento do ator como uma 'técnica de ação'*. Minas gerais: PPGARTES EBA UFMG, dissertação de mestrado, 2010.

PALOMERO, Angel Custódio Jesus. *Um dispositivo de agenciamento coletivo de criação e aprendizado (A Criação Coletiva e o Ensino Superior de Teatro)*. Rio de Janeiro: PPGAC UNIRIO, Tese de Doutorado, 2004.

PORATH, Vancleia P. de Campos. *Dançando com o peixe vermelho: Encontro entre o Processo Viewpoints e a Improvisação Estruturada de Anna Halprin na Composição Cênico-Coreográfica*. Brasília: IDA UNB, dissertação de mestrado, 2012.

TROTTA, Rosyane. *A autoria coletiva no processo de criação teatral*. Rio de Janeiro: PPGAC UNIRIO, Tese de Doutorado, 2008.

Artigos

ALMEIDA JR, José Simões de. *Apontamentos acerca do espaço no teatro de figuras alegóricas*. Artigo publicado no Portal Abrace. CES – Centro de Estudos Sociais - Universidade de Coimbra / UNISO – Universidade de Sorocaba, 2010. <http://portalabrace.org/vcongresso/textos/pedagogia/Jose%20Simoes%20de%20Almeida%20Jr%20-%20APONTAMENTOS%20ACERCA%20DO%20ESPACO%20NO%20TEATRO%20DE%20FIGURAS%20ALEGORICAS.pdf>. Acesso em: 01/09/2014.

BONFITO, Matteo; LOPES, Beth; MELE, Claudia. *Nossa Experiência com a SITY Company*. Artigo publicado em O Percevejo online. Vol.2 – n2 – julho/dezembro, 2010.

FERRACINI, Renato. *Preparação do atador: limite, virtual, memória e vivência*. Instituição: Lume- Unicamp. Portal Abrace, 2007.

FERRACINI, Renato. *O treinamento energético e técnico do ator*. Revista do Lume. p.94, 2000.

<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/195/186>. Acesso em: 09/05/2015.

FISCHER, Gustavo; SCALETISKY, Celso Carnos; AMARAL, Laura Guidali. *O storyboard como instrumento de projeto*. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2010.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. *Contato improvisação (contact improvisation): um diálogo em dança*. Movimento, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p.89-110, maio/agosto de 2005.

LUCENA FILHO, Severino Alves de e DA SILVA, Maria Luciana Bezerra. *O cordel está na moda: a influência folkcomunicação nas criações da moda contemporânea*. Revista do Jornalismo Brasileiro Nº 15. “Jornalismo como conhecimento” - São Paulo Janeiro-Julho de 2012/1 vo.1 . ANO IX. Disponível em: www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/fotos/PDF/cordel.pdf. Acesso em: 10/01/2014.

MARCONDES, Ciro Inácio. *Teatro, cinema e influencia expressionista em Limite e Vestido de Noiva*. In: Cadernos de Semiótica Aplicada. Vol. 9. n.1, julho de 2010. <http://piwik.seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/4424/3920> Acesso em: 16/01//2014

MATHER, Donnie. *Viewpoints e o método Suzuki*. In: Revista O Percevejo on line. Volume 02 – número 02 – 2010. <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1452>. Acesso em: 01/07/2015.

NEDER, Fernando. *Steve Paxton entrevistado por Fernando Neder*. In: Revista O Percevejo on line. Volume 02- Número 02 – julho-dezembro/2010.

NUNES, Sandra Meyer. *Viewpoints: efeitos no espaço e no tempo*. Artigo publicado no Portal Abrace. In: V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2008. <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Sandra%20Meyer%20Nunes%20-%20Viewpoints%20->

[%20efeitos%20no%20espaco%20e%20no%20tempo.pdf.](#) Acesso em: 01/07/2015.

_____. *Pontos de vista sobre percepção e ação no treinamento do ator: Viewpoints em questão*. Revista de Pesquisa. Volume 03 – numero 1, 2009. http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/prof_s_andrameyer.pdf. Acesso em: 06/07/2015.

NUNES, Luís Artur. *Viagem (extremamente pessoal) em busca de um teatro do corpo*. In: Revista O Percevejo on line. Volume 03 – número 01 – janeiro-julho/2011.

PIZARRO, Diego. *Fazendo Contato: A Dança Contato-Improvisação na Preparação de Atores*. VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas, 2010. <http://www.portalabrace.org/memoria/vicongressoterritorios.htm> Acesso em: 12/08/2015.

Fontes consultadas na Web

FELLINI, Federico. *Sobre o clown*. Este texto é um excerto do comentário que fez Fellini a seu filme I Clowns, feito para a televisão em 1970. In ""Fellini por Fellini", L&PM Editores Ltda., Porto Alegre, 1974, págs. 1-7. Tradução de Paulo Hecker Filho. http://www.grupotempo.com.br/tex_fellini.html

<http://festivaldecuritiba.com.br/>

http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/construtivism_o/cubismo/index.html

<http://www.historiadaarte.com.br/linha/surrealismo.html>

<http://www.renatoferracini.com/home/pos/textos-1>

<http://www.cinereporter.com.br/criticas/gabinete-do-dr-caligari-o/>

<http://www.yogashakti.com.br/saudacaoaosol.html>

<http://www.artofliving.org/br-pt/yoga/posturas-de-yoga/surya-namaskar-saudacao-ao-sol>

<http://www.asmariasdagraca.com.br/>

MANUAL DE ACROBATAS – FEDEC (Fédération Européenne des écoles de cirque professionnelles), 2011.

<http://crescereviver.org.br/wp->

[content/uploads/2015/03/Apostila_Circo_Capitulo_06_.pdf](http://crescereviver.org.br/wp-content/uploads/2015/03/Apostila_Circo_Capitulo_06_.pdf) e no original em

<http://www.fedec.eu/en/ressources/manuels/>

ANEXOS

ANEXO 1 – Ficha técnica dos espetáculos

CIDADE DAS DONZELAS

Texto, Direção e Cenografia: Marcela Rodrigues

Figurino: Lílian Meireles e Orlando Caldeira

Cenotecnica e Adereços: Natalíe Rodrigues e Carolina Garcês

Iluminação: Luiz Paulo Nenen

Músicas: Marcela Rodrigues

Preparação Musical: Rafael Juliani, Flavio Monteiro e Kátia Jórgensen

Pesquisa de Movimento: Troupp Pas D'argent

Produção: Carolina Garcês

Direção de Produção: Troupp Pas D'argent

Realização: Troupp Pas D'argent e Midixculpa Produções Artísticas.

Elenco: Carolina Garcês - Marcelina

Lilian Meireles - Orlandina

Marcela Rodrigues - Natalina

Natalíe Rodrigues - Cecilina e Franzilino

Orlando Caldeira - Carolino

HOLOCLOWNSTO

Direção e Cenografia: Marcela Rodrigues

Dramaturgia: Marcela Rodrigues e Natalie Rodrigues

Figurino: Lilian Meireles e Orlando Caldeira

Iluminação: Luiz Paulo Nenen

Trilha sonora: Luciano Corrêa e Marcela Rodrigues

Produção: Carolina Garcês

Costureira: Edvalda Moura

Cenotecnica: Irlan Nery e Construcena

Confecção de sapatos: Nieto Spain Sapatos

Confecção de adereços: Alexandre Cunha, Ana Sandra e Hélia Frazão

Pesquisa de movimento e pesquisa histórica: Troupp Pas D'Argent

Direção de Produção: Troupp Pas D'Argent

Realização: Troupp Pas D'argent e Midixculpa Produções Artísticas ME

Elenco: Carolina Garcês – Pão doce

Lilian Meireles - Nill

Marcela Rodrigues - Chapelim

Natalie Rodrigues - Bimbinco

Orlando Caldeira – Bangué

Zoatha Davi (ator convidado) – Matraco

ANEXO 2 – Histórico da companhia

O Essencial Encontro

Pode-se afirmar que a gênese da Troupp Pas D'argent é a amizade. Um grupo de amigos que na adolescência descobre o amor pela arte e as afinidades artísticas e de vida.

No período entre 1999 e 2002, Carolina Garcês, Lilian Meireles, Marcela Rodrigues e Orlando Caldeira cursaram o nível médio no Colégio Estadual Visconde de Cairu⁴⁰ – CEVC. O “Cairu”, como é conhecido, sempre se destacou por oferecer aulas de atividades artísticas como Teatro e Coral, e pela qualidade das mesmas.

É interessante ressaltar que este colégio jamais teve em suas diretrizes a formação de artistas, e não se configura como escola técnica de teatro. A iniciativa para a realização de aulas de Teatro aconteceu como consequência de projeto apresentado por professores, especificados abaixo, que tinham interesse em desenvolvê-lo nesta instituição. Assim, uma história começou a ser construída, uma tradição teatral que foi passando de geração para geração de 1950 a 2008, quando esta atividade foi encerrada na instituição.

A partir de informações extraídas de entrevistas realizadas com João Artigos⁴¹, Márcio Moreira⁴², Carolina Garcês e Marcela Rodrigues, observa-se que entre 1980 e 2008, alguns ex-alunos de Teatro da Escola, de diferentes gerações, retornam na função de professores, dando continuidade à tradição artística do Cairu.

⁴⁰ O Colégio Estadual Visconde de Cairu está localizado na Rua Soares nº 95, no bairro do Meier. No Colégio consta um ato de transformação datado de 1918, que é a data que se considera sua fundação. Porém, se é um ato de transformação da escola pressupõe-se que ela já existia antes, embora não se tenha informações que permita precisar a real data de sua fundação, segundo informação da atual diretora Sílvia Líbera, que está no cargo desde 2005. (Informações extraídas de entrevista que realizei com a diretora em julho de 2014.)

⁴¹ João Carlos Artigos é integrante do grupo Teatro de Anônimo desde sua fundação, em 1986. É ator, palhaço e diretor de produção do Teatro de Anônimo.

⁴² Márcio Moreira é ator, dramaturgo, diretor e fundador da Cia de atores invisíveis.

Na década de 80, as aulas eram ministradas por Áureo Vilhena, que permanece na função até 1990, quando se aposenta. No mesmo ano, Claudio Guiot-Rita, ex-aluno de Áureo, que embora tenha se formado como biólogo e retornado à instituição como professor de Biologia, também era ator, e apresenta um projeto para dar continuidade às aulas de Teatro. Em 2000, Claudio deixa o cargo, para trabalhar como ator em Portugal. Márcio Moreira, ex-aluno de Claudio, o substituiu, permanecendo na escola até 2004. Neste mesmo ano, Ana Mirian Pichinini, que havia sido aluna de Áureo, ocupa a função. Em 2008, se ausenta desta atividade por motivos de saúde. Desde então, nenhum outro professor apresentou projeto para desenvolver aulas no local. O teatro precisou ser fechado em 2009, devido à falta de manutenção, pois o teto apresentava risco de desabamento e havia muitas cadeiras quebradas. O mesmo encontra-se fechado até os dias atuais, à espera de reforma.

Na década de 80, o grupo dirigido por Áurea Vilhena era denominado Grupo Imagem. A partir de 1990, passa a se chamar Grupo Gente, sob a direção de Claudio Guiot-Rita. Márcio Moreira, que dirige o grupo entre 2000 e 2004, mantém o nome criado por Claudio. Ana Miriam Pichinini, em 2004, modifica sua denominação para Grupo Máscaras.

Fazer parte do grupo amador do CEVC era uma conquista, pois se configurava como atividade extra, o aluno tinha que ter mérito para estar lá, não podia faltar aulas de outras disciplinas e nem ter notas baixas. Muitos alunos, após terminarem o período escolar, continuavam frequentando o teatro do colégio por diversos motivos, dentre eles, pelo seu formato de grupo de teatro amador. Esta experiência possibilitou a estes jovens desenvolverem a noção de pertencimento cultural, social e político.

É importante destacar que diversos estudantes, de diferentes gerações, que tiveram no Cairu seu primeiro contato com artes cênicas, posteriormente, tornaram-se profissionais das artes, como: Maria Angélica Gomes, Regina Oliveira, Shirley Britto e João Carlos Artigos, integrantes do Teatro de Anônimo;

Márcio Líbar⁴³, ex-integrante do Teatro de Anônimo; Jorge Fernando, ator e diretor; Élcio Pugliese, que trabalha na área de cinema, na Conspiração Filmes; Flavio Policarpo, carnavalesco; Luis Carlos Nem, ex-integrante do Teatro Anônimo, trabalha com cenografia no ramo do carnaval; Carolina Garcês, Lilian Meireles, Marcela Rodrigues e Orlando Caldeira, integrantes da Trouppe Pas D'argent, além de diversos outros artistas.

A forma como o grupo de teatro amador da escola era conduzido não se restringia ao âmbito da atuação. A participação dos jovens era estimulada em todas as funções que envolvem a construção de um espetáculo teatral: cenografia, figurino, dramaturgia, trilha sonora, direção e produção. Havia também forte incentivo à coletividade e a proatividade. Provavelmente, estes valores difundidos nas aulas de Teatro do Cairu contribuíram para o desenvolvimento de características que hoje se apresentam na Trouppe Pas D'argent: a paixão por trabalhar em grupo e o fato de todos desempenharem outras funções além da atuação.

Segundo João Artigos, quando questionado se existem características presentes até hoje no trabalho do Teatro de Anônimo, que de alguma forma se devem a experiência vivida no CEVC, ele destaca:

Acho que o fazer coletivo. Éramos um grupo, construíamos coisas juntos. E também o lado do teatro popular. Pensar e fazer uma arte que se comunique com o grande público. Tinha eventos grandes lá, vinham os pais, as famílias, queríamos nos comunicar com eles. Acho que são estes dois aspectos a coletividade e essa preocupação de fazer um trabalho pensando no público, na comunicação com ele. Não fazer nada hermético. (João Artigos em entrevista realizada por mim em julho 2014)

Sobre a experiência no grupo de teatro amador do Cairu, Líbar afirma:

[...] foi naquele lugar que aprendi a desejar a liberdade, a conhecer minha capacidade de criar e de me comunicar com as pessoas. Compreendi a importância da amizade e dos amigos e fortaleci minha autoestima. [...] hoje posso garantir que foi justamente o contato com a arte – através daquele grupo de teatro [...] – que eu intuí que talvez houvesse outras formas de se viver no mundo. Ser artista era uma delas. (2008, p.40)

⁴³ Márcio Líbar é ator, palhaço e diretor. Nascido no Rio de Janeiro em 13 de fevereiro de 1966. Um dos fundadores e ex-integrante do Teatro de Anônimo.

Considero que o diferencial do ensino de artes desenvolvido nesta escola se deve a sua formação cidadã. Percebo no relato dos entrevistados, comentários sobre uma dimensão imaterial que vai além dos conhecimentos artísticos. As palavras amizade, ensinamentos para a vida, crescimento pessoal, autoestima, cidadania e acesso à arte aparecem diversas vezes. Isso demonstra a importância da arte na transformação social, e como este teatro situado dentro de uma escola pública no subúrbio carioca pode ter sido o divisor de água na vida destes jovens, que talvez jamais descobrissem que seria possível viver de arte. Nesse sentido, sobre o Cairu ser um dos responsáveis por sua formação inicial, Marcela Rodrigues afirma:

[...] mais do que um lugar de experimentação teatral, o teatro do Cairu foi o lugar que me instruiu a pensar no coletivo, pensar em mim como parte de uma sociedade. E que essa sociedade precisa da arte. Aprendi que a arte é maior que todos nós, artistas. E que a coletividade e altruísmo são mais valiosos do que egos e vaidades. O teatro do Cairu me moldou como pessoa/artista. A artista que sou hoje, ainda em constante evolução, traz uma forte formação baseada no ensino do Márcio Moreira. O meu senso crítico, conduta artística, ideologias e ética foram altamente sensibilizadas e fomentadas em minha passagem pelo teatro do Cairu. (Relato de Marcela Rodrigues em entrevista realizada em julho de 2014)

As aulas de teatro, durante o período em que os integrantes da Truupp participaram (1999-2002), ocorriam uma vez por semana, às quartas feiras, de 13h às 18h. Logo, só podiam participar os alunos do turno da manhã e da noite. O grupo tinha cerca de trinta alunos. Realizavam atividades como leituras de textos de autores conhecidos e de textos escritos pelos alunos, improvisações, jogos teatrais, debates sobre encenadores e autores, criação de cenas curtas e discussões sobre as cenas apresentadas.

Os Festivais de Esquetes, organizados por Márcio Moreira, aconteciam anualmente, durante o período em que ele esteve como diretor do teatro. Segundo Carolina Garcês, “este fato estimulou a criação de grupos, promovendo um encontro de ideais e afinidades artísticas”.

[...] a sensação anual era o Festival de Esquetes do Cairu, que acontecia todo final de ano. Assim como no carnaval que as pessoas terminam o desfile já pensando no próximo enredo, o mesmo ocorria no Grupo Gente. Já no dia seguinte da premiação, os grupos começavam a trabalhar em novos esquetes. O professor e os alunos produziam o Festival ao longo do ano, e cada grupo criava a sua própria cena. Havia premiação com troféus e certificados, e o júri era composto por artistas convidados por Marcio Moreira. Os prêmios consistiam em primeiro, segundo e terceiro melhor esquete, voto popular, direção, texto original, trilha sonora, figurino, cenário, maquiagem, atriz, ator e prêmio especial do júri. (Marcela Rodrigues em entrevista realizada em julho de 2014)

Ao final de 2002, alguns alunos se unem e criam o Grupo Inovamente, para ensaiar a peça “A história que não é minha” (Texto coletivo, escrito por eles, que reunia diversos esquetes. Direção: Marcela Rodrigues). O grupo era formado por Carolina Garcês, Lilian Meireles, Marcela Rodrigues, Orlando Caldeira, Jorge Florêncio⁴⁴, Noemia Oliveira⁴⁵, Erika Marinho, Rubens Moreira, Juliana Machado e Juliana Rodrigues. Neste ano, os alunos que formavam o Inovamente terminam o último ano do ensino médio e deixam de frequentar as aulas de teatro na escola. Passam a se reunir nas casas dos integrantes do grupo.

TROUPP PAS D'ARGENT - O Nascimento

Em 2003, aconteceu o meu encontro com o Grupo Inovamente, em um festival de esquetes chamado *I Mergulho Teatral Arte Rio* realizado no Teatro Dercy Gonçalves, no Grajaú Country Clube. Eu já frequentava o Teatro Dercy Gonçalves, onde me apresentava em espetáculos voltados ao público infantil, e fui assistir ao evento. Neste Festival, o grupo apresentou três esquetes: *Nacinda das horas* (Direção e Roteiro: Marcela Rodrigues), *Lgrimas de Confete* (Texto: Jorge Florêncio e Marcela Rodrigues. Direção: Marcela Rodrigues) e *Ideologia* (Texto e Direção: Noemia Oliveira). Os esquetes arrebataram os

⁴⁴ Jorge Florêncio. Ator. Bacharel em Artes Dramáticas pela UniverCidade em 2010. Integrante e Fundador da Mentecaptos Cia teatral em 2013.

⁴⁵ Noemia Oliveira. Atriz. Bacharel em Artes Dramáticas pela Universidade Candido Mendes em 2014.

prêmios em quase todas as categorias: direção, texto, cenário, caracterização, maquiagem e atriz.

Em 2004, passo a ter uma convivência mais intensa com os integrantes do grupo, que são convidados a participar dos espetáculos infantis do Teatro Dercy Gonçalves. Neste mesmo ano, participamos dos mesmos festivais de esquetes. Apresentei a cena *Bárbaras: O futuro da gente termina na infância* (Texto: Eduardo Caetano. Direção e Atuação: Carolina Pismel⁴⁶ e Natalíe Rodrigues. Companhia Teatral Manhê, já acabei!); e o Grupo Inovamente apresentou *Somos Famosos* (Texto e Direção: Marcela Rodrigues), *Estômago* (Texto e Direção: Marcela Rodrigues) e *Elís* (Texto e Direção: Ricardo Vaz⁴⁷), no *II Mergulho Teatral Arte Rio* e o *Festival de Esquetes do Cairu*, que pela primeira vez deixa de ser um festival interno e aceita inscrição de proponentes de fora do colégio. Porém, as atividades e encontros de criação do Inovamente vão se tornando raros, devido à falta de tempo de alguns integrantes, até que no início de 2005, se reúnem e decidem encerrar as ações do grupo.

Desde 2003, passamos a conviver, desenvolver laços de amizade e descobrimos afinidades artísticas. Porém, foi só no dia 22 dezembro de 2005 que, reunidos durante o aniversário de Carolina Garcês, Marcela Rodrigues informou que havia escrito um texto inspirado em literatura de cordel, chamado *Cidade das donzelas* e que gostaria de montá-lo no próximo ano, convidando para o elenco Carolina Garcês, Lilian Meireles e Orlando Caldeira (ex-integrantes do Grupo Inovamente), além de mim e do amigo Ricardo Vaz. Surge assim, a primeira formação da Trouppe Pas D'argent: Carolina Garcês, Lilian Meireles, Orlando Caldeira, Marcela Rodrigues, Natalíe Rodrigues e Ricardo Vaz.

Uma importante questão foi a escolha do nome da companhia. Ao longo dos anos de amizade desenvolvemos algumas manias que chamamos de "toc's" (em referência direta à patologia Transtorno Obsessivo Compulsivo). Um deles era a mania de falar as coisas que queríamos muito, utilizando

⁴⁶ Carolina Pismel é atriz, nascida em 1985, graduada em Artes Cênicas pela UniverCidade. Integrante do grupo carioca Teatro Independente, desde sua fundação em 2006.

⁴⁷ Ricardo Vaz (1983-2013) era ator, integrante da Trouppe Pas D'argent de 2005 a 2007.

antônimos, sempre de uma perspectiva negativa. Por exemplo, quando queríamos usar a palavra 'bom' falávamos 'ruim'. Acreditávamos, baseados em algumas constatações, que algumas coisas aconteciam ao contrário do que desejávamos. Nesta direção, escolhemos o nome do grupo: Trupe sem dinheiro. Pois, tínhamos a convicção que isso nos daria sorte para ganharmos remuneração com arte e vivermos disso. Contudo, achávamos que faltava algo, pois realizávamos o nosso "toc" de ver a frase sendo repetida diversas vezes, satisfazendo o nosso desejo enorme de subvertê-la, porém, o nome nos soava muito simplório. O fato de transformá-lo para a língua francesa se deve a grande admiração que tínhamos pelo teatro na França, e tudo que liamos e ouvíamos sobre como a cultura era valorizada neste país, em contraposição a todas as dificuldades que enfrentávamos para viver de arte no Brasil. Marcela Rodrigues e eu, por algum tempo, fazíamos curso de francês e tínhamos planos de morar em Paris, e logo depois a Carolina Garcês foi estudar francês na Faculdade de Letras da UFRJ. Somando-se a isso, também, a grande admiração pelo Théâtre du Soleil. Nasce, então, a Trouppe Pas D'argent. Ressaltando que o "Trouppe" é uma criação nossa, a partir da palavra em francês Troupe, já demonstrando uma característica presente na companhia, de livre apropriação de conceitos e referências, mesclando estas influências com aspectos da presentes na cultura do grupo.

Logo nos primeiros encontros, a ideologia do grupo começa a ser delineada. Todos possuíam o firme objetivo de trabalhar com pesquisa corporal, investigando um caminho, uma linguagem teatral ainda não aprofundada por nós, um mergulho no desconhecido.

Os primeiros meses deste processo foram difíceis, na busca pelos recursos necessários para realização do mesmo. Iniciamos os ensaios no Colégio Estadual Visconde de Cairu. A instituição abriu as portas para a Trouppe Pas D'argent, composta por ex-alunos, para realizarem ensaios em suas dependências nos finais de semana, que ocorriam no teatro da instituição ou em alguma sala designada pela direção da escola. As atividades de ensaio foram realizadas na escola durante o período de quase um ano, porém, devido às dificuldades de acessar a escola nos fins de semana, dificuldades estas, geradas pelo zelador da escola que por vezes não vinha abrir a porta para

nossa entrada na instituição, ou vinha até a porta e falava que não tinha recebido autorização para entrarmos no dia em questão, sendo que a direção havia autorizado nossa livre entrada por tempo indeterminado, desistimos de ensaiar lá.

Passamos a desenvolver nossas ações na Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna, onde o integrante Orlando Caldeira era aluno, e também ensaiávamos na residência de Carolina Garcês, onde havia uma sala ampla que oferecia espaço suficiente para realizarmos nossas atividades corporais.

Uma questão interessante que surgiu no grupo, inicialmente, era que nos ensaios e reuniões de estudo ocorriam alguns atrasos e faltas, sempre justificados, mas que incomodavam o grupo, que tinha uma postura rígida com relação a isso. Então, decidimos transformar esta característica negativa em retorno financeiro para a companhia. Aplicamos uma rotina de multas por atraso ou falta. Além de arrecadar verba para a montagem, também contribuí para disciplinar os integrantes. Mantivemos esta prática somente até a estreia do espetáculo, em 2008. A partir daí, não achamos mais necessário esta rotina, por dois motivos: com o espetáculo pronto, vislumbramos possibilidades mais concretas e profissionais de aquisição de renda, com a venda do espetáculo e circulação em festivais. Não gostaríamos de montar um segundo espetáculo com a mesma precariedade financeira e concluímos que deveríamos rever a forma de gestão do grupo. Além disso, deixamos de ter esse foco e tensão com relação a faltas e atrasos, que eram escassos e sempre justificados.

A companhia, já neste primeiro trabalho, apresentava uma forte característica autoral, assinando a concepção e confecção de grande parte das funções artísticas de *Cidade das donzelas*: texto, direção, cenário, figurino, adereços e trilha sonora. Vários aspectos contribuíram para a delimitação desta vertente autoral do grupo: a pró-atividade e criatividade do grupo composto por jovens artistas desejosos de criação e de crescimento; e o fato de termos a ideologia de “Se você quer algo, não espere que façam por você, coloque a mão na massa. Se não tem condições de contratar um grande figurinista, não permaneça estático, estude, trabalhe e arrisque. Conceba o seu figurino”. A escassez de recursos financeiros e o desejo de realizar a obra foram

contribuindo para naturalmente irmos nos apropriando da função para a qual tínhamos mais aptidão.

No final de 2007, durante o processo de ensaios de *Cidade das donzelas*, Ricardo Vaz saiu do grupo, pela necessidade de aquisição de um emprego formal que lhe proporcionasse estabilidade financeira, sendo substituído pelo ator Jorge Florêncio. E a Trouppe Pas D'argent composta agora por Carolina Garcês, Jorge Florêncio, Lilian Meireles, Marcela Rodrigues, Natalie Rodrigues e Orlando Caldeira estreia a peça *Cidade das donzelas* em março de 2008, na Mostra Fringe do Festival de Curitiba. E em agosto do mesmo ano, na cidade do Rio de Janeiro, no Teatro Municipal do Jockey – Centro de Referência Cultura Infância. Em 2008, Aline Mohamed, produtora, entra para a companhia, que passa a contar com sete integrantes.

A EMPRESA – Consolidação da Companhia

Em 2009, a Trouppe Pas D'argent cria sua empresa, nomeada Midixculpa Produções Artísticas – ME, localizada na Tijuca.

A companhia se organizou financeiramente a partir de então, e passa a ter um funcionário terceirizado, o contador, que é o único que recebe um salário diferenciado. Porém, dentro do núcleo artístico temos uma ideologia que foge aos padrões de hierarquização de funções e isso se reflete também no aspecto financeiro. Desde a criação da Trouppe até os dias atuais, independente da ação que cada um exerça, todos recebem valores iguais. Acreditamos que todos são do mesmo modo importantes na construção de uma obra artística. Além disso, desde 2009, a empresa realiza contribuições previdenciárias para todos os integrantes da companhia.

A Trouppe está em constante movimento, trabalhando em três frentes: produção, financeiro e criação. A produção se divide em: vendas de espetáculos, inscrição em Festivais e Mostras, inscrição em Editais, realização de temporadas e vendas de oficinas. Financeiro: organização estrutural da empresa, emissão de documentos e notas, e movimentações bancárias. Criação: todas as funções envolvidas no processo de pesquisa para construção

dos espetáculos (Dramaturgia, Direção, Atuação, Cenografia, Figurino, Trilha sonora, Iluminação, Pesquisa de linguagem cênica e Planejamento de Oficinas).

Em 2009, iniciamos o processo de pesquisa cênica para a construção do segundo espetáculo, *HoloclowNSTO*, que estreia em 2011, no Espaço Sesc Copacabana.

Aline Mohamad e Jorge Florêncio saem da companhia em 2010. E Jorge Leite, ator formado pela Unirio e professor de teatro da FAETEC, junta-se a nós, durante o processo de pesquisa de *HoloclowNSTO*, permanecendo até 2012, quando se afasta dos palcos para desempenhar apenas funções de docente.

A partir de 2012, a Truupp Pas D'argent apresenta sua formação atual, com seu núcleo base, os cinco fundadores: Carolina Garcês, Lilian Meireles, Marcela Rodrigues, Natalíe Rodrigues e Orlando Caldeira. Atualmente, a companhia está em atividade com o repertório: *Cidade das donzelas* (2008), *HoloclowNSTO* (2011), *Morro da Ópera* (2014). E prepara-se para estrear em 2016, o quarto espetáculo da companhia, *Lavagem*.

A companhia ainda não possui sede. Realizamos nossos ensaios na residência de um dos integrantes, e esporadicamente, nos finais de semana, na Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes (CLA) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).