



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

DANIELA CARMONA

CONTÁGIOS E MISTIÇAGENS EM CORPOS CONTEMPORÂNEOS:

dissolução de fronteiras entre o bufão e as máscaras larvárias

Rio de Janeiro

2021



DANIELA CARMONA

CONTÁGIOS E MISTIÇAGENS EM CORPOS CONTEMPORÂNEOS:

dissolução de fronteiras entre o bufão e as máscaras larvárias

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como pré-requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientação: Profa. Dra. Ana Lúcia Martins
(Ana Achcar)

Rio de Janeiro

2021

Carmona, Daniela

CC287 Contágios e Mestiçagens em Corpos Contemporâneos:
 dissolução de fronteiras entre o bufão e as máscaras larvárias /
Daniela Carmona. -- Rio de Janeiro, 2021.

162

Orientadora: Ana Lúcia Martins.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas, 2021.

1. Bufão. 2. Máscaras Larvárias. 3. Teatro. 4.
Arte. 5. Philippe Gaulier. I. Martins, Ana Lúcia, orient.
II. Título.

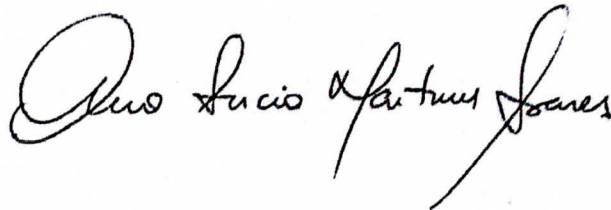
***Contágios e Mestiçagens em Corpos Contemporâneos:
dissolução de fronteiras entre o bufão e as máscaras larvárias***

POR

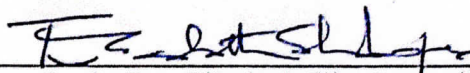
DANIELA CARMONA PEREIRA DA SILVA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

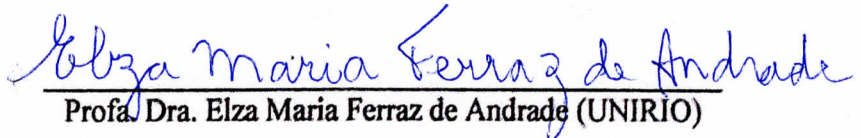
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Ana Lúcia Martins Soares (Orientadora)



Profa. Dra. Elizabeth Silva Lopes (USP)



Profa. Dra. Elza Maria Ferraz de Andrade (UNIRIO)

A Banca considerou a Dissertação: APROVADA

Rio de Janeiro, RJ, em 10 de março de 2021

Ao Pedro, pedra fundamental da minha vida

AGRADECIMENTO ESPECIAL

À Profa. Dra. Ana Lúcia Martins (Ana Achcar), que me ofereceu um aperto de mão forte, estruturado e amigo, e se dispôs a atravessar comigo os vales de meus caminhos aquosos, inspirados por uma curiosidade sincera, mas deveras rebelde e caótica. Pela excelente orientação. Por me ensinar a poesia que há no método. E o poder da síntese!

AGRADECIMENTOS

À mãe Rosa e ao pai Marco Antônio, pelo presente da vida

À Maria Ulguim Barbosa, por me cuidar na vida

Aos manos e manas, tios e primas, avós, amantes e amigos, por atravessarem comigo a vida

À Profa. Dra. Leela Alaniz (LASALLE College of the Arts/Cingapure), a primeira incentivadora a fazer o Mestrado. Alma amiga

Ao Prof. Dr. Francisco Pereira Neto (UFPel/Pelotas) e à Profa. Dra. Mari Almeida (UFPel/Pelotas), os segundos. Pelo apoio fraterno e preciso

À Profa. Dra. Elisa Massae Sasaki (UERJ/Rio de Janeiro), cuidadora e feitora de pétalas

À Celéia, Jeze, Adri, Gisa e Paulinho, imensas e imenso amigo

À Vanessa, Denise, Yara e Sil, amadas amigas recentes

À Sara e Magui Carmona, por dar suporte e acreditar em mim

Ao Nilberto Gomes de Sousa e à Catarina Simões, pela base familiar

À Patrícia Carmona e ao Marcus Vinicius, instrutores nos protocolos acadêmicos

Ao Prof. Dr. Ramiro Silveira (East15 - BA World Performance, University of ESSEX/UK) e ao Prof. Mr. Thirunalan Sasitharan (ITI – International Theatre Institute/Cingapure), pelas enormes oportunidades artístico-pedagógicas

Ao Prof. Dr. Charles Feitosa (UNIRIO/Rio de Janeiro) e ao Prof. Dr. Leonardo Munk (UNIRIO/Rio de Janeiro), pelas excelentes pistas na Qualificação

Ao Prof. Dr. Marcos Bulhões (USP/São Paulo), Prof. Dr. Marcelo Denny (USP/São Paulo, *in memoriam*) e Profa. Dra. Tânia Alice (UNIRIO/Rio de Janeiro), por me apresentarem à Performance

À Babi Cabral e Sofia Mussolin, pela pintura e fotografia das minhas peles e vísceras

À Fabianna de Mello e Souza (Cia dos Bondrés/Rio de Janeiro), Maira Jeannyse Acunha Paiva (APA – SESC/Paraty), ao André Pink (Tramshed Theatre/London) e à Profa. Dra. Margaret Coldiron – Jiggs (East15 - BA World Performance, University of ESSEX/UK), pela partilha e apoio nos saberes sobre mascaramentos

Ao Prof. Dr. Marcus Fritscht (UNIRIO/Rio de Janeiro), pelo convite em ministrar o I módulo do Grupo de Estudo Pedagogia Translúdica. Ao Caio Passos, pela ajuda na logística

À Flávia Lopes e Regina Mascarenhas, pelas opiniões certeiras no nosso grupo de pesquisa durante o Mestrado

Aos professores do Departamento de Arte Dramática (UFRGS/Porto Alegre), ao Philippe Gaulier (London, Paris), ao Prof. Dr. Thomas Leabhart (Pomona College/Claremont & Hippocampe Mime Corporel/Paris), ao Lenard Petit (Michael Tchekhov Studio/New York), SITI Company (New York) e a todos meus mestres teatrais

Às equipes do TEPA, Cia do Giro e Guerrilheiras, pelas companhias pedagógicas e artísticas

Aos alunos, que me ensinam tanto, aqui em especial aos da East15 – BA World Performance, ESSEX/UK, aos do Estágio Docência em Atuação V da UNIRIO e aos do APA – Atelier de Pesquisa do Ator/SESC Paraty

À Prof. Dra. Elisabeth Lopes (USP/São Paulo) e Profa. Dra. Elza de Andrade (UNIRIO/Rio de Janeiro), ao Prof. Dr. Isaac Garçon Bernat (Faculdade CAL/Rio de Janeiro) e à Profa. Dra. Marina Henriques (UNIRIO/Rio de Janeiro), pela gentileza em compor minha banca de Mestrado

Aos colegas de Mestrado e aos outros, em todos os cursos da vida

À Profa. Dra. Evelyn Furquim (UNIRIO/Rio de Janeiro), e Profa. Dra. Maria Helena Werneck (UNIRIO/Rio de Janeiro), pelos ensinamentos no Mestrado

Ao Prof. Dr. Miguel Velhinho (UNIRIO/Rio de Janeiro) e à Profa. Dra. Viviane Becker Narvaes (UNIRIO/Rio de Janeiro), pelos aconselhamentos para a prova de seleção de Mestrado

Ao Sidnei Cruz, pelo estímulo para fazer o projeto de Mestrado

*“Inventar é da mesma ordem de
recordar”*

Jacques Rancière

“Uma mão não é suficiente para tocar”

Maurice Merleau-Ponty

RESUMO

CARMONA, Daniela. **Contágios e Mestiçagens em Corpos Contemporâneos: dissolução de fronteiras entre o bufão e as máscaras larvárias**. 2021, 150 f. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como pré-requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, 2014, Rio de Janeiro.

Este é um ensaio que vai atrás de pistas para encontrar o corpo de um ator contemporâneo, a fim de aumentar suas possibilidades de provocar encantamento em comunicação com o coletivo. Para tanto, propõe uma pesquisa a partir das técnicas teatrais do bufão e das máscaras larvárias, que adiante instale ambientes híbridos, em contaminações estéticas passíveis de acessar organismos mestiços e atualizados. A investigação teórica levantou bibliografias, principalmente nas áreas do teatro, filosofia e pedagogia, para solidificar a experiência empírica que logo se seguiria. A metodologia foi aplicada em dois momentos diferentes: num experimento com alunos da East15-ESSEX/UK e, depois, com alunos da Faculdade de Teatro da UNIRIO. Os resultados foram, no primeiro caso, um espetáculo com tons performáticos num edifício teatral. No segundo, performances e cenas em ambientes internos e externos da UNIRIO (salas, corredores, pátios, palcos, morros). A presente escrita, portanto, é o registro de um processo empírico-teórico na área das artes e da pedagogia. Uma tentativa de teorizar a prática, com o intuito de abrir canais de interlocução com artistas, alunos e audiência na atualidade.

Palavras-chave: Bufão. Máscara Larvária. Teatro. Arte. Philippe Gaulier

ABSTRACT

CARMONA, Daniela. **Contagions and Mestizo in Contemporary Bodies: dissolving boundaries between buffoon and larval masks.** 2021, 150f. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como pré-requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, 2014, Rio de Janeiro.

This is an essay that goes after clues to find the body of a contemporary actor, in order to increase his chances of provoking enchantment in communication with the collective. To this end, it proposes a research based on the theatrical techniques of the buffoon and the larval masks, which later install hybrid environments, in aesthetic contaminations that can access mixed and updated organisms. Theoretical investigation raised bibliographies, mainly in the areas of theater, philosophy and pedagogy, to solidify the empirical experience that would soon follow. The methodology was applied at two different times: in an experiment with students from East15-ESSEX, UK and, later, in a study with students at UNIRIO Theater Faculty. The results were, in the first case, a show with performance tones in a theater building. In the second, scenes and performances in UNIRIO's internal and external environments (rooms, corridors, patios, stages, hills). The present writing, therefore, is the record of an empirical-theoretical process in the area of arts and pedagogy. An attempt to theorize the practice, in order to open channels of dialogue with artists, students and audience today.

Keywords:Bouffon. Larval Mask. Theatre. Arts. Philippe Gaulier

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 BUFÃO E MÁSCARAS LARVÁRIAS NA PEDAGOGIA GAULIER	21
1.1 <i>A École Philippe Gaulier</i> - a fonte.....	21
1.2 O Bufão - ou a instância do disforme.....	36
1.3 As Máscaras Larvárias - ou a instância do informe.....	51
2 GUETO BUFO E LARVÁRIAS: duas experiências artístico-autorais no campo da bufonaria e do mascaramento	69
2.1 Palco e Plateia - uma relação espacial, um olhar sobre o afeto.....	69
2.2 Gueto Bufo - o bufão na rua e o bufão no palco	76
2.3 Larvárias - ator vai à cidade e a cidade vem ao palco.....	87
3 CONTÁGIOS E MESTIÇAGENS EM CORPOS CONTEMPORÂNEOS	102
3.1 Corpos Contemporâneos - a endogenia e a exogenia do corpo.....	102
3.2 Dissolução de Fronteiras entre o Bufão e as Máscaras Larvárias - o animado e o inanimado, o humano e o inumano.....	109
3.3 Contágios e Mestiçagens Contemporâneas.....	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
REFERÊNCIAS	153

INTRODUÇÃO

Minha atuação no teatro se construiu a partir da imbricação das experiências como aluna, atriz, diretora, dramaturga e pedagoga, a partir de uma prática solidária. Nasceram daí saberes expandidos, quando o território das aulas e da cena se apoiam reciprocamente. Os materiais artísticos vazam para os espaços pedagógicos e as experiências amadurecidas com os alunos e professores alimentam as obras, e todos se configuram como atos criativos. Devido a uma natureza aquosa, repetidas vezes não me ficam claras as margens destas áreas.

Essa escrita ajudou a definir certas bordas que trouxeram distinção e valor para variados processos, pessoais e de terceiros. O escrito desenhou na página, em preto, percepções sinceras e profundas acerca do ofício teatral. Heranças, gratidões e reconhecimentos instalados até então na instância do sentimento, que com o trabalho dos dedos e da mente conseguiram vazar para o papel e se transformar em informação, afeto e discernimento.

Segundo Rancière (2002, p:42), “inventar é da mesma ordem de recordar” e, por semelhante via, propõe o filósofo-arquivista Benjamin (2010, p:19) que “o instante tem a capacidade de resgatar o passado”. Creio que igualmente, o futuro. Este projeto fala de atravessamentos de acontecimentos anteriores e do instante, e alavanca possibilidades futuras. Percebo que se nos admitimos porosos, e nos colocamos à escuta¹ e à vista do que se incrusta nas fissuras da experiência, geralmente se revela o que já está inscrito nas marcas do acontecimento. Acredito que tão mais agradável se faz o caminho quanto mais claro fica que já foi caminhado. Observei que, em atenção ao agora da criação, é possível se viver felizes mortes, tanto pessoal quanto artisticamente, que traçam belos caminhos ao inusitado, ao recuperarem pretéritos e futuros anos.

O acaso tem sido generoso em várias circunstâncias da vida, e penso que o foi aqui também, endereçando um projeto que se propunha a ser o registro de duas antigas obras autorais nas áreas do mascaramento com bufões e larvárias e se transformou na escritura de

¹À Escuta é um artigo do filósofo Jean-Luc Nancy. Título original: *l'Écoute*, Paris, Galilée, 2002; pp. 9-45. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinicius Nicastro Honesko.

um processo empírico-teórico em busca de um ator-performer² contemporâneo, capaz de produzir encantamento diante do coletivo. De um artista que busque e seja buscado. Assim, em lugar de descrever as metodologias de criação para os espetáculos Gueto Bufo e Larvárias, dispus em escrita os impactos de ações artístico-pedagógicas dos recentes anos – no âmbito do que poderia ser chamado de teatro documental, performance, teatro-performático ou pós-dramático, pesquisa de formas, não sei... - que me fizeram vislumbrar frescas abordagens acerca da arte.

Quando do início deste projeto, havia sede de reciclar literaturas artísticas e filosóficas, estudos que clarificassem com que categorias teatrais atualmente ressoava. Em que cercanias me acomodaria? Apesar de ser pesquisadora que ao longo da carreira operou intercâmbio considerável entre estudos conceituais e práticos, fazia um tempo espichado que não exercitava o procedimento analítico e metodológico característico da investigação acadêmica.

O presente trabalho está diretamente conectado ao empirismo. É baseado em realizações artístico-pedagógicas. Na realidade, é a procura de teorizar a prática para solidificar a interlocução com alunos, criadores e público da atualidade.

A atual investigação acerca de uma possível dissolução de fronteiras entre o bufão e as máscaras larvárias tem o interesse em raciocinar um método propulsor de corpos híbridos, em estado de alteridade e dialogia com o coletivo. Ao sugerir mestiçagens³ corpóreas, pensa em afunilar um olhar que parte da amplitude dos organismos bufos e larváticos e pousa sobre o corpo do indivíduo contemporâneo. A inspiração: estender possibilidades cívico-artísticas de movimentar realidades estéticas, éticas e políticas.

O estímulo para eleger o bufão e as larvárias como plataforma dialógica respeitou suas ocorrências na minha trajetória artística. Poderiam ter sido usadas outras ferramentas para

² Nesta dissertação os vocábulos ator e performer serão tratados de maneira indistinta, sendo utilizados em cada sentença conforme uma percepção de adequação a sua aplicabilidade. Não se tratará aqui das suas diferenças nas manifestações da teatralidade ou da performatividade (sob o olhar de Silvia Fernandes); da performatividade (nas linhas de Féral e Schecner); ou do teatro pós-dramático de Lehmann e do teatro-performativo de Féral. Os raciocínios aqui levantados acerca da natureza do atuante envolvem algumas vezes características do que hoje chamamos de performer e do que chamamos de ator, como também de artistas que apresentam estas fronteiras dissolvidas. De fato, esta escrita pretende discorrer sobre “corpos atuantes que se relacionam diante de um coletivo”. (RANCIÈRE, 2007, p:108).

³ GIL, José. (2005). O termo mestiçagem foi inspirado por este autor, quando trata das micropercepções.

desenvolver hipóteses sobre viáveis hibridismos corporais. Acredito que as técnicas selecionadas podem ser tomadas como estratégias para invocar o diálogo lúdico e criador, o colóquio intersubjetivo que aproxima o coletivo do indivíduo, capaz de instalar relações potentes. A meu ver, o valoroso é a conversa boa que é provocada, seja em que palco da vida esteja inscrita – no tablado ou no cotidiano.

Em linhas gerais, o primeiro capítulo disserta sobre o tratamento conferido ao bufão e às máscaras larvárias pela Pedagogia Gaulier. Inicia investigando prováveis origens artístico-pedagógicas que contribuíram para potencializar o ator e seu discurso físico-verbal na cena contemporânea. Para tanto, ressalta a visão de alguns especialistas do movimento do final do século 19, que reclama a atenção para o corpo e seus processos, e instala o organismo humano como detentor de universos expressivos interiores e exteriores; ao lado, analisa a linguagem do jogo e do improvisado inaugurada por pedagogos teatrais ao longo do 20. Por fim, avalia duas técnicas com máscaras que, a meu ver, facilitam a manifestação de corpos e discursos identitários - o desdobramento da natureza do ator na face bufa e na larvática, perscrutando suas antecedências históricas e estéticas e dedicando uma atenção especial a alguns conceitos acerca do disforme e do informe.

Ao vasculhar pelas nascentes pessoais da bufonaria e da larvararia, cheguei à experiência intensa e decisiva na École Philippe Gaulier, onde me deparei pela primeira vez com estas linguagens teatrais. O contato e a enorme afinidade com este mestre definiram por muitos anos meus rumos artístico-pedagógicos, que enveredavam – direta ou indiretamente, para a linhagem francesa inaugurada por Copeau. Como o destino eram as fontes, a mirada naturalmente direcionou-se primeiro para Philippe. Porém, fui seduzida a antes espiar sua genealogia, o que mais adiante se desdobrou em uma perspectiva própria acerca da Pedagogia Gaulier, frente ao bufão e às larvárias.

Investigar o solo de Gaulier é deparar-se com princípios como liberdade, autonomia, autoria, potência, cumplicidade, ludicidade. Atrás das raízes emancipatórias do corpo, esbarrei nas primeiras pesquisas - desenvolvidas a partir da segunda metade do século 19 pelos experts Delsarte⁴ e Dalcroze - que consideravam a vida não aparente do homem, sua interioridade

⁴No século 19, Delsarte chega aos conceitos de ação “introversiva” e “extroversiva” para identificar os movimentos internos e externos do homem. Já no século 20, desenvolvendo a hipótese de ser a realidade o reflexo da subjetividade e da intersubjetividade, Merleau-Ponty propõe que a apreensão do mundo se realiza através de relações “extero” e “intero” perceptivas, propondo as nomenclaturas “introperceptividade” e “exteroceptividade”.

fisiológica e espiritual como estimuladora de expressões artísticas. Ao fora, se acrescentava o dentro como fenômeno de referência criativa e de leitura do mundo. À já conhecida exterioridade física, é contraposto o espaço interno. No meu entender, esta ênfase no que acontece também nas intimidades do homem pode potencializar interessantes dramaturgias, quando se percebe o organismo como entidade que carrega discursos singulares dentro de si. Tatuagens sábias e ambulantes, inscritas em ambientes ocultos, que têm a faculdade de se revelarem como manifesto.

Continuando a buscar referências para o corpo empático evocado por Philippe, porém agora nos seus rastros teatrais na França, tropecei na ação pedagógica de alguns artistas que agiram substancialmente sobre a formação do ator no século 20: são eles Copeau, Jouvet, Dullin, Decroux, Lecoq, entre vários outros que foram por eles estimulados, apesar de aqui não detalhados. Este caminho, a meu ver estreado por Copeau, traz a ideia de registrar procedimentos que auxiliem o performer a acessar tecnicamente ancestrais sabedorias teatrais – até então tratadas com empirismo pouco sistematizado. Convidados por estas interferências, gradualmente emergem currículos, técnicas, metodologias, que contribuem em muito para o atuante: o resgate do jogo e do improvisado das tradições populares, novas propostas para o uso dos mascaramentos, da mímica e dos territórios dramáticos.

Estas investigações acerca da fisicalidade e da teatralidade, enviesadas pelo tom expansivo da Pedagogia Gaulier, remetiam ao cogito do bufão como representante do grotesco e, as larvárias, do sublime. Adiante, se aventou⁵ o bufo como disforme e a larva como informe, e esta tangibilidade da forma, espacial e visível, atendeu em muito à pesquisa. Então, o conceito de transversalidade⁶ apontou para a dissolução de fronteiras entre o grotesco e o sublime, a forma e a não-forma, e evitou o jogo dicotômico entre estas instâncias. Reunidas, estas sugestões evocaram contaminações entre as estéticas dos bufões e das larvas, provocando a manifestação de seres mestiços, que se posicionaram como tema principal desta pesquisa.

⁵ O Prof. Dr. Charles Feitosa e o Prof. Dr. Leonardo Munk, ambos da UNIRIO/CLA-RJ, fizeram parte da minha banca de Qualificação de Mestrado, quando estas sugestões aconteceram.

⁶ Transverso é um vocábulo instaurado pelo filósofo para balizar propostas de alteridade na sua Filosofia Pop.

“transverter [...] é um neologismo inspirado na ambiguidade do prefixo ‘trans’, que indica tanto um movimento de ‘ir além’ como de ‘ser atravessado por’ [...]. A história do pensamento ocidental tem se pautado por diversas dicotomias hierárquicas: [...] que costuma privilegiar o idêntico em detrimento do diferente. [...] O problema desta lógica dualista é que ela determina previamente o horizonte do pensamento [...]. Uma filosofia pop [...] deve procurar a transversão das dicotomias e hierarquias. [...] se deixar atravessar ou hibridizar pelas diferenças. (FEITOSA, 2014, *Jornal O Povo* em 17.03).

A continuidade do capítulo primeiro visita os seres bufos inicialmente através dos registros históricos, antropológicos e arqueológicos levantados por Lopes, para então se dirigir às cercanias do grotesco e do disforme através do exagero (Hugo) e da densidade (Kayser). Adiante, investiga a sátira carnavalesca ou corrosiva - e não por isto menos brincante, através de autores como Bakhtin e Fo, e inclusive a dupla Sócrates- Platão, que por vezes creio se anuncia paródica, no momento em que o discípulo usa a palavra do mestre para debochar dos soberanos.

A orgia carnavalesca proferida por Bakhtin - apoiada pelo riso de Fo ao atacar as ideologias de poder da Igreja e do Estado, aponta para a diversão crítica das máscaras larvárias das ruas do Carnaval de Basel. A partir deste instante, a escrita se ocupa em descrever este evento social para, finalmente, dirigir-se ao momento em que o pedagogo teatral Lecoq as retira das calçadas festivas para introduzi-las no universo teatral. A narrativa discorre então sobre a fase em que este mestre - em associação com o artista visual Sartori, revitalizava vários mascaramentos (Tragédia Grega, *Commedia dell'Arte*), e ocorre de conhecer as larvárias e colocá-las para jogar no terreno do teatro.

O potencial discursivo das formas, presente nas larvárias, conduziu à Merleau-Ponty, quando trata da qualidade fenomenológica na relação sujeito e objeto, e propõe uma experiência perceptiva que seja acessada a partir do mundo visível, mas também do invisível. O autor pontua a importância de o homem abrir-se a um estado antepredicativo para dialogar com as origens da situação, ao contrário de se relacionar com sentidos de significação já inscritos pela cultura, dentro de um mundo falante e já falado. A pesquisa intersubjetiva desta pesquisa também acrescenta a metafenomenologia de Gil, que raciocina sobre as micropercepções: contaminações provocadas pelo objeto artístico, que eclodem em copresença da obra e do receptor. E, finalmente, os estudos filosófico-biológicos de Nancy acerca dos órgãos e dos sentidos, especialmente quando incita a escuta à sonoridade do

discurso (sentido sensível) e propõe a urgência de ouvir além da qualidade racional (sentido sensato). Ou seja: é invocada a condição de estar À Escuta.

A fricção e os atravessamentos da forma aqui são balizados pela ótica da semelhança e da dissemelhança aventada por Didi-Huberman quando estuda Bataille e que, juntos, trazem à escrita o reino do inverso, do indistinto, do apócrifo e do devasso. Estes autores endereçam à possibilidade da não-forma, o que faz disforme e informe confundirem-se, assim como os aqui seus representantes, os bufões e as larvas. Volta e meia o relato pede opinião a Philippe acerca do bufão e das máscaras larvárias. O resultado é uma análise da Pedagogia Gaulier, proposta aqui como um processo de alforria e potencialização para o performer autoral.

Trazendo como inspiração o jogo cúmplice entre as gentes proposto por este mestre, avança-se no segundo capítulo para o pensar o ator contemporâneo a partir da sua relação com o público. É perscrutada assim a interlocução entre palco e plateia, o que leva a autores que discorrem sobre arquiteturas urbanas e sociais, acerca dos colóquios visíveis e invisíveis entre a cidade e o homem: Carlson, Boyer, Aronson, Foucault. Essa especulação sugere que as configurações espaciais organizadas para o teatro podem ser tomadas como plataformas afetivas para abrigar diálogo entre o cidadão e o evento.

Assim, com base no vínculo entre ator e espectador, esta fase da escrita se propõe a indagar se a conversa entre eles pode ser mutuamente afetada e se tornar afetiva. Para tanto, adiante observa o processo de criação e exibição de duas experiências artístico-autorais nas áreas da bufonaria e do mascaramento com larvárias, que tanto durante o processo de construção quanto de apresentação foram impactadas pelo contato com o público, a ponto de se questionar se existiu uma coautoria entre o artista e a comunidade.

Os projetos Gueto Bufo e Larvárias levaram a equipe criativa à cidade, em pesquisa, para trazê-la ao palco através de suas vozes outras - as que geralmente não são legitimadas para estarem ali. Estes espetáculos visitaram, nos momentos de elaboração e exposição, hospitais psiquiátricos, presídios, clubes de classe baixa, alta e média, comunidades de moradores de rua, ambientes rurais, asilos. Oculta ou aparentemente, os discursos destes cidadãos ficaram incrustados nas narrativas. Gueto Bufo e Larvárias foram obras que construíram dramaturgias bastante potencializadas pelo diálogo com audiências específicas, que traziam suas percepções e contribuíam para reconhecer estes universos estéticos.

Os dois primeiros capítulos levantaram conceituações e fontes técnicas e estéticas acerca do bufão e das larvárias, assim como apontaram o tratamento artístico particular que conferi a estes universos, quando validei em seus processos o colóquio com o público. A proposta no terceiro é analisar o evento que surgiria quando se borrassem os limites destes territórios anteriormente delimitados. O interesse: investigar a atitude do ator contemporâneo, de um corpo atuante que possa convocar e encantar a troca coletiva.

Gumbrecht solidificou bastante a escrita neste momento, esclarecendo sobre formatos de comunicação na nossa época virtual, sobre a descorporalização do homem contemporâneo e suas consequentes relações. Este organismo desabitado estaria sendo construído desde o advento da Era Moderna, que impôs a razão como decodificadora da realidade. Na sua visão, o sujeito racionalista aparta-se da experiência, retira seu corpo dela, para tornar-se seu observador. Como alternativa, o autor convoca a integração do sentido e da presença para construir um corpo vivo e expressivo. Seu pensamento fundamentou amplamente a fase prática desta pesquisa, que passa a convocar os mundos internos e externos dos alunos, a partir da expressão cênica de seus organismos.

Um fator decisivo no desenvolvimento deste projeto foi o contato empírico com a Performance⁷ durante o período do Mestrado, que ajudou a reconhecer e sugerir diferentes qualidades de manifestação corpórea, assim como de contato com a audiência. Nesta experiência, meu corpo-laboratório, de pesquisadora que observa terceiros e se observa, foi arremessado a imersões e ocupações na cidade, através de propostas de que sugeriram interlocução com os cidadãos em espaços públicos como a praia ou a praça. Estas ações revelaram o sítio urbano além do universo arquitetônico e ideológico das salas de espetáculo burguesas e intuíram outros caminhos para a pesquisa. Igualmente, mobilizaram uma perspectiva diferenciada sobre o corpo, tratando-o concomitantemente como relato e como manifesto.

Num dado momento, o experimento performativo estimulou que contornássemos no corpo exógeno nossas literaturas endógenas, reclamando por organismos como falas estéticas, políticas e existenciais. Os resultados foram discursos com nudezes expostas, angústias

⁷ A disciplina Práticas Performativas Contemporâneas, conduzida num formato de imersão durante 15 dias consecutivos pelo Prof. Dr. Marcelo Denny/USP (Arquiteturas do Corpo), Prof. Dr. Marcos Bulhões/USP (Coralidades Performativas) e Profa. Dra. Tânia Alice/UNIRIO (Revolução dos Afetos), desenvolveu-se nos meses de março e abril de 2019.

reveladas, críticas vomitadas, gêneros questionados, execro-manifestos, psiquismos abalados, erotismos declarados, amores reclamados. A pesquisa foi remetida aos “corpos entre”, em ocasião da atenção ao concreto mas também ao incorpóreo, do evitar a nomeação antes que a percepção se operasse. Estas vivências alimentaram a curiosidade de investigar acerca da natureza civil do ator e do performer, o que levou adiante a trabalhar com os alunos-artistas na sala, mas também na rua.

O terceiro capítulo avança, então, perseguindo rotas de certos artistas que a partir do século 20 ajudaram, creio, a evocar à cena materialidades endógenas e exógenas, criaturas disformes e informes, orgânicas e inorgânicas, bem como estruturas animadas e inanimadas, humanas e inumanas. Adiante, relata processos de dissolução de contornos, tanto pessoais quanto artístico-pedagógicos, e os potencializa como possíveis provocadores de organismos contemporâneos.

Enfim, o relato finaliza com a fala sobre a troca de saberes no contexto pedagógico, com ênfase na observação metodológica de um semestre na UNIRIO, onde me detive na construção de ambientes bufos e larváticos que pudessem ser hibridizados. Devo citar que a experiência anterior, no período que já cursava este Mestrado, foi definitivamente profícua, quando experimentei, na East15⁸, os conteúdos e a metodologia que pretendia aplicar na UNIRIO. Para dar suporte a este período prático, foram consultadas as teorias de Rancière acerca de um mestre ignorante, que por vezes retira sua inteligência do processo para dar lugar à do aluno.

A experiência de minha orientadora Ana Achcar em criar metodologias para a formação e o treinamento do ator⁹ foi decisiva para a condução dos passos no estágio docência. Ana, além de ter cursado a École Philippe Gaulier, o que nos une em ressonância, desenvolve um reentrante trabalho com máscaras e palhaçaria, que foram fundamentais para

⁸ Em 2019 a University of Essex/UK me chamou como Diretora Convidada para ministrar uma disciplina no East15 - BA World Performance, durante um bimestre de duzentas horas, onde pude introduzir minha investigação do Mestrado, sobre intersecções contemporâneas a partir de corpos bufos e larváticos. Igualmente, era chamada a dirigir um espetáculo para apresentar-se no Middletown Theatre. Fiz junto aos alunos uma adaptação para o teatro de contos de Hilda Hilst.

⁹ Ana Achcar escreveu sua dissertação de Mestrado, O Papel do Jogo da Máscara Teatral na Formação e no Treinamento do Ator Contemporâneo, tratando da importância do uso de técnicas de máscara nos procedimentos com o ator, utilizando como objeto a observação de um processo empírico com seus alunos. Na sua tese de Doutorado, Palhaço de Hospital: proposta metodológica de formação, escreve sobre a criação de um novo campo profissional para o ator, a partir da observação e relato de seu projeto Enfermaria do Riso, núcleo que atua na capacitação de alunos da Graduação em Teatro da UNIRIO para o trabalho com crianças em situação de internação em hospitais, através da máscara do palhaço.

orientar os rumos larváticos e da bufonaria. Além disto, o fato de ter oferecido um espaço rico para o estágio, convidando-me para exercitá-lo na sua disciplina da Graduação em Teatro da UNIRIO¹⁰, proporcionaram ambiente e amplitude para conferir qualidade ao projeto.

Durante o segundo semestre de 2019, as técnicas do bufão e das larvárias foram aplicadas como ferramentas para uma pesquisa sobre a possível dissolução de fronteiras entre estéticas consideradas a princípio contrastantes, porém ali não tratadas como opostas. Foram lançadas discussões prático-teóricas acerca dos aspectos do disforme e o informe, do grotesco e do sublime, do visível e do invisível, do animado e do inanimado, do humano e do inumano, como tentativa de criar impulso para a eclosão de organismos artísticos mestiços. Avante, as propostas foram evoluindo para situações que traziam características de indefinição temporal e intangibilidade espacial. Dentre outras, a intenção de oferecer ao aluno a possibilidade de transitar em experiências psicofísicas antepredicadas, a fim de que a não classificação de época e ambiente o estimulasse a criar identidades cênicas a ele estranhas, atuais e autorais. Enfim, a descrição do estágio docência neste capítulo traz o intuito de detalhar um processo empírico que aplica técnicas já sancionadas pelo teatro, como estratégia para evocar corpos contemporâneos em interlocuções renovadas diante do coletivo.

Como falar em pedagogia sem falar em afeto? Em sentido de doação e recepção? Quando recém iniciando na área artística, fundei uma escola e espaço teatral, para abrir portas de comunicação e sustentabilidade. Em primeiro lugar, criar estrutura material para criar meu filho. A sua criação me conduziu à criação minha. Ele se chama Pedro, e de fato é pedra. A pedra fundamental da minha vida. Eu, água etérea, que sem ele estaria já difusa no cosmos aéreo ou oceânico. Pedro me estruturou no centro do mundo e me mostrou que a partir de pilares afetivos, podemos construir estruturas para o coletivo. O fato é que ao abrir este espaço descobri um dom: a pedagogia. Este dom é alicerçado num encanto que tenho ao ver o outro brilhar. A me omitir para melhor acompanhar o processo. A propor uma estrada conjunta, plataforma coletiva, que enderece os jogadores ao contato consigo e ao conhecimento. E os alunos, ah eles!, nesta caminhada involuntária, se mostraram grandes companheiros de jornada.

¹⁰ O estágio docência de 75 horas deste Mestrado foi aplicado no Laboratório de Experimentação em Atuação Cênica V da Graduação em Teatro do Centro de Artes e Letras da UNIRIO, no segundo semestre de 2019, disciplina ministrada pela Profa. Dra. Ana Achcar.

1 BUFÃO E MÁSCARAS LARVÁRIAS NA PEDAGOGIA GAULIER

1.1 A *École Philippe Gaulier* - a fonte

Antes de discorrer acerca da organização material e curricular, assim como sobre a metodologia e as técnicas que caracterizam a *École Philippe Gaulier*, penso ser importante citar algumas fontes que ressoam até hoje neste espaço de aprendizado para o ator. O intuito é localizar possíveis influências que ajudaram este mestre a organizar sua pedagogia – que compreendo baseada no improviso e no impulso físico-afetivo em direção ao outro, que transporta o performer para uma liberdade facilitadora da sua emancipação artístico-autoral. A meu ver, as brincadeiras de Gaulier encorajam a expressão dos espaços internos do performer e fazem a mente, desavisada, ocupar-se com os desafios impostos ao corpo e aos sentimentos, dissipando a soberania do intelecto nos atos criativos.

A atmosfera vanguardista que circundava o artista no início do século 20 traz a influência de alguns especialistas do movimento que já haviam anunciado a existência de um organismo interno expressivo, contraposto à já conhecida exterioridade corpórea. Aslan (1994) destaca o francês François Delsarte (1811-1871) e o suíço Emile Jacques-Dalcroze (1865-1950) como fundamentais para a construção da ideia de exteriorização dos processos interiores do corpo.

De 1839 a 1859, em Paris, Delsarte ofereceu o curso Sistema de Estética Aplicada, onde aponta para a integração entre corpo e psique, através da relação entre movimento, respiração e sentimento. Como fundamentação, estudou anatomia, estatuária antiga e a manifestação das emoções no homem. É considerado o responsável pela substituição da arte de representar pela de expressar, nomeando as ações como “introversivas” e “extroversivas”, que tratam da pertinência entre os atos físicos e as manifestações da interioridade.

O músico Emile Jaques-Dalcroze foi aluno de Delsarte e sua obra é bastante influenciada pelos princípios deste mestre. Construiu na Suíça um vasto ateliê, onde instalou a Escola de Formação para a Música e para o Ritmo. É criador da Eurítmica - reeducação e reabilitação do corpo através do ritmo, que aborda a respiração, audição, flexibilidade muscular, consciência rítmica e de movimento para ativar o imaginativo. Seu trabalho enfatiza a ação interior do homem e o diálogo entre corpo e espírito, se configurando como uma das descobertas em prol da liberação do discurso corporal no final do século 19.

Na virada para o 20, duas linhas pedagógico-teatrais se destacam: a russa e a francesa. Aqui nos ocuparemos em retratar a última, pois acredito que compõe a linhagem da *École Philippe Gaulier*.

O francês Jacques Copeau (1879-1949) era diretor, ator, dramaturgo e escritor e foi pioneiro ao propor uma escola de teatro que priorizava a fisicalidade, num espaço para obras vanguardistas que renovaram a arte dramática francesa: o Teatro do *Vieux-Colombier* (Velho Pombal), inaugurado em Paris em 1913. O currículo previa a sistematização do trabalho do corpo, conhecimento anatômico, domínio de instrumentos musicais, esportes, esgrima, mímica, acrobacias e cambalhotas do clown, dança, música, canto e solfejo. Particularmente inovadora foi sua proposta da Máscara Neutra - o ato de encobrir o rosto com uma máscara-meia para salientar a expressão corpórea ao “despejar o ator para dentro de si” (LEABHART, 1994 p:11). O mestre era admirador da Eurítmica, a ponto de estabelecer relação com seu criador, sendo que em uma troca de correspondência, escreve a Dalcroze:

Vejo o ritmo como o ponto de partida do meu ensino dramático. [...] li seu livro Ritmo, Música e Educação. [...] só a música vai servir de informação primária aos jovens que queremos iniciar, e música como a que tu ensinas a eles, Dalcroze, capaz de musicalizar o próprio ser, no mais profundo de sua constituição física e moral. (COPEUA, J. *apud* PAVIS e THOMASSEAU, 1995, pp: 20-21, tradução nossa).

Ao lado de Jouvet¹¹, Copeau revitaliza a arte da improvisação oriunda da *Commedia dell'Arte*, estimulando os alunos a manifestarem personagens e temas da atualidade. A dupla cria jogos próprios que reclamam a comunicabilidade do corpo e suprimem o texto para, numa fase adiantada, usá-lo com veemência e ousar dramaturgias atualizadas ao lado do repertório tradicional. Quando analisa o trabalho de Charles Chaplin em *O Circo*, nas suas *Réflexions d'un Comédien sur le Paradoxe de Diderot*¹², Copeau sugere raízes populares para este artista contemporâneo:

Todo mundo corre para lá. Sim, todos, a elite e o povo. A fórmula do “teatro popular” é representada por um ator admirável, na tela. [...] Charlie não é poeta, nem dramaturgo, nem acrobata, nem ator. Tecnicamente, é tudo isso. [...] Diremos que ele é cômico, ou bufão, ou trágico? [...] Deve ser dito que Charlie é Charlie. [...] é da raça e da família daqueles grandes personagens da *Commedia dell'Arte* que, por mais de dois séculos, alimentaram o teatro moderno com seus descendentes. (COPEUA, J. *apud* PAVIS e THOMASSEAU, 1995, pp: 20-21, tradução nossa).

¹¹ Louis Jouvet (1887 – 1951) foi aluno e grande companheiro artístico de Copeau. Era célebre ator, diretor e mais tarde tornou-se professor do Conservatório de Paris – onde não foi aceito como aluno e depois retorna como mestre, estabelecimento para a formação tradicional de atores para a Comédie-Française.

¹² COPEAU, Jacques. *Réflexions d'un Comédien sur le paradoxe de Diderot*. Paris: OEuvres textuelles, 1928.

Igualmente, ao investigar a condição do performer no palco, a associação Copeau-Jouvet propõe o palco nu - que evita o excesso de luzes e maquinarias, numa cena com ênfase na atuação. Sugere ainda um dispositivo com variadas elevações, espécie de tablado, que provoca distintos ambientes no mesmo sítio cênico e interfere na relação ator-espectador, a partir de uma iluminação que procura eliminar a sensação de distância entre palco e plateia.

Este movimento estético nascente, estimulado por Copeau, foi abalado sucessivamente pelas duas guerras mundiais¹³. Porém, a atitude de resistência de diversos homens de teatro ligados ao mestre¹⁴ contribuiu para não interromper o fluxo deste fio que se propaga até hoje, com distintas e renovadas expressões. Fio ainda movido porque não interrompido. Fios contínuos ou rizomáticos, mas sobretudo fios artísticos.

Inúmeros alunos de Copeau se tornaram expoentes teatrais e propagadores de suas ideias. A seguir, distingo alguns que aliaram perspectivas pedagógicas à carreira artística a ponto de criarem suas próprias escolas ou ateliers, o que contribuiu para desenvolver as questões da improvisação e da dialógica corporal dentro-fora. A meu ver, estas duas pesquisas elucidam o impulso interno balizador da Pedagogia Gaulier, que ajuda a emancipar o ator e sua dramaturgia e avança em movimento cúmplice no sentido da alteridade.

Charles Dullin (1885 – 1949) foi um aluno e ator de Copeau que, em 1922, fundou sua própria escola e companhia, O Atelier. Dentre os ricos conteúdos do seu currículo, destacam-se o improviso da *Commedia dell'Arte* e a Máscara Neutra. Dando continuidade a esta linhagem, depois da Segunda Guerra dois renomados discípulos de Dullin - Jean-Louis Barrault¹⁵ e Jean Vilar¹⁶, retomam a ideia de Copeau acerca da supremacia do ator e

¹³ Em 1924 Copeau fechou o prédio do Vieux-Colombier e transmitiu sua Companhia a Jouvet. Alugou um castelo na Borgonha acompanhado de 33 alunos (os Copiaus). Com dificuldades financeiras desde 1925, em 1929 dissolveu o grupo e prosseguiu seus projetos de forma individual.

¹⁴ O Vieux-Colombier fechou em 1924 e em 1927 foi fundado o Cartel des Quatre, composto por Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty e Georges Pytoëff, os mais importantes diretores dos teatros particulares de Paris, que organizaram uma programação combinada e uma política de preços comum. Este grupo perdurou até a Segunda Guerra Mundial. De 1931 a 1935 funcionou a Compagnie des Quinze, onde a maioria dos atores eram ex-alunos de Copeau. A Compagnie des Quinze foi idealizada pelo sobrinho de Copeau, Michel Saint Denis (1897 – 1971) - um ator, diretor e teórico de teatro francês cujas ideias sobre o treinamento de atores influenciou o teatro europeu a partir de 1930.

¹⁵ O francês Jean-Louis Barrault (1910 – 1994) foi um ator, diretor e escritor teatral. Aluno e ator de Dullin, assim como de Copeau. Artista renomado, dirigiu e atuou com inúmeros encenadores. Aos 25 anos conhece Decroux e se torna seu primeiro aluno. Fundador da Escola de Educação pelo Jogo Dramático.

¹⁶ Jean Vilar (1912 – 1971) foi ator e diretor, aluno de Dullin, figura muito influente no teatro francês contemporâneo. É o criador do Festival d'Avignon em 1947, que dirige até sua morte e existe ainda hoje como

ressaltam uma ferramenta eficaz para criar arte autoral: a mímica. Decroux aprofunda esta inspiração e funda um atelier dedicado exclusivamente à investigação desta técnica.

Etienne Decroux (1898 – 1991) foi ator de cinema e teatro¹⁷ e mímico francês, mas sobretudo um pedagogo diferenciado que estruturou a Mímica Corporal Dramática, uma perspectiva abstraída da pantomima convencional, no sentido de sugerir a expressão e o desenho das ações internas do homem - em contraponto àquela que se ocupava das imagens externas. Foram seus alunos: Barrault, Marceau¹⁸, Leabhart¹⁹, Lebreton²⁰, Corinne Soum e Steven Wasson²¹, Burnier²² entre muitos outros expoentes da mímica corporal.

Durante seus anos de estudo com Copeau, Decroux encantou-se com o artifício da Máscara Neutra – a omissão do rosto do ator para promover a expressividade do corpo – e dedicou sua vida a elaborar uma técnica que sustentasse este estado. Sob a perspectiva de Leabhart (1994), as máscaras de Copeau eram modeladas a partir do exterior; por sua vez, o corpo idealizado por Decroux tornou-se a máscara - esculpida por dentro, pois sua técnica ajudava o performer a viver e extrair o silêncio interior.

Eu gostaria de ter sido poeta. Prefiro a poesia rítmica, pois me parece que, para atingir o ritmo, é necessário esculpir a linguagem. Desejo que o ator aceite ser artífice e esculpa o ar, fazendo-nos sentir onde a linha da poesia começa e onde ela termina. Eu nasci para amar a mímica. [...] Mímica é, ao mesmo tempo, escultor e estátua. (DECROUX, 1985, p:12, tradução nossa).

referência mundial que abriga criações experimentais. É fundador Teatro Popular Nacional (TNP), que dirigiu de 1951 a 1963 e teve grande papel na modernização e formação de novos valores artísticos.

¹⁷ No teatro Decroux trabalhou com Copeau, Dullin, Artaud, Juvet, Barrault, entre outros. No cinema, com Marcel Carné e o surrealista Jacques Prévert. Além de em seu atelier, ensinou no Piccolo Teatro de Milano de Strehler, no Actors Studio em Nova York, e criou uma companhia nos EUA na década de 1950. Admirador do encenador simbolista e antinaturalista Edward Gordon Craig (1872 – 1966), que defendia a cena sintética, poética e sugestiva. O inglês fundou em Florença, a Gordon Craig School for the Art of the Theatre.

¹⁸ Marcel Marceau (1923 - 2007) foi o mímico mais popular do pós-guerra. Junto com Decroux e Barrault deu uma nova roupagem à mímica do século XX. Em 1947 criou Bip, palhaço de cara pintada, casaco listrado e surrado, chapéu com flor espetada, que se tornou seu alter-ego, como o Vagabundo de Chaplin.

¹⁹ Thomas Leabhart (1944) é professor americano de mímica corporal e estudou na École de Mime Etienne Decroux de 1968 a 1972, onde foi o penúltimo assistente. Desde então aprimora e desenvolve metodologia própria para esta técnica. Ministra aulas no Pomona College, Califórnia/EUA.

²⁰ Yves Lebreton (1946) era músico e artista plástico e de 1964 a 1969 estuda mimo corporal com Decroux. Dedicou então sua vida à mímica, dirigindo por seis anos o Studio 2 na Dinamarca e mais tarde se instalando numa casa de fazenda na Toscana, onde cria o Centro Internacional A Árvore.

²¹ Corinne Soum e Steven Wassom foram os últimos assistentes de Decroux. Fundaram em 1984 em Paris O Theatre de l'Ange Fou e a Escola Internacional de Mímica Corporal, que se mudou para Londres em 1995. Uma escola dedicada ao desenvolvimento da técnica, repertório e dramaturgia da mímica.

²² Luís Otávio Burnier (1956 – 1995) foi ator, mímico e diretor de teatro brasileiro. Foi um dos fundadores e esteve à frente do grupo teatral LUME até seu falecimento.

Na sua técnica, Decroux define que os braços e pernas devem se mover apenas ao comando do tronco, como um prolongamento das suas linhas de força, através de impulsos rítmicos e dinâmicos. Desta forma, os movimentos partiriam da coluna e posteriormente seriam organizados em atitudes geométricas, evitando serem explicados pelas mãos como na pantomima branca. Adiante, a oposição física entre as tensões musculares e estas pulsões internas provocaria o “drama corporal”.

O pedagogo afirma que os movimentos podem chegar a representar a vida da mente. Com este intuito, segmenta o organismo, decompõe e recompõe o gesto a partir do diálogo entre as cadeias articulares e musculares, a fim de projetar um corpo que ressoe como um gongo, independente da parte que for atingida.

Decroux é considerado o criador da Mímica Moderna, que aprimorou com rigor científico a partir de uma linha própria de pesquisa. Em termos de herança técnica para a arte ocidental, talvez somente o Ballet Clássico se equipare ao Mimo de Decroux, em nível de detalhamento do diálogo entre músculos e articulações, tratado com precisão matemática e com foco concomitante na endogenia e exogenia do corpo.

Jacques Lecoq (1921 – 1999) é apresentado, no início da carreira, a artistas da tradição Copeau²³ e em 1956 funda sua *École Internationale de Théâtre*²⁴, em Paris. O pedagogo teatral teve como primeira formação a reabilitação esportiva, que o influenciou no aprimoramento de técnicas para o teatro físico, mímica e mascaramentos, onde conferia desenho a cada estilo trabalhado. Introduziu em seu currículo uma metodologia para aplicar o que chama de os grandes territórios dramáticos: a Tragédia e seu coro, o Melodrama, a Commedia Dell’Arte, o Bufão e o Clown. O mestre pesquisou os desenhos inscritos no corpo do ator quando nestes solos, definiu sua geometria e repassou este processo como técnica. Também cria em 1976, ao lado do arquiteto Krikor Belekian²⁵, o *Laboratoire d’Etude*

²³ Lecoq aos vinte anos conhece Jean-Marie Conty, ligado ao esporte e teatro. É apresentado a Artaud, aos ex-alunos de Dullin - Claude Martin (com quem conhece as improvisações mimadas) e Barrault (fundador da Escola de Educação pelo Jogo Dramático, onde Lecoq ensina corpo), bem como ao discípulo de Copeau Jean Dasté (com quem trabalha como ator).

²⁴ Lecoq funda sua escola e instala o *Curso de Mime-Théâtre et Mouvement*, trabalhando ali até sua morte. Sua *École* é ativa até hoje, trazendo seus filhos no corpo administrativo-pedagógico, além de professores que tiveram formação direta ou indireta com ele.

²⁵ Krikor Belekian é arquiteto formado pela Unidade Pedagógica de Arquitetura n. 6 (UP6) da Escola Nacional Superior das Belas Artes de Paris, atualmente Escola Nacional Superior de Arquitetura de Paris La Villette, onde Lecoq lecionou de 1969 a 1987.

du Mouvement – L.E.M., um departamento cenográfico que funciona paralelo à sua escola, onde se estuda a animação de objetos, propondo novas figuras para a cena teatral. É inevitável fazer aqui uma associação aos experimentos inovadores de Copeau e Jouvet acerca de iluminação e espaço cênico, assim como com os de Appia e de Craig²⁶ - esses últimos, encenadores que direcionam a atenção para outras entidades falantes no palco: a luz, o cenário e um ator que fabrica presencialmente uma dramaturgia a partir do diálogo com estes companheiros de cena. Philippe Gaulier foi aluno de Lecoq, bem como inúmeros expoentes da arte e pedagogia contemporâneas²⁷.

Com a intenção de discorrer sobre a Pedagogia Gaulier, que chamo da libertação e da autonomia, saliento as principais interpenetrações de ações de colegas da sua genealogia que, do meu ponto-de-vista, repercutem nos conteúdos da sua escola.

Proponho Delsarte como a bússola que apontou para os movimentos interiores do corpo, colocando-o na condição de signo que veicula conteúdos psicossociais, condição recorrente nos estudos contemporâneos sobre performatividade. Tomados em grupo, os sistemas de Delsarte e Dalcrouze enunciam a relação entre a visibilidade e a invisibilidade corpórea, determinante para posteriores organizações técnicas. Estes dois mestres apontam aspectos da corporeidade que nunca haviam sido levantados, e provocam uma revolução na percepção e sentido do organismo humano.

Muitos fatores me fazem crer que os sistemas de Delsarte e Dalcrouze contribuíram para as conquistas do criador da Mímica Corporal Dramática. Na Lei de Trindade²⁸, por

²⁶ O encenador suíço Adolphe Appia (1862-1928) estudou com Dalcrouze sua *Euritmica* para conscientizar o performer do diálogo com a luz e o espaço. Seu vanguardismo inspirou os simbolistas, pelo uso deliberado das sombras, que modificou a iluminação teatral, bem como de plataformas-cenários abstratos e sintéticos. Decroux, por sua vez, era grande admirador do encenador inglês Edward Gordon Craig (1872 – 1966), que reclamava uma cena poética e sugestiva e cujas ideias libertaram o cenário contemporâneo. Em Florença, Itália, ele funda a Gordon Craig School for the Art of the Theatre. As propostas de ambos diretores direcionavam a atenção para outras entidades falantes: a luz, o cenário, assim como para um ator que fabrica presencial e instantaneamente uma dramaturgia a partir do diálogo com estes companheiros de palco.

²⁷ Entre seus célebres alunos, estão: Ariane Mnouchkine (Théâtre du Soleil), René Bazinet (Cirque du Soleil), Sacha Baron Cohen, Geoffreys Rush, Steven Berkoff, Julie Taymor, Jeffery Mark Bracco, Simon McBurney e Annabel Arden (Théâtre de Complicité), Luc Bondy, Peter Bramley (Pants on Fire), Andres Bossard e Bernie Schürch (Mummenschanz), Isla Fisher, Oliver Foot e Andrew Simon (Footsarn Theatre), Toby Jones, Gates MacFadden, Yasmina Reza.

²⁸ Na obra *Ciência da Expressão Humana*, Delsarte discorre sobre a Lei de Trindade. Este princípio sugere que os órgãos, os sentimentos e os movimentos se apresentam três a três e que os gestos, por sua vez, são emanados de nove regiões diferentes, porém divididas em três focos – abdominal, epigástrico e torácico. Como produto desta última, propôs também a Lei da Correspondência, que associava a cada ato do corpo, um do espírito e vice-versa.

exemplo, Delsarte afirma que os gestos provêm das áreas abdominal, epigástrica e torácica. Ora, estes focos estão todos concentrados no tronco, região cardinal para Decroux e mobilizadora dos movimentos, que partiriam deste ponto para a periferia. Faz parte desta mesma Lei de Delsarte fragmentar e conectar áreas do corpo em grupos de três e atribuir terminologias para elas, a fim de facilitar a comunicação pedagógica. Decroux, da mesma forma, segmenta minuciosamente o organismo em escalas, para criar um vocabulário mímico que oriente seu aluno no aprendizado da técnica.

Por sua vez, em suas aulas de Euritmica, o suíço Dalcroze utiliza o organismo como caminho ao pensamento que adiante é concretizado, o que se aproxima à manifestação corpórea da vida mental idealizada por Decroux. Também, a fim de desenhar o movimento, o mímico explora várias tensões musculares e dinâmicas, proposta que se assemelha ao diálogo entre músculo e ritmo de Dalcroze:

A consciência do ritmo é a faculdade de representarem-se cada sucessão e cada reunião de frações de tempo em todos os seus matizes de rapidez e energia. Tal consciência se forma mediante repetidos exercícios de contração e descontração muscular em qualquer grau de energia e rapidez. (DALCROZE, 1925, p:45 *apud* BONFITTO, 2003, p:45)

No meu entender, a expressão dos processos interiores do corpo que foi inaugurada por Delsarte e desenvolvida por inúmeros especialistas da fisicalidade, é por Decroux esquematizada - com a concretude própria da carne e do osso, a ponto de construir uma técnica para o que até então era inspiração conceitual. Penso que estas pesquisas catalisaram a compreensão do impulso interno da Pedagogia Gaulier, que acessa e legitima as biografias íntimas do performer.

Se formos analisar alguns modelos resgatados pelos pedagogos da fisicalidade e do improviso, como a *Commedia del'Arte*, a pantomima clássica, as acrobacias do palhaço, notamos que nenhum deles traziam este olhar simultâneo para a materialidade e a imaterialidade do ser. Portanto, as técnicas trabalhadas pelos especialistas do movimento ajudaram a esclarecer e potencializar o elã que advém do jogo e produz emoção e ideia a serem partilhadas com o outro, que a meu ver é a matéria-prima da Pedagogia Gaulier, capturada através do seu acesso brincante aos conteúdos profundos e subjetivos do aluno.

Vejo Copeau, por sua vez, como um disseminador de éticas de tamanha consistência que repercutem até hoje em pesquisas teatrais, assim como seus princípios acerca do jogo na cena e da neutralidade do corpo. Apesar de não criar uma técnica própria, elabora exercícios autorais de improvisação e faz pesquisa inédita sobre o estado neutro. Sua composição curricular contribui enormemente para a construção de novos ateliers e escolas, que continuam resgatando antigas técnicas e sugerindo novas. Apesar de ser um defensor do uso textual, Copeau estimulava os alunos a ousarem dramaturgias pessoais, mesmo que como experimento improvisacional. Assim, é possível ser citado como um dos germinadores do ator-autoral, movimento que se anuncia com nitidez na segunda metade do 20 e está totalmente emancipada no 21, através da obra de inúmeros performers.

A seu turno, Lecoq desenvolve de forma autêntica e contemporânea técnicas estilísticas para ancestrais territórios dramáticos. A meu ver, ele avança na pesquisa curricular de Copeau, definindo solos estéticos para o trabalho com dramaturgias sugerido no *Vieux-Colombier*. Sua pedagogia da fisicalidade investiga também novos contornos para a mímica, mas, sobretudo, aprimora o mundo dos mascaramentos: cria as Máscaras Neutra e as Expressivas, revitaliza as da *Commedia dell'Arte*, além de tirar das ruas e introduzir no universo do teatro as carnavalescas Máscaras Larvárias. Em adição, propulsiona o estudo acerca de formas animadas.

Em 1968 Philippe Gaulier ingressou como aluno na escola de Lecoq e depois foi um dos seus professores²⁹, durante dez anos, ao lado do mestre e de Monika Pagneux³⁰. Após esta experiência, em 1980 funda em Paris seu estúdio de teatro. Trabalha também como professor no Conservatório de Barcelona e no *National Theatre de Londres*, onde em seguida instala sua escola por doze anos³¹. Em 2002 volta à França e atualmente ministra suas aulas na *École Philippe Gaulier*, em Étamps, nos arredores da capital. Embora alguns alunos prefiram se estabelecer em Paris, existe uma comunidade artística internacional que se acomoda nesta cidade, pois seu foco é viver a escola nos anos que estarão em estudos com o mestre. Além de

²⁹ Entre seus célebres alunos, estão Simon MicBurney do Théâtre de Complicité, Emma Thompson, Sacha Baron Cohen, Roberto Benigni, entre outros.

³⁰ Monika Pagneux é uma renomada professora de movimento na Europa, parceira de vários projetos com Gaulier, onde aliam suas pedagogias.

³¹ Gaulier instala sua escola em Londres a convite do consulado de artes inglês e da fundação Gulbenkian, órgãos que o auxiliam com subvenções.

professor Philippe é poeta, dramaturgo, diretor e um consagrado clown da Europa - destaca-se a parceria irreverente com o colega de clownaria Pierre Byland³².

[...] fiz, com meu amigo Pierre Byland, um espetáculo [...] *Os Pratos*, [...] quebrávamos duzentos pratos por noite! Naquela época, na Europa, falava-se de Brecht, da luta de classes, do distanciamento, e blá-blá, blá-blá-blá... de Beckett, da incomunicabilidade entre seres humanos, e blá-blá, blá-blá-blá... e mais blá-blá, blá-blá-blá... Nós queríamos fazer um espetáculo idiota que não passasse de um espetáculo idiota; um espetáculo que nunca levasse a nenhuma punheta intelectual vinda da Sorbonne de Paris, ou de uma escola do nível do Actors Studio, ou de qualquer outra imbecilidade desse tipo, fosse de Londres, fosse de Moscou. (GAULIER, 2016, p:232)

Ancorada na formação direta com Philippe durante um ano e no contato com discípulos de Lecoq através de cursos, além de ter assistido a apresentações de conclusão de ambas escolas, posso ousar dizer que Gaulier é dionisíaco e Lecoq, apolíneo. Gaulier acessa a figura-fundo a partir do impulso interno e vital, priorizando o afeto na interlocução; Lecoq, parte da geometria e do desenho e enfatiza o diálogo estético. Suas poesias amparam-se nas raízes de Copeau, e tocam-se em rastros pedagógicos de lá atrás e adiante.

A *École Philippe Gaulier* traz um currículo amplamente inspirado nas técnicas da Lecoq, sendo inevitável associar os dois mestres. Por outro lado, constata-se várias diferenças estruturais nas suas escolas. Na formação de qualquer um dos dois anos da Lecoq, o aprendiz escolhe seu turno e turma e a acompanha ao longo de todo o período. Nos dois anos da Gaulier, os alunos podem cursar isoladamente cada termo de nove semanas - que no primeiro ano traz três territórios distintos e, no segundo, apenas um, que será investigado com maior detalhamento. Os indivíduos que desejam acompanhar todos os conteúdos, geralmente se inscrevem no grupo da manhã; o da tarde se caracteriza por trazer, junto aos fixos, alunos que se interessam por atender somente a alguns módulos específicos. Percebo que Lecoq sugere um currículo e um tempo inalteráveis para a formação do seu pupilo. Gaulier oferece maior flexibilidade, sendo opção do aluno a extensão que dará aos estudos, e sua responsabilidade eleger a quantidade de conteúdos a serem apreendidos. Os conteúdos na Gaulier também apresentam mobilidade, sendo comum o mestre eliminar ou acrescentar alguns deles a cada ano.

Não ensino nem a ordem, nem a prudência, nem a revolta. Ensino um outro modo de ver, [...] ensino uma impossibilidade de ver, como se sempre em outro lugar alguma coisa fosse surgir, uma outra imagem. [...] pra simplificar: ensino o ângulo das

³² Pierre Byland (1938) é ator, palhaço, diretor, professor e autor suíço. Estudou com Lecoq e tem formação em acrobacia. Ensinou a arte do palhaço e do circo de 1986 a 1990 no Centre National des Arts du Cirque em Châlons-en-Champagne, do qual é co-fundador. Na Suíça, é co-fundador da Compagnie Les Fusains em Cavigliano e do Bursk Centre.

aberrações. [...] é um efeito de ótica através do qual vemos um astro numa posição diferente da sua posição atual, por causa do tempo que sua luz leva para chegar até nós e por causa do movimento de rotação da Terra. (GAULIER, 2016, p:31)

A organização curricular da escola de Gaulier não segue a mesma ordem da Lecoq. Observo que a principal ferramenta de acesso ao aluno em Lecoq é o movimento; a de Gaulier, o jogo. Existe um exaustivo preparo físico anterior (acrobacias, mímica, máscaras, análise do movimento) até que a Lecoq enderece o aluno do segundo ano ao Melodrama, *Commedia dell'Arte*, Bufão, Tragédia e Clown. Philippe está longe de ter qualquer habilidade com a transmissão técnica do movimento, embora tenha um olhar cirúrgico para detectar se o ator está ou não com o corpo habitado em cena. Em adição aos territórios da Lecoq, ele acrescenta os módulos Vaudeville, Tchekhov, Personagens e Escrevendo e Dirigindo - nesse último propondo ao aluno fazer escrituras de biografias pessoais e chamar colegas para dirigi-los, com sua supervisão. Seu Teatro da Cumplicidade é baseado no improvisado popular e no elã que gera o prazer pela comunicação. Do meu ponto-de-vista, cursar a Gaulier é um longo aprendizado da arte de jogar.

Um ator que representa uma tragédia, uma comédia, o clown, seja lá o que for, movimenta animadamente, até por causa do jogo, coisas que apelam para o irracional, para a sensibilidade, para a alma, para o despropositado, para a (quase) loucura. [...] A brincadeira permite coisas incríveis e maravilhosas! Não sentimentos! Divirta-se convencendo alguém de que você sente alguma coisa sem realmente estar sentindo. O prazer de mentir dará a sua mentira ares de verdade. Todos acreditarão em você. O teatro vive desta verdadeira mentira. Por que não sentir nada? Para dar liberdade à alegria de fingir, para que não seja embosteada com a verdade. Aqueles que buscam no teatro a verdade verdadeira, e não a da mentira, não passam de pregadores fanáticos, verdadeiros (e autênticos) asnos. É uma pena! A verdade acaba com o prazer de imaginar. (GAULIER, 2016, pp:47-70)

Contudo, provavelmente por sua formação com Lecoq, Philippe percebe a importância de um preparo físico e contrata especialistas para ministrarem as aulas de corpo, que acontecem antes dos encontros com ele³³. Naquelas, usualmente se trabalha a análise de movimento e o preparo vocal para as diferentes técnicas estilísticas. Não é exigido que o aluno alcance uma destreza física excepcional, pois nada deve se sobrepor ao sentido de prazer e de jogo.

³³ Quando fiz a escola, em 1996-97, os professores de movimento eram na maioria formados nas Ecoles Lecoq ou Gaulier, e alguns participavam do Théâtre de Complicité – reconhecido grupo europeu de teatro físico, formado das experiências com Lecoq e Gaulier. Era recorrente eles variarem a cada módulo, em função de suas especializações, pois seu trabalho era suporte para os conteúdos trabalhados com Gaulier. Os docentes na época eram Mick Barnfather, Annabel Arden, Lillo Bauer, Linda Kerr Scott, Clive Mendus, Peta Lilly, Mel Churcher e Maria Oller.

Então, quando pessoas insensíveis me perguntam, com muito respeito e admiração, se minha concepção de um teatro físico está alinhada com a de Jacques Lecoq, eu fico irritado. Costumo dizer que sou um tormento para os professores de ginástica, para o teatro físico, para as ideologias que tomam conta das artes. Gosto é do teatro que detona com os academicismos. (GAULIER, 2016, p:230)

Considero que os dois conteúdos iniciais da Gaulier – O Jogo e a Máscara Neutra – abrangem objetivos que repercutem em todos os subsequentes. O primeiro parece definir o princípio fundamental da escola; o segundo, preparar a atitude corporal neutra para receber qualquer corpo estilizado. Gaulier estimula estados personalizados e atuais para jogar os territórios dramáticos, porém brinca na aula com a atmosfera e corpo dos períodos históricos: a Tragédia Grega representando a Antiguidade Clássica; o Bufão, o Medievo; Shakespeare, a fase moderna Elisabetana; a *Commedia dell'Arte*, o Renascimento; o Melodrama, os tempos românticos da virada do 19; Tchekhov & Beckett, Vaudeville, o Realismo, Absurdo e o *show business* da virada para o 20; Clown, a Palhaçaria Contemporânea (o palhaço de circo ao lado do clown de teatro). O módulo Escrevendo e Dirigindo propõe ao aluno fazer escrituras de biografias pessoais e chamar colegas para dirigi-los, com a supervisão do mestre.

A didática de Philippe discerne a quebra estética com o módulo anterior, a fim de evitar a cristalização no estilo recém abordado e para que o contraste pontue a nova técnica de atuação. Sua abordagem ajuda a identificar pelo empirismo tradições que podem ser transmutadas em linguagens contemporâneas. Ao mesmo tempo, aponta o prazer de jogar o trágico e o cômico, o drama e o tragicômico. É uma experiência que enfatiza a alegria de ser ator, num percurso por diferentes substâncias teatrais, usando e abusando do humor.

O que significa a beleza do ator? Quando ele representa, ele não esconde sua alma sob o figurino do personagem. Esconder sua alma? É deixar de mostrar na filigrana do personagem o rosto do ator quando ele tinha sete anos. Um ator que esconde a criança que ele foi representa demais o personagem, sublinha-o. Aí então ele se torna um chato. (GAULIER, 2016, p:51)

O Teatro da Cumplicidade de Gaulier enfatiza a escuta e o diálogo com o outro, sendo natural que a capacidade improvisacional do aluno se desenvolve ao longo do curso. Na maior parte das vezes o mestre inicia com jogos experimentados durante o módulo O Jogo, o qual cria o vocabulário principal da escola, que será utilizado ao longo de todo o ano como aquecimento nos encontros com o mestre.

A maioria dos exercícios aplicados vêm de brincadeiras infantis que provocam um clima de alegria e descontração na sala, apesar da forte exigência quanto aos seus limites e regras (que são inesperadamente quebradas por Gaulier quando algumas vezes entra nos exercícios para jogar). O professor usa sua irreverência típica para apontar que teatro também

é rebeldia, quebra de parâmetros, desobediência e até desonestidade, e estas características podem ser a nova faceta do jogo, frente a qual o ator terá que improvisar.

Consequências: o reino do apócrifo, do ilegítimo, do suposto, todos juntos se rejubilam. [...] Eis aí um terreno mais esfuziante do que o do autêntico, do verdadeiro, do sincero. É a brincadeira (a da infância) que traz essa magia. A brincadeira é um ensaio geral da vida, sendo aquela menos chata do que esta. Quando a brincadeira não deleita a imaginação, esta última cochila. O público se enfada. O teatro vive da brincadeira e da diversão. (GAULIER, 2016, pp: 47-48)

A meu ver, cumplicidade, generosidade e ludicidade são a essência do estado sugerido, que funcionará como escudo e proteção frente ao inadvertido. São bem-vindos o movimento súbito, espontâneo; o entusiasmo criador, a inspiração; emoção, calor, vivacidade; o movimento afetuoso e expansivo. A meta é construir um diálogo verdadeiro entre os atores a partir do prazer e da parceria, como preparo para as cenas improvisadas que virão a seguir.

A didática de Philippe utiliza o ator e seu jogo para o reconhecimento do estilo trabalhado. Após uma rápida introdução teórica onde comenta sobre origens e códigos culturais (ele decididamente evita conceituações), o aluno empresta suas vivências pessoais e características corpóreo-étnicas para abordar temáticas universais, que usualmente sensibiliza o observador. Em consequência, o trabalho técnico das aulas de movimento expressa-se naturalmente pelas entrelinhas do jogo, sem racionalizações. Ele vem, flui no jogo, submete-se a ele e o potencializa.

Gaulier algumas vezes aproveita o traço internacional da escola, quando estimula os alunos a exporem algum estilo que seja pertinente ao seu país. É interessante assistir aos gregos jogando suas tragédias; os italianos, a *Commedia dell'Arte*; os franceses e alemães, o Melodrama; os ingleses, Shakespeare; os russos, Tchekhov. Evitando aqui generalizações, é recorrente o próprio aprendiz admirar-se com o conhecimento imerso que trazia, talvez pela convivência cultural, mesmo que involuntária, com algum ritmo, algum conteúdo, alguma ideia. Philippe é avesso a estereótipos e esta abordagem é uma estratégia didática para ajudar todo o grupo. Aqueles que vêm de nacionalidades outras das estéticas investigadas também são convidados e exporem os traços culturais de seus países, em variados exercícios. Seu objetivo é que o aluno percorra outros mundos: extra físicos, extra culturais.

Apesar de aplicar muitas técnicas aprimoradas por Lecoq, a didática de Philippe não enfatiza a busca formal de seus desenhos, mas os jogos dos estilos que as sustentam. Como consequência, a presença e autoria do ator ganha enorme valor e se distingue dos outros elementos que compõem a cena. A meu ver, suas aulas ajudam a emancipar o performer e suas dramaturgias, ao focar neste ser imerso no oceano da criação.

A *Ecole Philippe Gaulier* pode ser vista como a Pedagogia Gaulier. A organização de uma prática sensível que tenta resgatar um sentido original do rito teatral: a comunhão entre pessoas. A sensação de liberdade que a figura instigante e autêntica de Gaulier provoca na maioria dos alunos, além do ambiente acolhedor e irreverente da escola, são grandes estímulos no processo criativo.

Um dia, meses, anos mais tarde, você se sente mais livre, você sente que está se divertindo mais. Nota que a qualidade do prazer mudou. [...] Ninguém sabe como você contraiu o vírus que libera. As artes do espetáculo não são praticadas na solidão. Sem público, elas não existem. Portanto devo dizer que o público vai interferir. Quando? Durante o trabalho? Depois? É o público que decide. (GAULIER, 2016, p:234)

Muitas vezes tive a impressão de que Philippe se apresenta como um clown no palco e um bufão na vida, e me parece que utiliza estas duas naturezas como didática em aula. No dia-a-dia é crítico, ácido, irônico, mordaz. Se o aluno entra em cena sem elã, ali não fica mais do que cinco segundos. Gaulier confronta, desestabiliza, não abre concessões para a apatia. Porém, para quem o percebe com sutileza e sem resistência, é evidente ver seu palhaço generoso e afetivo, torcendo por você no jogo. Creio que esta pode ser uma experiência arrebatadora e definitiva, mas, da mesma forma que exige dos alunos, é necessário estabelecer cumplicidade com ele e sua pedagogia. Se o indivíduo permitir o acesso, este mestre estará pronto para o colocar diante da sua potência, originalidade, sua digital artística. E o ajudará a perceber como é compensador se responsabilizar por suas qualidades intrínsecas.

Philippe diz que quando ensinamos, damos pistas ao aluno, para que ele descubra liberdades. Numa pesquisa rápida no google atrás da palavra pedagogia, me foi explicado que pedagogo era o escravo grego destinado a acompanhar a criança até a escola. Como cativo, era submisso ao jovem aprendiz, mas deveria fazer valer sua autoridade quando fosse necessário. Ou seja, o condutor na trajetória e travessia para o conhecimento, até a casa do saber, num estado de atenção absoluta ao outro, que deve ser cuidado até alcançar o aprendizado. Um escravo que conduz o menino-rebento ao território do conhecimento.

Estar assentada numa escrita dentro de um território pedagógico falando de um mestre como Gaulier é lembrar de afeto, compaixão, parceria, desejo de divisão, partilha e doação. De potência irmanada. De desejo pelo gozo do outro. De encontrar companheiros de rota. De condução para dar a mão, sorrir junto, piscar o olho em cumplicidade antes de se atirar no abismo das improvisações: o buraco do inominado e do desconhecido.

Desde quando comecei a ensinar (há 43 anos), eu o faço não com o que sei, mas com tudo aquilo que eu não sabia. Eu me lembro dos meus erros, falhas, fiascos, naufrágios. E me sinto feliz por ter sido ruim, por ter conhecido os recônditos do

mau aluno, por ter sido expulso da escola. É isso que me autoriza falar com vocês esta noite. (GAULIER, 2016, p:232)

A Pedagogia Gaulier me soa como uma tentativa generosa de abreviar e facilitar processos. Processos de libertação, emancipação, autoralidade. De fortalecer uma autenticidade artística que se esquive de modelos, inclusive o seu. Da impossibilidade de construir certezas quando se trata de arte.

Um professor digno deste título se diverte com seus alunos, tentando encontrar o imponderável. O imponderável nos dá asas de gigante. Asas que nos permitem alçar voo. Ponha o impossível no seu jardim, cultive-o, cuide dele. Logo, logo, liberdades maravilhosas e belas ambiguidades irão solapar as crenças enganosas. (GAULIER, 2016, p:35)

Foto 1 - Philippe Gaulier e Daniela Carmona na École Philippe Gaulier, Étamps, Île-de-France, junho de 2019.



Foto 2 - Grupo de Estudo/UNIRIO sobre a Pedagogia Gaulier, coord. Prof. Dr. Marcus Fritsch, em julho de 2020.



GRUPO DE ESTUDO
PEDAGOGIA TRANSLÚDICA
 coord. Marcus Fritsch

1º MÓDULO:
DANIELA CARMONA PENSA
PHILIPPE GAULIER

VAGAS LIMITADAS
 02, 09, 16, 23 DE JULHO DE 2020
 17H ÀS 19H
 TODAS AS QUINTAS-FEIRAS
 VIA GOOGLE MEET

INSCRIÇÕES POR E-MAIL:
ENCONTROSGAULIER@GMAIL.COM

1.2 O Bufão - ou a instância do disforme

Philippe é internacionalmente reconhecido como uma grande autoridade no tratamento do bufão. Com o intuito de discorrer sobre sua abordagem didática e percepção particular acerca deste universo, apresento de antemão alguns conceitos a respeito deste vocábulo teatral. A ideia é localizar possíveis ancestralidades para esta figura e acercar-se do território do grotesco e do disforme, onde o pedagogo teatral Jacques Lecoq foi beber para desenhar sua técnica, a partir de uma perspectiva renovada e atual. Philippe introduziu este conteúdo na sua escola - à modelo do mestre Lecoq, porém creio que a partir de uma condução diferenciada, que privilegia o posicionamento político do aluno e sua relação com a plateia ao jogar este tipo.

As origens do bufão no teatro ocidental remontam às dionisíacas, à comédia clássica, aos mimos greco-romanos, às *Atellanas* italianas, à cultura cômica da Idade Média, aos bobos de Shakespeare e da comédia espanhola, a figuras da *Commedia dell'Arte*. Expandindo além dos solos teatrais e também avançando para cercanias orientais, a obra *Ainda é Tempo de Bufões* (2001), de LOPES, investiga as origens desta figura também nas suas manifestações sagradas em ritos e mitos ancestrais, assim como em festividades profanas.

A tese apresenta uma genealogia para este tipo que antecede à percepção contemporânea como máscara teatral, resgatando suas origens como figura social através de expressões nos grafismos das cavernas de Lascaux; nos rituais, cultos, mitos e folclore primitivos; na cultura da África, Pérsia, Egito, Grécia e Roma antigos; nos tempos medievais e elisabetanos. Este levantamento antropológico e arqueológico baliza a perspectiva desta dissertação em enfatizar a individualidade civil do bufão, mesmo quando em ambiente cênico e tratado como máscara.

No universo teatral, é recorrente localizar a bufonaria como expressão inerente à Idade Média. Acredito que uma das razões seja porque neste período a Igreja proíbe os eventos laicos e, como consequência, a performance de atores que perambulam sem destino em busca da sobrevivência ganha maior visibilidade, pois fica sem a ancestral concorrência do espetáculo oficial. Até então, na maioria das ocasiões (talvez exceto nas *Atellanas*), estivera associada a manifestações artísticas afinadas com o Estado e com a religião, como entretenimento breve entre os grandes discursos, como nos espetáculos em festivais e celebrações rituais. Assim, as expressões mais individualizadas concorriam com os eventos institucionalizados de grande porte. No medievo, o discurso crítico do performer às ideologias

de poder começa a ser ouvido pelo povo com frequência, voluntária ou involuntariamente. Em O Manual Mínimo do Ator (1998), Dario Fo³⁴ descreve atos artísticos populares:

Até mesmo a expressão *giullare* (jogral) origina-se de *ciullare*, cujo significado é “foder”, tanto no sentido de zombar de alguém, como no sentido de fazer amor. [...] a virtude particular de um jogral era exhibir-se diante do público apresentando dezenas de personagens diferentes. Usavam o seu próprio e excêntrico traje, mas também não desdenhavam as caracterizações. Durante a realização de uma feira, por exemplo, subiam de improviso sobre um banco (origem provável da palavra “saltimbanco”), vestidos de esbirro, médico, advogado, padre, mercador, e começavam sua exibição a partir daí. (FO, 1998, p:135)

Os interesses filosóficos da Igreja apontavam para a santa fé, trazendo Deus e não mais o humano como modelo, apregoando uma atitude submissa aos poderes divinos, que tardiamente vai se traduzir num comportamento subjetivo e emotivo dos fiéis. Esta visão teocêntrica, apesar de divulgar o divino, aproxima o homem de suas substâncias obscuras, apresentando-as como características próprias a serem sanadas, como vícios que não pertencem à Deus, mas às forças malignas, e precisam ser expurgados. Assim, ao contrário de situar o monstro fora de seu corpo como no antropomorfismo clássico, o traz para o seu interior, ainda que para exorcizá-lo. Creio que este possa ser um dos motivos que elucidam a inicial resistência da comunidade às missas e outras celebrações cristãs, a qual preferia o encontro festivo nas praças públicas. Igualmente, esclarece a miscigenação sacro-profana dos carnavais que se instalam gradativamente nos costumes medievos, que negociam os desejos populares e os institucionais.

Os jograis, saltimbancos, menestréis, histriões e bufões das feiras medievais ameaçavam com suas figuras e ideias pagãs a moral cristã. Eventualmente perseguidos como heréticos, sobrevivem fazendo aparições fugazes nas praças, escondidos da fiscalização sacra. Por vezes são assimilados como bobos nas cortes onde - dependendo da natureza crítica do cidadão, vêm a ser o conselheiro bufo e informal do rei, ao fazer as vezes de um jornal vivo que reporta humores do povo ao palácio, infiltrados no seu serviço de entretenimento. Quando o comentário é por demais ousado, sua cabeça pode ser posta à prêmio, momento em que o amoral bufão se retrata de forma hábil e ágil, invertendo o raciocínio de seu discurso e se colocando aos pés e a mando do rei. Na sua obra, Fo (1998) descreve vários eventos que revelam a condição de desproteção civil destes artistas:

[...] Ruggero Pugliese [...] quase queimado na fogueira [...] relaciona tudo o que um bom jogral deve saber fazer: cortejar, cantar, pegar no ar, zombar dos elegantes,

³⁴ Dario Fo (1926 – 2016) foi escritor, dramaturgo, comediante e mímico italiano, que se destacou por aliar o erudito e o popular no seu trabalho artístico. Grande crítico do Estado e da Igreja, recebeu o Nobel de Literatura em 1997 pelo seu livro Manual Mínimo do Ator.

trapacear nas cartas e nos dados, jurar em falso, fazer serenata ofensiva e para flerte, falar latim falso e grego verdadeiro. Em suma: ambiguidade, com os valores estabelecidos contraditados. [...] vociferavam, contra a rapinagem organizada dos grandes latifundiários, condenavam o mercantilismo, a corrupção do clero romano e o oportunismo hipócrita [...] descobrimos que, pelo contrário, alguns desses jograis se colocavam a serviço da polícia feudal. Fazendo-se passar por simpatizantes das revoltas dos vilões [...] esquetejavam-se os revoltosos. Vez por outra, esses espíões bastardos eram descobertos pelos camponeses, que certamente não se mostravam mais meigos em sua vingança. (FO, 1998, pp:141-143.)

No entanto, a ordem católica medieval descobre o potencial catequético do teatro e avança neste sentido até que no século X estabelece o Teatro Sacro. Os atores profissionais são contratados discreta e informalmente para fazer contraste com o divino, performando o Inferno e o Mal. Assim, diluem o tédio das interpretações amadoras dos noviços ou representantes das guildas. Suas participações passam a ser as mais esperadas, e assim inicia aliança entre forma profana e conteúdo religioso, o que atrai o interesse popular.

Paralelo, o gosto mundano da ascendente e rica burguesia começa a se proliferar, e a humanização e o prazer de viver são sugeridos em poesias satíricas, paródias ao Evangelho, obras eróticas e na revitalização de algumas peças clássicas. Os rumos do teatro secular são redefinidos até se revelar no Teatro Profano que aparece no século 13, totalmente desligado da Igreja, com suas peças ingênuas e anárquicas. A Igreja gradativamente aparta-se do teatro, em função do germe profano e indigesto semeado nas peças sacras pelas atuações civis.

Na área do pensamento humano, por volta de meados do século 18 se destacam publicações com o ineditismo de analisar o bufão e o cômico grotesco. As expressões artísticas e literárias destas temáticas existiram desde tempos imemoriais, assim como a intenção de definir o vocábulo grotesco já aparecera em algumas edições mais recentes, mas os seguintes autores se detêm com maior especificidade a elas: em 1761 Justus Möser publica *Arlequim ou a Defesa do Cômico Grotesco*; em 1788, o crítico Flöegel edita *Histórica do Cômico Grotesco*, que havia sido antecedida pela sua *História dos Bufões*; em 1853, Théophile Gautier oferece *Les Grotesques*; em 1894, Schneegans lança *A História da Sátira Grotesca*.

E diretamente ligado à produção teatral, em 1827 o dramaturgo romântico Victor Hugo (2009) publica *Do Grotesco e do Sublime*, onde sugere que é na Idade Moderna que o grotesco recebe uma forma, por ter sido afetado anteriormente pelo Cristianismo. Este pensamento religioso trouxera uma mistura nas criações sem confundi-las: o feio é colocado ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal como antítese do bem, a sombra, da luz, o corpo em contraste com a alma. Como consequência, no período romântico se clarifica uma nova qualidade na arte, cujo tipo é o grotesco e a forma é a

comédia. A imensidão do grotesco no pensamento moderno teria criado o disforme e o horrível, o cômico e o bufo.

No pensamento dos Modernos, ao contrário, o grotesco [...] dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego [...] lança no inferno cristão estas horrendas figuras [...] se passa do mundo ideal ao mundo real, aqui desenvolve inesgotáveis paródias da humanidade. [...] Prende seu estigma nas fachadas das catedrais, emoldura seus infernos e seus purgatórios sob a ogiva dos portais, fã-os flamejar nos vitrais, desenrola seus monstros, seus cães de fila, seus demônios [...] Das artes, passa para os costumes [...] dos costumes, penetra nas leis; [...] admitido nas artes, nos costumes, nas leis, entra na igreja. (HUGO, 2009, pp:28-35).

Assim, o grotesco gestado no medievo ganha desenho disforme no romantismo, onde características graciosas são contrastadas com horrorosas, conhecemos o filho demoníaco que se apartou do divino, e figuras asquerosas são enfrentadas dentro de vivências oníricas. A selvageria dos insanos e deploráveis é introduzida na cena cotidiana sob a perspectiva cristã, e o cidadão comum passa a conviver com esta nova visão de mundo e construir inadvertidamente familiaridade com ela. Porém, penso que ao contrário do asco único desejado, a figura herege passa a ser não somente íntima, mas também muitas vezes a provocar empatia.

Levando em consideração o pensamento de Hugo (2009), suponho que o paraíso e o inferno cristãos – que sugeriam um enorme abismo entre o céu e a terra, ajudaram a conferir maiores proporções ao grotesco. Na antropomórfica Antiguidade, a morada dos deuses é uma montanha - o Olimpo, e a dos mortos um rio, o Hades. Provavelmente esta configuração não evocava os vastos universos abissais e cósmicos cristãos, pois tudo acontecia na pequenez deste mundo que era nossa referência, o planeta Terra, onde as distâncias eram menores. Portanto, Hugo aponta o cristianismo medieval como o mestre de cerimônias para a apresentação do grotesco à cultura ocidental. Creio que o infinito cristão amplia a dimensão desta estética e isto possivelmente contribuiu para a emancipação da bufonaria dentro do ambiente teatral, que se veste de tons demoníacos e enfatiza ainda mais o disforme e o exagero.

Em 1957 Kayser (1986) lança *O Grotesco*, primeiro estudo consagrado exclusivamente à teoria do grotesco. Nesta obra, afirma que a caricatura e a sátira são leves, o grotesco é denso. O autor apresenta como exemplo de formas densas as pinturas dos holandeses Bosch³⁵, que retrata o grotesco no diabólico, e as de Brueghel³⁶, na vida ordinária.

³⁵ Jeroen van Aken, cujo pseudônimo é Hieronymus Bosch, e também conhecido como Jeroen Bosch (1450 — 1516), foi um pintor e gravador brabantino dos séculos XV e XVI. Muitos dos seus trabalhos retratam cenas de pecado e tentação, recorrendo à utilização de figuras simbólicas complexas, originais, imaginativas e caricaturais, muitas das quais eram obscuras mesmo no seu tempo.

Bosch exagera a natureza com genial poder onírico, misturando vegetais, animais e humanos. Brueghel, acaba com a referência de um inferno cristão, propondo um mundo independentemente infernal. Bosch apresenta vítimas calmas nas torturas, indiferentes. Pergunto: seriam estes pintores devotos exemplares ou hereges sagazes? Santos ou demônios? Estariam revelando sacrilégio ou devoção a partir de suas figuras bíblicas dúbias?

Brueghel e Bosch têm sua linguagem relacionada por alguns intérpretes à metáfora dos alquimistas ou das seitas heréticas. Mais adiante os espanhóis Velásquez³⁷, com seus anões e aleijados fazendo parte da corte, e Goya³⁸, com suas caricaturas com elementos lúgubres e noturnos, reiteram o universo do grotesco em tons exclusivamente densos. O fato é que, creio, as imagens destes pintores ganham configurações que sugerem posicionamentos políticos e sociais, seja de forma intencional ou não. A contemplação do grotesco em pinturas com tons sacros ou nobres faz a semente profana se introduzir no que é reconhecido como sagrado, embora não esteja visível o propósito ideológico dos seus autores.

No seu estudo sobre Rabelais³⁹ - o amante da carne e do ventre, o poeta do baixo corporal, Bakhtin (1987) afirma que o grotesco medieval e renascentista difere completamente do romântico e modernista, sendo que os primeiros estão diretamente ligados à cultura popular carnavalesca e os dois últimos a uma concepção burguesa interiorizada e espacialmente sufocada. Podemos supor por essa razão a pouca expressividade bufonesca do período moderno e romântico, sendo que performatividades com este tom reaparecem com

³⁶ Pieter Bruegel (também Brueghel), o Velho (1525/1530 - 1569) foi o artista mais importante da pintura renascentista flamenga e brabantina, um pintor e gravurista, conhecido por suas retratações de paisagens e cenas camponesas. Sua obra revigora temas medievais, como a retratação da vida cotidiana pelo estilo grotesco. Ele faz o mesmo com o mundo fantástico e anárquico desenvolvido em gravuras e ilustrações de livros da Renascença.

³⁷ Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660) foi um pintor e retratista espanhol, principal artista da corte do rei Filipe IV de Espanha. Além de interpretações de cenas de significado histórico e cultural, pintou retratos da família real espanhola, de outras notáveis figuras europeias e de plebeus, culminando na produção de sua obra-prima, *Las Meninas* (1656).

³⁸ Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) foi um pintor e gravador espanhol. Fazia retratos da nobreza até ser nomeado por Carlos IV o "Primeiro Pintor da Câmara do Rei", tornando-se artista oficial do monarca e sua família. Muitas de suas gravuras, em referência à moral, ao estranho e ao bizarro da alma humana, encontraram grande aceitação.

³⁹ François Rabelais (1494-1553) foi um escritor, padre e médico francês. Autor das obras primas cômicas *Pantagruel* e *Gargântua*, que exploravam lendas populares, farsas, romances, bem como obras clássicas. O escatologismo foi usado para condenação humorística. A exuberância da sua criatividade, do seu colorido e da sua variedade literária asseguraram a sua popularidade. Como poeta, foi um precursor da moderna poesia visual, como no poema "A Divina Garrafa", texto poético inserido na ilustração de uma garrafa.

mais contorno somente na virada para o 20, em ambientes simbolistas (Jarry⁴⁰), surrealistas (Artaud), expressionistas (Dr. Caligari⁴¹), grotescos (Meierhold⁴²) e grotesco-realistas (Brecht⁴³).

Bakhtin (1987) aponta que o modernismo desenvolve uma estética burguesa acerca do riso - que o moraliza e fragiliza, a qual é concluída pelos românticos quando excluem o regozijo da cultura da praça pública e do cômico popular. Em consequência, desvinculam o grotesco de humor leve, inofensivo e luminoso presente nas festividades do povo, que traziam ao terrível uma cor jocosa de bobagem alegre. A existência material e corporal (beber, comer, satisfazer as necessidades naturais, copular, parir) perde quase completamente sua função regeneradora e liberadora e transforma-se em vida interior regulada. Os ritos cômicos medievais incluíam a Festa dos Loucos, A Missa do Asno, O Testamento do Porco e do Burro, o Riso Pascal, a Festa do Templo (onde eram exibidos anões, gigantes, monstros e animais “sábios”), e isto dessacralizava os códigos oficiais. No medievo, o riso acompanhava as cerimônias civis sérias, que a seguir eram parodiadas por bobos e bufões (a proclamação dos vencedores dos torneios, a entrega do direito de vassalagem, a iniciação dos novos cavaleiros), criando uma espécie de dualidade do mundo.

Bakhtin (1987) reconhece a amplitude da deformidade que Victor Hugo confere ao grotesco, mas critica o escritor por ter lhe tirado a autonomia, ao caracterizá-lo apenas como meio para exaltar o sublime. Já em relação a Kayser, questiona a sua visão modernista, que confere ao grotesco tonalidades exclusivamente sombrias e lúgubres e não o associa à visão carnavalesca e popular.

⁴⁰ Alfred Jarry (1873-1907) foi um escritor simbolista francês conhecido por sua peça *Ubu Rei* que retrata a burguesia como a expressão do medíocre. Ele cunhou o termo e o conceito filosófico patafísica, a ciência das soluções imaginárias, que usa ironia absurda para retratar verdades simbólicas da sociedade.

⁴¹ *O Gabinete do Dr. Caligari* é um filme mudo alemão de 1920, do gênero de horror, dirigido por Robert Wiene e escrito por Hans Janowitz e Carl Mayer. Considerado como a grande obra do movimento expressionista alemão no cinema, compõe uma metáfora espacial de olhar deformado: ruas estreitas e entrecortadas, telhados góticos e cubistas, prédios e objetos disformes, resultando em uma das obras-primas das primeiras décadas do cinema e uma das mais importantes referências estéticas até hoje.

⁴² Vsevolod Meierhold (1874 – 1940) foi ator, diretor e teórico de teatro e participou do Teatro de Arte de Moscou. É conhecido pelos exercícios de interpretação da sua biomecânica e pelo trabalho de experimentação teatral, influenciando os principais encenadores do século XX. Executado pela ditadura stalinista sob acusação de trotskismo e formalismo.

⁴³ Bertholt Brecht foi dramaturgo, poeta e encenador alemão. Influenciou profundamente o teatro contemporâneo através das apresentações de sua companhia Berliner Ensemble. Marxista, desenvolveu o teatro épico, em ressonância com o teatro de Piscator e Meierhold, com o conceito de estranhamento do jornalista russo Viktor Chklovski, do teatro chinês e do teatro experimental da Rússia.

A concepção de Kayser, porém, não deixa lugar ao princípio material e corporal, inesgotável e perpetuamente renovado. Tampouco aparecem o tempo, ou as mudanças, ou as crises, isto é, nada do que ocorre sob o sol, na terra, no homem, na sociedade humana, e que constitui a razão de ser do verdadeiro grotesco. [...] a vida do grande corpo popular). Dentro dessa concepção, a morte é considerada uma entidade da vida na qualidade de se fazer necessária, de condição para a sua renovação e rejuvenescimento permanente. A morte está sempre associada ao nascimento, o sepulcro ao seio terreno que dá à luz. (BAKHTIN, 1987, pp: 42-43)

Seguindo as pistas de Bakhtin, é visível que o riso vem do baixo ventre e, por sua proximidade com os instintos, lembra ao homem que animal também é. E assim vem a liberdade e o desafio ao inquestionável. É sugerido ao homem asséptico esquecer do seu poder animal, regular o riso e a expressão do abdômen para que este corpo tenso e contido fixe verdades incondicionais. Quando o riso afrouxa as carnes e os sentidos, a mente aponta para territórios ousados, descontraí e relativiza os falsos absolutos. E então tudo transforma. O homem é, em última instância, um bicho que ri e, a partir daí, aponta, critica e argumenta.

Jesus Cristo e Sócrates - e tantos outros ousados pensadores que foram condenados à morte - são figuras hereges para o pensamento da época, pois contestam o discurso padrão. O diferencial entre eles e o bufão é de cunho moral: os primeiros têm um pacto irremovível com a verdade; os últimos prezam a vida, não tendo prurido algum em desconstruir seu discurso para salvar a pele.

Sócrates foi acusado de corromper os discípulos através de suas atividades filosóficas, de ter negado os deuses do Estado e introduzido novas entidades ao culto. É possível a leitura de que ele foi condenado por blasfêmia e, pelos mesmos motivos, também o foi Jesus Cristo. A diferença destes em relação ao blasfemo e amoral bufão é que preferem a morte a abjurar. O bufão escolheu a vida e seus prazeres.

O fiel discípulo de Sócrates, após a partida do mestre, passa a trazê-lo como protagonista dos seus escritos, que constantemente desmoralizam, com elegante artifício, os retóricos e demagogos da época. Aponta para o perigo de suas palestras que, embora vazias, podem ser belas e cativantes. Com pronunciada intenção Platão por variadas vezes faz uma espécie de vingança literária pela traição ao seu mestre, ridicularizando o nome de pensadores envolvidos nas intrigas que o levaram ao envenenamento por cicuta. Nestes ensaios, o autor filosofa através de Sócrates e apresenta-o frequentemente como ingênuo e não cômico frente aos adversários nas batalhas dialógicas, para então fazê-los denunciar através do próprio discurso suas ignorâncias. Este procedimento se assemelha muito à técnica paródica do bufão: a estratégia de colocar-se como ignorante diante do poderoso, fazendo-o sentir superior, para assim desferir sua crítica ao mesmo tempo que o idiotiza.

Pode-se aqui considerar Platão como o ator que por detrás de seu bufão Sócrates maneja com astúcia o parodiado, fazendo esse último inadvertidamente se expor ao contrassenso e ao ridículo. Este é o jogo astuto do bufão, que faz o poderoso involuntariamente relativizar, a partir das próprias palavras e ações, seus valores absolutos. O bufão amoral que desmoraliza a imoralidade dos moralistas.

Platão a proteger Sócrates, o plebeu blasfemo. Sócrates a apontar a hipocrisia dos grandes, numa defesa irônica própria de quem é visto como menor, mas se sente próximo à verdade. Sócrates o feio diante do belo ideal ateniense. O menor e feio diante do maior e belo. O belo sob a roupagem do feio. Quais suas armas? Como também propor sua visão da realidade? E qual o preço? O de Sócrates e Jesus foi arriscar a vida. O do bufão é abjurar, para se esquivar da morte. Sócrates e Jesus defenderam até o último suspiro as máximas que pregavam, e se transformaram em mártires. O bufão, não, e se transfez em escória social.

A meu ver, o tratamento que Gaulier confere ao bufão traz a astúcia paródica de Platão e a deformidade e o exagero pronunciados por Hugo, bem como a densidade evocada por Kayser. E junto a isto, resgata o humor carnavalesco da cultura popular estudada por Bakhtin e a crítica política da comicidade de Dario Fo.

O bufão é disforme e exagerado e é assim que se instala dentro da estética teatral, quer através do seu discurso, ou a partir de sua aparência. O bufo é o cômico grotesco, o marginal desproporcionado que recorrentemente utiliza de pretensa insanidade para denunciar aspectos torpes da sociedade dos poderosos e corruptos. Apesar de seu discurso ser proibido, não faltam ouvidos atentos e espichados a escutar o que fala, curiosos e confusos.

Lecoq chega aos bufões a partir do interesse em abordar os seres que de tudo zombam e em nada acreditam. Agrega deformações físicas a estas figuras para distanciá-las esteticamente do objeto de sua crítica – os poderosos, e assim pontuar suas diferenças de pensamento. O disforme é proposto através de enchimentos que aumentam suas nádegas, barrigas, peitos, costas, fazendo todo o corpo tornar-se uma máscara bufa. Paulatinamente as acomoda no ambiente fictício do mistério (religioso, com tons densos), do fantástico (absurdo e ilógico) ou do grotesco (tipos sociais), afastando-as da realidade cotidiana. Depois, as coloca em bandos, compondo o coro paródico que comenta os feitos da sociedade, da mesma forma que o coro exaltativo grego, porém com objetivo avesso: o primeiro é anárquico; o segundo, persegue a ordem. Seria possível que estes dois grupos tangenciassem algum ponto em comum?

[...] algumas questões ficam [...]. Os bufões podem ser autossuficientes? Podem, sozinhos, constituir um espetáculo? Ou funcionam paralelamente à tragédia? Podem intervir na tragédia? E, inversamente, até que ponto a tragédia pode intervir no território dos bufões? (LECOQ, 2010, p:190).

Gaulier utiliza esta estética disforme e estimula via jogo o prazer pelo arremedo, enfatizando o aspecto político e a comunicação com a plateia. Questiona o tom exclusivamente ficcional ao tratar dos párias arquetípicos, e atira o aluno na vala comum de todos, os de hoje e os de ontem, os factuais e os fictícios. Philippe incita o ator a falar na primeira pessoa, apesar de usando a máscara bufa. Desestimula a simples virtuosidade do disforme e ataca o performer-autor a se posicionar politicamente como cidadão. Como civil que aponta e critica no palco - onde descobre a identificação, ou não, com a perspectiva bufa.

Por fim, creio que se esforça em anunciar que jogar bufão é entrar num estado e não construir personagem; é perguntar-se “quem sou eu diante desta plateia e qual a natureza política de quem me olha?”. É possível notar que as conduções bufonescas de Lecoq priorizam o estudo da figura; as de Philippe, do fundo. Na realidade, acredito que são tentativas didáticas para acessar alunos não bufos, cidadãos geralmente protegidos econômica e socialmente, que não partilham das mesmas privações de um banido. Tudo indica que a visão de Dario Fo se afina com a de Gaulier:

[...] Lecoq preocupa-se com que seus alunos olhem para dentro de si [...]. Mas e quanto ao público? Como é possível aprender sem a prática real, aquela de se dirigir diretamente a uma plateia? [...] privilegia-se o discurso técnico em detrimento de qualquer outro. [...] o resultado é a falta de um estilo específico. [...] O aprendizado servil das técnicas é perigoso se antes não decidirmos o contexto moral no qual vamos empregá-las. [...] teremos sempre atores-mímicos sem elasticidade mental, robôs esvaziados, privados de uma autêntica sensibilidade e, muito pior, sem personalidade. Todos pequenos descendentes do mestre. [...] nunca me coloquei no papel de mestre [...] nenhum deles é meu discípulo, nenhum deles me macaqueia... (FO, 1998, pp: 274-275).

Segundo Philippe, os bufões são os aleijados, loucos, anões, doentes. Os rebentos do demônio e não de Deus. Assim, os filhos do Criador condenam os disformes aos guetos: florestas, campos de concentração, lodaçais, ruas. Gaulier afirma que não existe criatura na Terra que tenha sofrido mais do que estes rejeitados. Porém, decidiram pela vida e seus gozos, oferecendo um riso dúbio e cético aos mortais. Gaulier chama os bufos raivosos de infantis ou adolescentes, sem sabedoria. Defende que o bufão maduro é indiferente e não espera mais a aprovação do opressor, por isto é liberto. Nas suas aulas, ajuda a evocar “a liberdade que paira sobre os seres mutilados que vivem às gargalhadas”. (GAULIER, 2016, p: 109)

- Meu pai é o Diabo, senhor. E eu gosto dele [...] foi o primeiro a libertar a mulher e o homem quando este último aceitou o conselho dela: procurar os segredos em todos os sentidos. Viva Galileu! (GAULIER, 2016, p:102)

Para trazer ao palco estas figuras, a Pedagogia Gaulier propõe aulas de movimento que trabalham composições grupais rítmicas, elucidando o fundamento do coro de bufões: andarem juntos para sustentarem-se nas suas fraquezas físicas e argumentativas. Também aplica exercícios para a construção da máscara bufa – aqui o corpo deformado, que buscam variações na organização anatômica do corpo.

A metodologia de Pihlippe inicia com exercícios lúdicos que aproximam o aluno do estado alegre do bufão, apontando que acima de tudo há um sujeito que se diverte com a figura que libera. Enfatiza que é um equívoco agir sustentado pela raiva que emburrece, pois a emocionalidade é avessa à atuação via jogo e interrompe a lógica bufonesca, que traz desapego, acuidade, ironia, agilidade, sutileza.

Como estratégia didática, Gaulier coloca os bufões em grupos com seu líder herético e convencionada que a plateia é composta de fascistas, nazistas e racistas prontos para fuzilar. Em aula, o primeiro a encarnar o opressor é o próprio Phillippe - especialista na crítica de humor dúbio, arrastando com ele todos os alunos que estão na posição de observadores. Os atores em cena tentam provocar empatia com os tiranos, e quando cometem excesso e estão na iminência da morte, se ajoelham habilmente diante de quem desprezam, se esforçando por promover o riso. O bufão astuto abrandava os ânimos através da gargalhada, fazendo o baixo-corporal soberano, e inverte a relação “de quem se ri” para, sorrateiramente, logo construir paródias onde o risível é novamente o arremedo do tirano.

À modelo de Lecoq, Philippe traz à cena os corcundas, barrigudos, bundudos, peitudos, obesos, anões, aleijados, e solicita que se localize o tom da crítica pessoal do ator – se social, política ou religiosa – e que forma tem - grotesca, fantástica ou misteriosa (conforme Lecoq). Acredito que a deformação é um recurso didático para afastar o ator do seu registro cotidiano - usualmente organizado e limpo - e auxiliar na compreensão do universo dos rejeitados via abordagem corpórea. Geralmente a partir deste físico corroído e puído os atores sentem-se livres para denunciar, e não é raro entrarem em contato com conteúdos obscuros e subterrâneos que carregam e geralmente seu corpo diário não acessa. O corpo bufo destrava um verbo muitas vezes surpreendente e revela que o disforme vai muito além de uma declaração corporal.

Gaulier primeiramente trabalha com uma estética medieval, mas no avançar dos encontros recorre a caracterizações contemporâneas de loucos em casas psiquiátricas, mendigos de rua, travestis e prostitutas das calçadas, pobres doentes nos hospitais, presidiários, negros, índios, comunidade LGTB. Enfim, figuras segregadas que não têm

valor social segundo o olhar utilitarista do poder. Porém, o professor aponta que estas condições não definem necessariamente o bufão pois, acima de tudo, este ser tem consciência de sua condição social, eis o grande diferencial.

Gradativamente, a técnica paródica do bufão de palco vai sendo trabalhada, ao se criar a caricatura do opressor em situações que acentuem algum traço cômico que o desmoralize ou fragilize, com o intuito de apontar suas incongruências morais. Nesta instância, o ator liberta seu bufão e só então sobrepõe a este corpo a figura que parodia, sem destruir o desenho bufo que está por baixo. Ou seja, a máscara bufa sustenta o corpo da paródia. Assim, o tipo caricaturado tem algum aspecto físico ou ideológico grotescamente exagerado, que denuncia seu abuso de poder ou desvio de caráter. Nesta sobreposição de corpos, o bufão infiltra no discurso corporal ou verbal da sua vítima distorção de comportamento ou ideias, num contraponto audaz ao que aparentemente está sendo dito.

São três figuras que se inter cruzam (o ator - o bufão - a paródia): o ator que por trás de tudo observa, acessa seu bufão e o encaminha para a construção paródica. Observo que neste movimento unilateral, o elemento inconsciente é o parodiado, que não sabe que está sendo objeto de deboche e aparece como um títere nas mãos do ator-bufo que conduz a situação. A existência deste corpo ilusório e alienado num contexto crítico, que não sabe que é um segundo corpo criado pela mente esperta de um bufão, confere um tom impotente e idiotizante a esta figura, antes sempre vista poderosa.

São usadas técnicas de triangulação para elucidar que o diálogo do bufão se estabelece entre os colegas da cena e a plateia, a qual nunca é apartada do jogo. Philippe levanta, com seu humor ácido, situações de inquérito que definem com precisão quem está falando no palco: se o bufão ou o parodiado; ou seja, se o discurso é do opressor ou do renegado. É importante que o performer entenda qual o argumento do bufão e qual do parodiado, para não confundir os discursos. Qual o texto do bufão e qual o da paródia. Ou seja, o ator que adentra no palco bufo necessita ter clareza sobre o que quer defender, e cuidar para não ser contaminado pelo discurso inverso. O professor muitas vezes aponta traços preconceituosos que os alunos inconscientemente estão revelando, embora a princípio sendo simpáticos aos excluídos.

A paródia é a arma dos pobres, dos desvalidos, vítimas das situações as mais degradantes! Leve como uma pena, ligeira como uma metralhadora, a paródia executa o carrasco virtualmente. [...] Só um sofrimento implacável permite o jogo da paródia. É proibido aos ricos praticá-la, sob pena de impostura. [...] Na Idade Média, no Dia do Asno, o bispo autorizava os bufões a blasfemar durante 24 horas na igreja. Eles se esbaldavam. [...] Uma vez por ano, o povo vai até lá. Todos podem contar o quiser aos bufões sobre as falcatruas cometidas pelo rei durante o ano todo. Então os bufões vão mancando num lindo cortejo, se arrastando até o castelo [...]. Eles

representam as falcatruas que o rei cometeu. E olhe que o rei não tem direito de “réplica”. (GAULIER, 2016, pp: 108;121-122)

Portanto, o bufão faz descer do castelo, altar ou plataforma os ricos, santos ou políticos imorais, mas não pratica qualquer ato que discrimine ou ofenda os menores, já que deste grupo faz parte e conhece profundamente suas dores. Vindo do esgoto ou da latrina, do mistério visionário ou do cosmos indefinido, este ser escroto ou lunático, a escória da humanidade, lembra com escárnio e humor que por todos foi abandonado e revela nos seu corpo as cicatrizes - gravadas a ferro e fogo, da noite escura da sua alma.

Me parece que, embora de forma humorada, o bufão tenta fazer o espectador se defrontar com sua sombra, com os seres extra-humanos e exógenos que cria na imaginação para refutar o que também faz parte da sua natureza. Constrói então fora de si o monstro, o disforme, num molde oposto ao ideal apregoado, apartando-o do seu físico que deseja harmônico, sendo que o corpo bufo exagerado deve ser estrangeiro a ele e não ter as suas dimensões.

E o que gerou esta expulsão? O medo que a diferença causa? Talvez? A idiotice? Sem dúvida! Covardia? Com certeza! [...] os bufões se escondem deles, caçoando; às gargalhadas. Chamam-se entre si com os nomes que os filhos de Deus os ridicularizam: *Viado*, *Traveco*, *Bichinha*, *Aleijado*, *Mocreia*, *Leproso*, *Capacho*, *Jagunço*, *Bebum*, *Demente*, *Retardado Mental*, *Judeu Sujo*, *Negro de Merda*, *Cagado*, *Cão Sarnento*, *Chupa-Cabra*, *Vagaba*, *Pau-no-Cu*, *Vira-Bosta*, *Punheteiro*. (GAULIER, 2016, pp: 104-105)

Observo que, por ter sido instalada como máscara teatral, a bufonaria contemporânea tende a produzir ficção, pois geralmente não traz o cidadão dentro de um evento factual, como no caso dos jograis da Idade Média, arautos do povo encarnados pelo próprio povo; ou dos bobos-da-corte populares, funcionários do rei. Hoje, o performer engendra seu duplo empático com o excluído, transmutando-se em seu representante. Assim, o cidadão que simpatiza com as minorias busca aprender uma técnica bufa para denunciar abusos de poder, através de linguagens atualizadas. Porém, quando termina a performance, geralmente a realidade que enfrenta é bem diferente da de um bufão.

Vejo o bufo antes de tudo como um ser político, que entra em cena para denunciar. Regido pelo instinto de sobrevivência, nas suas expressões sexuais e na busca por alimento e proteção, é uma mente perspicaz que urge por vida. Para o ator que deseja pisar neste universo, improvisar em situações de vulnerabilidade – seja na sala de ensaio ou na rua, talvez possa aproximá-lo da sensação de ameaça e restrição comum aos rejeitados. A dramaturgia que daí decorre pode então tornar-se potente, como reflexo orgânico à alguma necessidade de defesa real.

A meu ver, a cena bufonesca é a de um pária que desafia sua percepção sobre a plateia, apontando suas possíveis facetas de opressora. O desejo de ser uma representatividade dos excluídos é louvável, mas creio que a habilidade de blasfêmia de um ator se potencializa quando reconhece que também tem algo a denunciar, quando descobre o germe de uma revolta, sua chaga. Não bastam a empatia e a compaixão por este universo, pois são sentimentos de quem vê o outro, mas que não está posicionado em seu lugar. De quem não reconhece suas vergonhas e fracassos, e aparta-se com superioridade disfarçada em possível protecionismo. O bufão é ferino, incomodado. Assim, é possível que através do duplo grotesco do performer possa eclodir uma dramaturgia corpórea honesta e forte, mesmo quando transfigurada pela mente de outro autor.

Acredito que tanto o bufão quanto o clown são uma extensão do ator que o joga, uma faceta de um aspecto seu muito íntimo e peculiar. Seriam máscaras habitadas pelos seus próprios autores. Entendo que ambos trabalham com o grotesco e o ridículo do performer, através de uma dramaturgia da presença. O bufão debocha do outro, o clown é objeto de deboche. O bufão entra em cena vulnerável, porém armado com sua inteligência; o clown, desarmado, mas com a potência cativante de sua estupidez. Ambos são perdedores sociais, e penso que é importante que o ator procure em suas histórias pessoais situações que sustentem esta qualidade

Em *A Gaia Ciência* (1974), Nietzsche traz a ideia de que a dor não melhora, mas aprofunda. O autor insinua que é favorável ao filósofo passar pela experiência da vulnerabilidade do corpo doente para acessar sua sensibilidade diante da vida. Os bufões adoecem ao serem maltratados, extirpados, abusados, escarpados física ou moralmente, e os que neste caminho não morrem ou se suicidam, se reestabelecem e filosofam através de um agir crítico e hedonista, que prioriza seus desejos por alimento, bebida e sexo, porque não mais atribuem nenhum valor à ética vigente, já que concretamente sofreram o amargo de suas incongruências morais. São existências que já estiveram ou diante de situações de morte ou de intenso sofrimento, e que decidiram diluir sua dor na diversão e no esquecimento, numa gargalhada humana e profana. Portanto, seu humor se expressa muitas vezes através de um sorriso onde há ainda uma dor, seguindo os passos de seu Pai, o maior dos humoristas, o Diabo. O anjo decaído, o renegado. Em consequência, o riso da plateia em relação a ele não é livre nem despreocupado. Traz um tom de estranhamento.

A escória social não pretende cumprir leis, seriam incapazes pelo seu desinteresse cético. Não se afeiçoam a uma sociedade na qual não acreditam nem creditam mérito. E talvez

por isto sejam os mais sinceros diante de suas leis, porque libertos delas. Sua liberdade vem da falta de necessidade e desinteresse pelos seus objetos de desejo e poder. O bufão só está conectado à sobrevivência, deseja diversão, comida, bebida e sexo. É indiferente, descrente porque ciente. Aparece na cena para o espectador asséptico como besta-animal e o faz acreditar que está lidando com seu cão adestrado ou serviçal devoto, enquanto destrava críticas ao *establishment*, ferinas e inteligentes, num discurso artiloso e indireto. Tenta ali civilizar seu animal corpo para usufruir algo da plateia, sejam restos étlicos ou orgânicos, refugos ou andrajos, para mais tarde trocar seus fluidos e alimento com a comunidade bufa.

O indiferente bufão não poderia aqui ser interpretado como detentor de grande lucidez moral ao expor, através de sua opinião paródica, o não cumprimento do ajuizamento ditado pela sociedade? Poder-se-ia dizer que goza de alta virtude moral, através da sua amoralidade? Os banidos compreendem visceralmente as normas da comunidade da qual foram apartados. E justamente por isto os amorais bufões têm uma sensibilidade ferrenha frente à imoralidade dos moralistas. Pode-se supor que o bufão, ao desmerecer o tirano através da modulação paródica, apontando seus desvios de caráter e sua hipocrisia, reclama em cena o que deveria ser, em contraste, o ato magnânimo e altruísta em suas práticas de poder, fazendo jus ao mérito de sua posição. Inadvertidamente, o bufão poderia se vestir aqui de tons sapientes, se considerarmos sua consciência do que é digno e nobre.

Trabalhar bufão com Gaulier não foi somente uma experiência técnica e estética. Foi um dançar intenso, imenso, sensível e compassivo com o universo político do meu disforme e do meu banimento. Foi estar imersa numa pedagogia que deixou marcas definitivas na minha carreira artística e no olhar de cidadã frente ao mundo.

Assim, abrem-se duas vias de estudo: a primeira é a do esteticismo artístico: os bufões elegantes, graciosos, refinados, bem-vestidos, [...]. Eles vêm do céu, riem das imperfeições e se divertem com elas. E a segunda, a dos bufões grosseiros, ordinários, sem firulas, ásperos, [...] as bufonas que haviam sido expulsas do paraíso. Jacques, que não gostava de conflitos de nenhum tipo, mas gostava das coisas artísticas, escolheu a primeira via de pesquisa; eu, a segunda. Para Deus, a Arte, os artistas refinados. E salve os movimentos de cólera. Sempre me opus às concepções artísticas de Jacques. Ele me chamava de anarquista. Para mim, era uma saudação! Jacques seguiu seu caminho de bom moço. E eu, o meu. (GAULIER, 2016, pp:100-101)

Foto 3 – Bufona Vênus no espetáculo Gueto Bufo, Teatro Bruno Kiefer, Porto Alegre/RS, 1998.



1.3 As Máscaras Larvárias - ou a instância do informe

No subitem anterior tratamos do bufão, que está claramente instalado como disforme pela teoria e prática teatral. O mesmo não acontece com as máscaras larvárias, no que concerne a predicativos. Jacques Lecoq as introduziu no currículo da sua escola na década de 60 do século 20, como instrumento pedagógico para o estudo da forma e do corpo no espaço. Portanto, são extremamente recentes no universo teatral e, afora a evidência de fazerem parte do território das máscaras, não trazem uma estética amadurecida em termos teórico-empíricos. Porém, fica clara sua relação com o universo da forma, o que nos auxilia na investigação do bufão e das larvárias como instâncias do disforme e do informe. De toda maneira, não se trata de inaugurar uma nomenclatura para as larvárias, contudo é possível averiguar suas fontes anteriores ao teatro, pois são originárias das ruas do Carnaval de Basel⁴⁴. E, a partir daí, refletir sobre o tratamento conferido a elas nas Escolas Lecoq e Gaulier.

As raízes do Carnaval de Basel (*Basel Fasnacht*) são associadas às antigas práticas celtas e germânicas de culto aos ancestrais, rituais de fertilidade e expulsão do inverno. Entretanto, os historiadores relatam que a primeira menção a festividades na Basileia se deu em 1237, através da palavra *carnisprivium*, no livro de documentos da cidade. Também mencionam que os materiais mais antigos sobre atividades especificamente carnavalescas foram destruídos em 1356 por um terremoto devastador. Assim, o primeiro registro de um evento ligado propriamente ao *Fasnacht* se dá em 1376, através da descrição de uma justa medieval que perdurou por três dias.

Iniciadas no século 10, as justas eram torneios militares entre cavaleiros organizadas pelas guildas de profissionais em acordo com a corte e o clero, animadas por instrumentos musicais onde se sobressaíam as cornetas e os tambores. A fanfarra dava o sinal de partida para a apresentação dos cavaleiros que iriam lutar, acompanhados por seus séquitos. Apesar do tom de diversão aconteceram diversas mortes, por acidente ou propositais, o que fez membros da Igreja se anteporem a este tipo de evento sem tardar, até que são extintas no início do século 17.

Esta cerimônia oficial, anunciado por arautos do rei, trazia a indicação dos lugares para cada membro da comunidade, sendo que os sítios eram selecionados de acordo com o

⁴⁴ Basel ou Basileia é a terceira maior cidade da Suíça e considerada a capital cultural do país.

nível social, e mesmo entre as classes abastadas havia distinções do local a ser ocupado, dependendo da sua posição. A competição não acontecia, portanto, somente a partir da qualidade da luta simulada entre os cavaleiros, mas também através do luxo das suas armaduras, armas, cavalos, paramentos, ornamentos e, igualmente, da vestimenta dos grupos que os acompanhavam. Estas características levam a crer que as justas eram festividades elitizadas que conceitual e espacialmente diferiam bastante dos carnavais medievais citados por Bakhtin, que associa esta expressão a um evento popular.

Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. [...] Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. [...] o carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*. O carnaval possui um caráter universal [...]. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente. (BAKHTIN, 1987, pp: 42-43)

Conforme alguns registos históricos, no local onde ficava o povo a qualidade da festividade ganhava um tom popular e zombeteiro e era recorrentemente chamada de o Carnaval do Mal, sendo que as autoridades por vezes tinham que intervir de forma restritiva por meio de mandatos morais. Apesar de neste período as *larvas* (máscaras de cabeça) não serem mencionadas, há o relato de figuras totalmente fantasiadas de bruxas, demônios, tolos, camponeses, reis e nobreza, onde era recorrente o rosto manchado de fuligem ou carvão. Contudo, em um desenho de um período posterior, do final do século 16, são representadas quatro pessoas fantasiadas e usando máscaras de cor escura.

Em *A Arte Mágica* (2013), Donato Sartori relata que apesar de a Idade Média ter produzido variados nomes para se referir à máscara, nenhum deles têm origem medieval, e sim greco-latina e bárbara. Assim, no medievo o termo latino *larva* é conservado com o significado de mascarada e a expressão *larvae daemonorum* exprime o juízo moral negativo da Igreja medieval, que considerava que a máscara, ou pelo menos algumas delas, evocavam o sobrenatural e a aparição de potências diabólicas. Na mesma obra -que é uma compilação do escrito de vários autores acerca do mascaramento, a palavra larvária aparece com maior evidência:

As sanções religiosas constituem a principal documentação; elas se referem, por vezes, ao ambiente teatral, mas, sobretudo durante os primeiros séculos, às mascaradas da cultura popular [...] *charivaris*, termo que aparece no início do século XIV e que os antigos clérigos traduziram por vezes como *larvária*, com o significado de *mascherata*, em que transparece uma dupla interpretação figurativa da máscara, o aspecto animal e o travestimento sexual. (SCHMITT, 2013, p:55).

Apesar de desde os primeiros séculos da era cristã a Igreja ter condenado o uso de máscaras por considerá-la um signo duplo, que esconde quem a porta e evoca aquilo que não se vê, é no 16 que o movimento iniciado pela Reforma Protestante⁴⁵ torna os festejos com mascaramento cada vez mais restritos, em muitas regiões até mesmo proibidos. Esta represália se estendeu dos países protestantes aos católicos, sendo que as festividades com tons carnavalescos só passam a ser reavivadas timidamente na Europa a partir do final do século 17, e de fato reestabelecidas com propriedade no início do 20.

No final do século 18, o carnaval em Basel começa a reaparecer como um evento fechado para a classe alta. As nobres áreas suburbanas organizavam grandes desfiles, banquetes e bailes de máscaras para seus adolescentes do sexo masculino. Entretanto, em meados do século 19 um novo grupo populacional da região da Basileia começa a também se envolver com eventos festivos: os imigrantes do canto *Landschaft* e *Aargau*⁴⁶, à norte e noroeste da Suíça. Estes cidadãos, incluindo muitos católicos, desenvolvem seus próprios eventos sociais. Em 1858 fundam um clube que começa a criar desfiles de carnaval, e que incentiva a formação de outras associações que projetem cortejos. Assim, muitas sociedades e grupos foram fundados neste período.

Em consequência do aprimoramento das atividades destes imigrantes, em 1910 o governo permitiu que coletassem os valores para organizar o carnaval de toda a Basileia. Hoje esta data é considerada como a fundação dos Comitês de Carnaval, bem como um marco de fortalecimento e resistência da classe média. Seus integrantes propagam esta máxima como uma característica da cidade, como uma produção de seu tipo de cultura. Foi somente após a Primeira Guerra Mundial que as classes alta e trabalhadora começaram a elaborar suas próprias formações para esta celebração, com a qual hoje toda a população da Basileia se identifica. Embora atualmente o Fasnacht seja considerado um fenômeno urbano, cerca de 50% dos carnavalescos vêm das comunidades vizinhas à cidade, agregados a visitantes de outros países.

⁴⁵ Reforma Protestante foi um movimento reformista cristão do século XVI liderado por Martinho Lutero, um protesto contra os abusos do clero. Lutero provocou uma revolução religiosa, sendo que dentre os países apoiadores estava a Suíça. A resposta da Igreja Romana foi a Contrarreforma. O resultado da Reforma Protestante foi a divisão da chamada Igreja do Ocidente entre os católicos romanos e os reformadores protestantes, originando o protestantismo.

⁴⁶ O Cantão Suíço é historicamente considerado um Estado soberano, com fronteiras, exército e moeda próprios. A estrutura federal recente foi estabelecida em 1848, mas Genebra ainda se refere como República e Cantão de Genebra. O cantão de Basel-Landschaft fica à noroeste e o Aargau à norte da Suíça.

A atual forma do Carnaval de Basel foi definida no período pós segunda guerra, quando novos grupos se estabeleceram, a qualidade da música foi aprimorada e os tambores associados aos flautins se tornaram a marca registrada. Os trajes e máscaras assumiram um toque estético típico de Basel, impulsionando novas tradições e rituais que hoje são celebrados como se já existissem há séculos. Os desfiles tornaram-se mais políticos e satíricos. As canções rimadas de crítica sócio-política cantadas à noite em pubs e restaurantes - na maioria das vezes por seus próprios autores, são consideradas o epítome do humor do carnaval.

“*Clique*” se tornou o termo geral para designar todos os grupos ativamente envolvidos no *Fasnacht*. Isso inclui desde as formações de flautim e bateria independentes até as agrupações oficiais (estas últimas divididas em velha guarda e jovem guarda); bem como carros alegóricos e carruagens (*Chaise*); e igualmente bandas *Guggenmusik* (grupos com instrumentos de metal acompanhados por percussão que tocam melodias e sucessos populares, mas ligeiramente desafinados, porém liderados por ótimos bateristas). Entre 1900 e 1920, foi criado um repertório musical que permanece o mesmo até hoje. No final da década de 1920, a língua oficial do carnaval se tornou o alemão falado na Basileia - substituindo o alto alemão, a típica terminologia regional que hoje é um dos destaques do evento.

Em 2017, a UNESCO adicionou o Carnaval de Basel à sua lista de Patrimônio Cultural Imaterial, homenageando a tradição e singularidade deste evento de três dias. O órgão o reconheceu pela sua mistura única de música, formas de expressão oral e escrita e produções artesanais. Conforme os materiais de divulgação da cidade, a ideia central deste evento é trazer a ação do bobo da corte clássico: satirizar as inconsistências político-sociais do ano anterior, o que é feito em nível local, nacional e internacional, com sarcasmo e humor caricaturado. Trajes, máscaras, acessórios e o dialeto basileia-alemão são as ferramentas para tratar o tema, que é antecipadamente divulgado pelas autoridades carnavalescas. Apesar da intenção satírica, esta festa é anunciada como um evento familiar de união e amizade, expresso em cores, música e sociabilidade amigável, e que une jovens e velhos. Aqui fica a pergunta se de fato é uma festividade baseada na natureza do bobo da corte ou, ao contrário, seria o alimento de paródia de um bufão, que possivelmente se deleitaria imitando as famílias que ordenadamente assistem a um show que traz pacto estético entre o governo e os e artistas críticos.

Algo que chama a atenção na divulgação é a união pacífica dos termos carnaval e regularização. Observando sua logística, bem como as exigências para o público e para os

participantes ativos (os que vão desfilar), o evento se parece uma espetacularização da opulência social e econômica desta região suíça.

É curioso que quem fica fora do desfile é chamado de público - indivíduos que devem se manter num estado passivo. Outro detalhe são as advertências que soam mais como leis. É vedado à plateia adulta que não vai desfilar o mascaramento, a fantasia e a pintura extravagante. Rostos coloridos, narizes falsos, perucas, são considerados indiscretos.

As crianças têm autorização de se caracterizar, porém numa tarde com dia e horário específicos, e guiadas pelos pais. A elas é permitido expressar críticas, no formato de bilhetes satíricos. Considero esta também uma forma de controle de expressão pois, por mais dotada que seja uma criança, o impacto da sua crítica geralmente é bastante inferior à de um adulto.

Outro fator que sobressai é que os carnavalescos podem lançar frutas, flores e confetes no público, mas a recíproca não é permitida. É também advertido aos observadores que não atirem os objetos neles jogados em outras pessoas. Além disso, é obrigatório comprar e usar o brasão feito para apoiar financeiramente o festival, que não aceita suportes estatais ou particulares, com receio que se tornem reguladores da crítica.

Porém, observando as filmagens do evento, me parece que a característica marcial da sua gênese é conservada, inclusive no tipo de sonoridade e movimentação rítmica, que se mantêm continuamente no tom de marcha. As imagens mostram sorrisos contemplativos e obedientes, mesmo por parte dos que desfilam, em quem não se percebe qualquer êxtase. É inquestionável a qualidade e dedicação à festividade, mas fica a dúvida se um evento com tamanha normatização é capaz de alcançar propósitos carnavalescos.

Bakhtin (1987) propõe o carnaval como uma celebração popular, aberta a todas as classes, que se mesclam naqueles dias de festividade, desconstruindo os espaços visíveis e invisíveis que os separam no dia-a-dia. Relembra o efeito regenerador e libertador do humor e do riso frouxo, patrimônio do povo. Do regozijo que nasce da cumplicidade estabelecido através de uma comunicação humana não hierarquizada, que dissolve barreiras de exclusão e preconceito mútuos. Contudo, quando reflete sobre o rito oficial burguês, o autor constata:

[...] a natureza específica do riso popular aparece totalmente deformada, porque são-lhe aplicadas ideias e noções que lhe são alheias, uma vez que se formaram sob o domínio da cultura e da estética burguesa. [...] a festa oficial (burguesa)[...] tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes. (BAKHTIN, 1987, pp:3-8)

O Comitê *Fasnacht*, composto por dez a quinze membros honorários, é responsável pela organização do que a cidade chama de os três melhores dias do ano. Presta serviços aos

grupos envolvidos e faz a mediação entre seus interesses - o público em geral e as autoridades. A feitura do emblema do carnaval - um broche, também é organizada por esta comissão, que solicita aos criadores que componham uma obra que transmita o lema do ano numa única imagem. O produto da venda é a principal fonte de receita do *Fasnacht*. O Comitê também publica o guia oficial duas semanas antes do carnaval, com a lista de todos os próximos eventos e respectivos temas.

A tradição determina que a festividade comece às quatro horas em ponto da manhã da segunda após a quarta-feira de cinzas, e continue por precisamente setenta e duas horas. Para os participantes ativos, começa na noite de domingo, quando os grupos inauguram sua nova lanterna ao som de flautins. Entre o Natal e o Ano Novo o lema anual e o emblema são revelados, para que ao longo de janeiro as diferentes formações trabalhem no tema que planejam jogar durante a festividade. Vários pintores e designers da região, alguns bastante reconhecidos, participam da confecção e criação plástica.

A performance das lanternas, chamada de *Morgestraich*, é a evolução de uma procissão de tambores e tochas que iniciou no século 19. Quando começa, todos os grupos iluminam a cidade com suas enormes lanternas artísticas, cuidadosamente pintadas por integrantes ou por artistas da região. Após o quarto toque da igreja de *St. Martin*, todas as luzes se apagam no centro da cidade e os becos e as ruas ganham vida com o som de centenas de flautins e tambores, executando uma música de marcha bastante tradicional e arcaica, que só é tocada nesta ocasião. A única luz vem das lanternas, que iluminam os rostos dos milhares de espectadores nas laterais das ruas, muitos deles estrangeiros. É expressamente proibido o uso de fotografias com flash ou de qualquer objeto que alumie o espaço.

Os dois grandes desfiles acontecem nas tardes de segunda e quarta-feira; terça é a vez do carnaval infantil, a exibição de lanternas, carros alegóricos e adereços em praças da cidade, assim como apresentações das bandas que tocam canções populares - de forma hoje artificialmente desafinada, pois anteriormente era realmente uma reunião de sons cacofônicos, caóticos e atonais. À noite, muitas vezes até as primeiras horas da manhã, acontecem procissões de música e canto que andam sem rota fixa pelos becos do Centro Histórico - uma tradição inviolável dos festejos do *Fasnacht*.

Os desfiles reúnem cerca de 11.000 participantes ativos que jogam seus temas em formações fixas de tamanhos variados. Ao contrário do evento das lanternas, estes cortejos são abertos para os grandes e pequenos grupos, como os enormes carros alegóricos (que são superestruturas elaboradas e sofisticadas), mascarados individuais, bandas populares, grupos

de máscaras e elegantes carruagens puxadas por cavalos. Nos grupos tradicionais, em alguns casos a grande lanterna permite reconhecer o tema à distância, a qual é seguida pelo abre-alas (a vanguarda), que anuncia os flautistas, o mestre da bateria e, por fim, os percussionistas. Membros da formação distribuem folhetos com versos espirituosos, cuja temática é defendida pelas máscaras larvárias, roupas e adereços do bloco. Em cima dos carros alegóricos, os mascarados distribuem flores (usualmente mimosas), laranjas, doces e jogam confetes.

Uma das características marcantes do carnaval são os cantores - normalmente os autores das músicas, que satirizam os eventos políticos e sociais do último ano em versos rimados, elegantes e espirituosos, temperados com sons maliciosos e humorados. Estes artistas se apresentam em restaurantes, teatros e pubs na noite de segunda e quarta-feira, e, igualmente, na noite de terça-feira, em porões e casas particulares. Tão importantes quanto as canções são as ilustrações que as acompanham: cada música vem com imagem própria para ser mostrada ao público. Segundo a avaliação popular, uma boa ilustração fornece dicas sutis sobre o tema da música, mas sem revelar a piada.

Na tarde de terça-feira é a vez das crianças ocuparem o centro da cidade, organizadas em pequenos grupos e acompanhadas pelos pais, avós ou algum maior de idade. Fantasiadas e trazendo tambores, outros instrumentos musicais e carrinhos de mão, distribuem doces, confetes e folhetos espirituosos que escreveram. Por sua vez os adultos dos grupos ativos aproveitam o dia livre para celebrar, sem as restrições de horário do cortejo, em formações soltas e usando suas máscaras e trajes pessoais favoritos.

Na terça à tardinha, cerca de 60 bandas de sopro equipadas com trombetas, trombones, tubas, tambores e pratos se reúnem numa esquina destinada a apresentações. De lá, desfilam em direção ao centro e às três grandes praças da cidade, onde se apresentam em palcos especialmente erguidos. No mesmo dia, acontecem as populares e aguardados canções satíricas em casas particulares, entre as 19h30 e as 22h30. Sendo assim, a maioria destas 60 bandas toca antes e depois deste evento principal, nos estabelecimentos de lazer e praças da cidade. Nesta noite, os flautistas e os bateristas cedem lugar às bandas e se retiram para os pequenos becos longe das ruas principais.

O carnaval termina como começou, com um ritual definido. As desafinadas bandas populares vêm acompanhadas dos tambores e celebram até as quatro horas da manhã de quinta-feira, quando cada formação finaliza a festividade com uma apresentação final, especialmente preparada.

Foto 4 – Máscara larvária pintada para o Carnaval de Basel, tipo popular do gaiteiro Wagen.



Foto 5 – Máscara do grupo de tambor principal do Carnaval: portadora da *larvae* olha pelo pescoço.



Foto 6 – Máscara da Banda Gugge.



No *Basel Fasnacht*, os participantes ativos escondem sua verdadeira identidade sob uma máscara de corpo inteiro. A máscara só de cabeça é conhecida como *Larve* (larvária), sendo que a maioria é elaborada à mão até hoje, ao contrário das vendidas para o público em geral, fabricadas em grande escala através de uma termotécnica especial para material sintético. Além das máscaras, muitos grupos ainda projetam suas próprias roupas, que se dividem em três tipos: o traje de desfile que expressa o tema do ano, o clássico e o de fantasia individual. Os trajes clássicos incluem os *Waggis* (paródia do camponês da Alsácia), a *Alti Dante* ("tia velha" do período *Biedermeier*), os *Blätzlibajass* (inspirados no *Bajazzo*, o bufão clássico da *Comedia dell'arte*, vestido com figurino de retalhos), o *Ueli* (o bobo da corte medieval) e o *Dummpeter* (trompetista do período Rococó).

Todos os materiais publicitários enfatizam que esta festa, apesar de trazer uma ideia de caos, é excepcionalmente bem organizada. Me parece que é importante que o Estado deixe claro que a ordem continua sendo mantida, embora não sendo ele o patrocinador. Bem, esta celebração é considerada como uma conquista da classe média, mas, de alguma forma, não difere tanto das justas medievais, organizadas pelas guildas de artesões e comerciantes, que exibiam o espetáculo da opulência da nobreza.

Observo que em Basel exalta-se o Estado e sua magnificência através da espetacularização da cidade e da idealização burguesa de um bobo da corte fabricado. E o interessante é que os privilegiados participantes ativos se colocam frente à população da mesma maneira que a corte: inacessíveis. Creio que estas relações hierárquicas e unilaterais apartam os cidadãos de uma festividade inclusiva e catártica - nomeada carnaval por Bakhtin. Refletindo sobre a natureza complexa do riso carnavalesco, Bakhtin (1987) defende:

[...] um riso *festivo*. Não é, portanto, uma reação individual diante de um outro fato "cômico" isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo* [...] *todos* riem, o riso é "geral". Em segundo lugar, é *universal*, atinge a todas coisas e pessoas [...] o mundo todo parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, este riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (BAKHTIN, 1987, p: 10).

Cogito que talvez a estética das larvárias não conduza com eficiência a estes tipos críticos e mordazes perseguidos pelo Carnaval de Basel, que a meu ver se aproximam mais do grotesco bufonesco. É o que observo nos desfiles da Basileia e nas recentes conquistas técnicas teatrais com estas máscaras, que trazem para a cena um tom estranho ao da densidade da sátira política. As pinturas na face e as caracterizações do corpo nas larvárias podem propor sim esta figura densa, mas me parece que o forte carimbo plástico que elas deixam no

espaço – por vezes próximo ao *cartoon*, diluem a acidez da crítica. Assim, passa-se de uma proposição criativa para uma imposição ineficiente.

Refletindo sobre a relação figura-fundo, percebo que quando a pesquisa teatral inicia a partir de um objeto – no caso aqui, a máscara, é interessante abrir a percepção sensória para os verbos que já de antemão são inscritos no espaço. A supremacia do intelecto por vezes oprime belos parceiros de criação, que estarão presentes todo o tempo, prontos para serem emancipados. A meu ver, em virtude da sua qualidade pré-forma, as máscaras larvárias podem sugerir um belo passeio criativo que inicia a partir do informe.

Antes de acessar algumas conceituações sobre o informe, creio ser interessante traçar um breve pensamento acerca da relação sujeito e objeto, considerando que este vocábulo será aqui proposto como percepção individual diante de certas realidades. Merleau-Ponty (1994) observa que vivemos num mundo em que a fala está instituída, o que suscita pensamentos secundários que não exigem nenhum esforço de expressão. As descrições ordinárias imobilizam o pensamento e a fala e concebem somente relações exteriores. É no interior de um mundo já falado e falante que refletimos. Contudo, defende que podemos compreender para além daquilo que espontaneamente pensamos, sendo neste caso a capacidade de raciocinar segundo o outro enriquecedora dos pensamentos próprios. Afirma que as significações conceituais podem se formar a partir de uma significação gestual anterior, e sugere então um reencontrar - sob o ruído das falas, o silêncio primordial e então a poesia.

O autor observa que para isto é necessário reconhecer o indeterminado, o ambíguo, como um fenômeno positivo, pois deixar de ser igual não significa tornar-se desigual e sim outro. Aponta que no orador a fala é seu pensamento e que somos possuídos pelo discurso quando bem expresso, e só avante vêm as impressões acerca do tema, que estariam plasmadas desde sempre, mas não postas em si mesmas. Pode-se fazer aqui uma relação com a atitude do ator quando dialoga exclusivamente através do verbo corpóreo, como no caso das máscaras larvárias. É possível que o observador seja tomado pela tese física se bem enunciada, que ali se oferecia em potência desde o início, apesar de não estar previamente definida. E ainda, que a partir deste sentido de contaminação recíproca, se instalem novas e inusitadas percepções para ambos os universos. Contágios que não pretendem ser antíteses nem sínteses, mas inspirar teses próprias do espectador.

O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção das minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é, portanto, inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de

minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha. (PONTY, 1994, p:18).

Em *À Escuta* (2013), Nancy desenvolve um raciocínio tangente à Ponty no que concerne à sugestão de outras vias perceptivas da realidade em prol da alforria do pensamento. Seu escrito propõe a inclusão do sentido auditivo como potente colaborador para a construção do significado. O pensador instiga que o homem se abra para uma escuta física e não só conceitual, um ser que apreenda o mundo através da audição de seus ruídos, sem a perspectiva inicial de classificá-los. Um organismo aberto a receber a fisicalidade das qualidades sonoras e a partir daí construir seu dicionário.

Nancy (2013) afirma que o filósofo tende a neutralizar a escuta para filosofar, e quando acessa algum sentido para chegar ao entendimento, privilegia a visão, ao captar a figura para produzir a ideia, o teatro para construir teoria. E indaga por que o indivíduo não se comporta assim frente ao audível para construir o inteligível, o sonoro para elaborar o lógico. Por que não propõe o timbre e a tese, o acento e o tratado? O autor estabelece uma diferença entre sentido sensível (mundo físico) e sentido sensato (mundo da razão) e pergunta “por que o sentido sensato privilegiou a presença visual em detrimento da penetração acústica?”

Segundo o autor, a visão tende a se conectar com experiências espaciais e a escuta, com temporais. Ponty sugere que nos coloquemos à vista dos gestos; Nancy, à escuta das sonoridades. Apesar de ambos tomarem como referência diferentes sentidos para desenvolver seus pensamentos, e sugiram inclusive que por algum momento recolhamos um em favor de outro, o fato é que os dois filósofos evocam uma apreensão diferenciada do mundo, que não se baseie soberanamente no intelecto, e que se abra para sabedorias sensórias. Para devires anteriores às classificações limitadoras de experiências. Creio que as larvárias trazem a potência de instalar na cena quadros espaço-temporais não herméticos - trazendo forte estímulo à visão e à audição, a partir dos quais a subjetividade do receptor criará impressões para adiante acomodar em seu universo de sentidos.

Em *Fenomenologia da Percepção* (1999), Merleau-Ponty defende que a experiência perceptiva da realidade é acessada a partir do mundo visível, mas também do invisível. Por seu turno, Gil (2005) critica um aspecto destes estudos, quando afirma que Ponty traz uma concepção do invisível ligada ao plano fenomenal do visível. Segundo ele, o fenomenólogo, ao sugerir uma experiência antepredicativa, ainda se refere a um invisível que se vê, não conferindo uma autonomia ao invisível, com seu campo próprio, e insistindo na percepção do visível. Gil sugere como resposta o metafenômeno.

Para Gil (2005), a obra de arte é osmose entre criador e espectador, um objeto ativo-passivo que dissolve o sujeito por conexão, contágio e mestiçagem *ad infinitum*. Defende que a arte não se refere a fenômenos, mas a metafenômenos, feixes de forças que se estabelecem entre duas forças: a percepção estética trivial e a não trivial. No espaço entre elas estariam as microprecepções. As duas primeiras percepções operariam no plano fenomenal visível, já a terceira, na presença do invisível. Observa então que estas pequenas impressões, sensações ínfimas, imperceptíveis, invadem e atingem o inconsciente sem percebermos, sendo necessária uma sensibilidade aguda para identificar este instante.

O autor ainda propõe que toda imagem traz carga inconsciente de sentido, uma não-consciência, uma imagem-nua. E que o corpo é uma película fotográfica que revela o sentido encarnado dos seus movimentos, é contexto de si próprio. Pergunta então como inscrever o que não tem limites? Dar contornos ao que escapa de toda inscrição e está inscrito em nós? Proponho aqui, no olhar sobre o informe: como definir uma forma unívoca a uma materialidade que é percebida através de existências subjetivas e individuais?

Creio que as máscaras larvárias oferecem a opção de apontar um mundo não nominado, possível supor antepredicativo, como enuncia Ponty. Para tanto, é interessante que o artista se coloque à escuta e à vista das manifestações fenomenológicas do ambiente criativo, das suas visibilidades e invisibilidades. Ou, na linguagem de Gil, que esteja atento às microprecepções que se estabelecem entre ele e a obra – aqui, o território criativo.

A partir da sua característica informe, as larvárias podem gerar seres inclassificados, criaturas que trazem a mobilidade de se configurar e desconfigurar durante a experiência perceptiva. A qualidade pré-forma destas máscaras potencializa a eclosão de narrativas construídas a partir de espaço-temporalidades, sem necessariamente serem conceituadas a partir do universo humano e inumano. Acredito ser possível construir uma dramaturgia a partir de uma tela em branco, fundamentada por improvisações que mais tarde podem inclusive ser fixadas, num roteiro desenhado, mas internamente cambiante porque construído por experimentações. Móvel também pela qualidade de contato entre atuador e atuado, propondo cena e público como agentes e receptores que operam em concomitância recíproca, em presença de contornos passíveis de serem diluídos pela percepção e imagética individual. As larvárias trazem o potencial de se transmutar num devir artístico.

Em a Semelhança Informe (2015), Didi-Huberman reflete sobre a imagem quando sujeitada à semelhança, e confronta esta submissão sugerindo o contato com formas visuais

atípicas, que desestabilizariam esta dependência. Para tanto, parte do saber visual de Bataille⁴⁷, vanguardista que fomentava a transgressão da forma ao contestar o apego a modelos de semelhança, instalando perspectivas sobre o informe. Em 1929, na primeira edição de *Documents*, Bataille propõe um dicionário crítico onde conceitua o informe:

[...] o informe não é apenas um adjetivo com um significado dado, mas um termo que desclassifica, geralmente exigindo que cada coisa tome uma forma. Aquilo que designa não tem direito em qualquer sentido, e é sempre esmagado como uma aranha ou uma minhoca. De fato, para os acadêmicos serem felizes, o universo teria que assumir uma forma. [...]. Declarar, ao contrário, que o universo não se parece com nada, e simplesmente não tem forma, é o mesmo que dizer que o universo é algo como uma aranha ou um catarro. (BATAILLE, 1929, Vol.I, no. 7, p: 111 (dezembro de 1929) – tradução nossa).

Segundo Didi-Huberman (2015), Bataille provoca a dilaceração da semelhança para instalar o conceito do informe, a partir de uma atitude antiestética, antiformalista e anti-idealista, que provoca a transgressão da forma prescrita pelo senso comum, ou seja, pelo grau mais ou menos perfeito de conformidade entre as pessoas ou coisas. Cogita que através das edições de *Documents*, o artista submete a noção de semelhança a uma prova teórico-prática de alteração e de redefinição radicais. Para o autor, esta transgressão é uma investida crítica para deslocar a subordinação ao semelhante. Seu propósito seria instaurar uma desestabilização no campo estético, uma laceração prolongada que passaria, por contato, de sujeito para sujeito e de experiência para experiência, fazendo disparar semelhanças inconvenientes capazes de nos tocar e nos abrir profundamente, a ponto de o que não se assemelha a mais nada retornar ao semelhante.

Transgredir as formas não quer dizer, portanto, desligar-se das formas, nem permanecer estranho ao seu terreno. Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um *trabalho das formas* equivalente ao que seria um *trabalho* de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p:29).

Observo que à primeira vista as larvárias, em sua base branca teatral, geralmente evocam um deleite estético próximo à puerilidade e à leveza. Porém, como trazem faces intermediárias entre o homem e o bicho, permitem criar seres que não se encerram em características humanas nem animais. Criaturas ainda inclassificadas, exóticas, cabendo então ao espectador situá-las em ambientes estéticos a partir das suas percepções. Esta primeira

⁴⁷ Georges Bataille foi um dos três diretores da revista parisiense *Documents – Doctrines, Archéologie, Beaux-Artes, Ethnographie*, lançada em 1929 e dirigida pelo grupo até 1930. Estas publicações eram um guia iconográfico contemporâneo que foram propositoras de outras estéticas ao expor o trabalho de novos artistas e pensadores (como Jacques Prévert, Salvador Dali, Pablo Picasso, Paul Klee, Joan Miró).

experiência perceptiva, agradável e penetrante, possibilita adiante a intimidade com figuras estranhas que podem se tornar inclusive empáticas. Assim, o aspecto informe das larvárias traz o potencial de aproximar o observador de estruturas visuais a princípio rejeitáveis em função de uma fobia ao raro. Penso que estas máscaras são passíveis de instalar um terreno democrático para a expressão de formas aceitáveis e outras anteriormente inaceitáveis, que permitam ao observador percepções que acessem compreensões individuais e autônomas.

Didi-Huberman cita em epígrafe Santo Agostinho⁴⁸, quando através da escrita tentava converter uma vivência tomada por ele como herética. Didi-Huberman aponta para o potencial de doutrinação que a conformidade da forma e a necessidade de semelhança podem estabelecer, tomando como exemplo a resistência do teólogo à própria experiência. O autor ressalta que o informe faria nosso olhar deslizar para um elemento mal resolvido: a tentativa de homogeneização do heterogêneo.

Numa desordem extrema, meu espírito revolvía formas horrendas e repulsivas, mas que ainda assim eram formas; e eu chamava de informe não aquilo a que faltasse forma, mas sim o que tivesse uma forma tal que, ao surgir, seu aspecto insólito e bizarro desencorajasse meus sentidos e desconcertasse a fraqueza do homem. O que eu assim concebia era informe, não por privação de toda forma, mas por comparação com formas mais belas. A reta razão me persuadia a suprimir qualquer resto de forma, caso eu quisesse conceber o informe absoluto; e eu não podia fazê-lo. Pois chegava mais rapidamente a pensar que uma coisa não existia, ao ser privada de toda forma, do que a conceber uma coisa que estivesse entre a forma e o nada, nem forma nem nada, uma coisa informe próxima ao nada. Minha inteligência parou desde então de interrogar meu espírito, que estava repleto de imagens de corpos recobertos de forma e, à sua guisa, as alterava e variava. Dirigi minha atenção aos próprios corpos, observando mais profundamente sua mutabilidade, que os fazia deixar de ser o que tinham sido e começar a ser o que não eram. Suspeitei, quanto a esta própria passagem de forma a forma, que era em virtude de algo informe que ela se produzia, e não de um nada absoluto. Mas eu desejava saber, e não suspeitar. (Agostinho, *Les Confessions*, XII, VI, 6, trad. francesa de E. Tréhorel e G. Bouissou, (*Euvres de saint Augustin*), XIV, Paris, Desclée de Brower, 1962, p. 351 *in capu* DIDI-HUBERMAN, 2015, p:15t).

Na década de 60, Lecoq conheceu as larvárias no Carnaval de Basel e as introduziu no universo teatral como ferramenta para o estudo sobre a contribuição das formas visuais na cena, com o intuito de adiante endereçar o aluno a compor desenhos de corpos humanos e animais. Conservou-as na sua base branca para preservar o aspecto de larva e explorar o efeito desta expressão plástica no espaço. No *Fasnacht* elas são pintadas a fim de configurar tipos humanos precisamente delineados como a prostituta, o empresário, o padre. Em pouco

⁴⁸ Aurélio Agostinho de Hipona (354-430), Santo Agostinho, foi um dos mais importantes teólogos e filósofos nos primeiros séculos do cristianismo, cujas obras foram muito influentes no desenvolvimento do cristianismo e filosofia ocidental.

tempo as larvárias foram incluídas definitivamente no currículo da sua escola e, mais adiante, na *École Philippe Gaulier*. Estas máscaras passaram a ser utilizadas como instrumento de pesquisa corpóreo-visual por vários grupos e ateliers da Europa, influenciados pelo trabalho destas duas instituições.

A escola de Lecoq compõe-se de dois anos e apresenta uma abordagem preponderantemente física sobre a atuação em teatro. Para os interessados em suas expressões visuais, opcionalmente é oferecido o L.E.M.⁴⁹. Este estúdio cenográfico distingue-se até hoje pela criatividade e apuramento técnico no lidar com a animação de objetos inanimados, o que nos remete às larvárias, que podem endereçar a atenção da cena para os elementos falantes do espaço. Vários grupos reconhecidos foram inspirados por estes estudos.

A ênfase de Lecoq no movimento, na sua geometria e plasticidade, foi um fator decisivo nas suas contribuições pedagógicas acerca das máscaras. Além disto, se destaca por apresentar duas modalidades inéditas ao ambiente teatral: a Neutra e as Larvárias. Segundo Lecoq, a Neutra é a base de todas as máscaras: sob qualquer outra, reside essa como fundo. Se Lecoq afirma que a Neutra é única, a máscara de todas as máscaras, classifica as demais em Expressivas - que abrangem as Larvárias, as de Caracteres (O Jesuíta, etc.) e as Utilitárias (não teatrais, como capacetes, etc.).

A *École Philippe Gaulier* oferece um módulo de máscaras em que trabalha as Larvárias ao lado das Máscaras de Caracteres e as da *Commedia dell'Arte*, onde enfatiza o jogo específico de cada uma, direcionando o olhar da turma para detectar os maus e bons caminhos de cada uma. No tocante às larvárias, Philippe conduz a cena preponderantemente a configurações realistas - como as máscaras usando chapéus, casacos, etc. Neste espaço cotidiano, eventualmente estimula situações sem senso, mas não procura, em termos formais do figurino, construir corpos animais ou fantasiosos junto aos de personagens, como sugere Lecoq.

As larvárias são estruturas grandes, brancas e de diversas formas. Como são máscaras inteiras que cobrem a boca, o ator após portá-las não fala – procedimento para todas as outras máscaras inteiras, pois é permitido o texto somente com a meia-máscara (*Commedia dell'Arte*, Clown, etc).

A forma indefinida das larvárias impacta o ambiente com um desenho *non-sens*, sendo que Gaulier instiga o ator a jogar a partir de estímulos não lógicos, de ideias absurdas que

⁴⁹ Laboratoire d'Etude du Mouvement – L.E.M., um departamento cenográfico que funciona paralelo à sua escola, fundado em 1976.

possam vir dos subterrâneos e do inconsciente. Acentua que se evite improvisar a partir de ideias pré-concebidas, pois se elas são maiores que o jogo sugerido pela plástica da máscara, aniquilam a cena. O ator deve evitar fazer a máscara parecer engraçada, por exemplo, e sim se divertir ao ser conduzido por ela.

Philippe ressalta que o jogo é importante porque o prazer lúdico ajuda a acessar a imaginação ilógica, quebrando com o possível desejo de sublinhar a plástica, através da formalização do movimento. Incita então improvisações que abordem situações cotidianas ou fantásticas, uma gerando a outra em comunicação recíproca. As cenas retiradas do dia-a-dia podem rasgar os limites da realidade, levando a máscara a um espaço irreal, quando é transportada do consultório do dentista para o espaço planetário, por exemplo

Ao longo de todo o módulo, Gaulier é veemente quanto à técnica de triangulação, que se opera a partir da mobilização da máscara pela condução do nariz: o performer vê o objeto ou outra máscara, olha para o público informando o que viu (assim como seu humor diante disto), volta a olhar para o objeto ou figura. Se assim não faz, a larvária desaparece, ofuscada pelas outras informações plásticas do ambiente, pois é uma natureza morta animada por um organismo que deve estar afinado e presente, concentrado nas possibilidades comunicativas de suas formas. Isto potencializa enormemente no ator o uso expressivo e consciente do corpo.

Tão considerável quanto esta seria a técnica da angulação: a consciência das expressões que a máscara ganha ao ser posicionada em diferentes ângulos. Esta atenção é importante no uso de qualquer tipologia, mas nas larvárias é determinante, pois em virtude da face informe, as expressões se modificam facilmente pela incidência da luz sobre sua superfície - o que é potencializado com a modificação das posições. Portanto, o ator que a joga necessita estar constantemente atento ao diálogo das formas no espaço.

Uma outra característica operacional se dá em função da abertura na região dos olhos ser consideravelmente pequena, o que faz a visão ficar prejudicada. Este detalhe pede a inteligência dos outros sentidos, sendo que os que mais se requisitam aqui, além da visão, são a audição e o tato. Procedimentos com estímulos sonoros, táteis ou visuais (e ocasionalmente olfativos e gustativos), mobilizam a máscara e ajudam a criar narrativas a partir da atenção sensorial. Neste momento, é interessante tentar fixar algumas atitudes padrão para as larvárias, a partir da reação e do humor da audiência, que evidenciam que certos corpos trazem significado à narrativa. A larvária tem na cena uma atitude de ação e reação imediata a

qualquer estímulo e, apesar de não sublinhar efeitos, explica e pontua técnica e constantemente suas ações, num comentário ininterrupto com a plateia.

As larvárias são bem maiores do que a face humana e ficam bastante soltas no rosto, podendo se deslocar a ponto de muitas vezes não se enxergar absolutamente nada na cena. Para o ator se localizar na cena e em relação à plateia, é interessante se guiar a partir dos sons do ambiente e das percepções táteis (quentura do corpo do outro que se aproxima, contato com objetos da cena, reações sinestésicas aos movimentos dos outros corpos no espaço), o que ajuda em construir ações a partir do jogo com o ambiente fenomenal. O ator precisa de extrema concentração e atenção aos estímulos sensoriais que vêm do colega e da audiência, à percepção dos campos energéticos produzidos, para então improvisar a partir deles e transformá-los em narrativa. A situação se assemelha muito à do manipulador e seu fantoche, sendo o corpo do ator o manipulador e a máscara o fantoche a ser animado.

A abordagem da forma destas figuras pode ser feita a partir do contraste ou da semelhança (a citada contra máscara de Lecoq): se a máscara é triste, ora organizo um corpo feliz, ora um triste. Mais tarde posso agregar no mesmo jogo estas duas atitudes corporais, ou optar por manter os corpos infundidos. As larvárias trazem uma plástica que tende a sugerir inúmeras faces na mesma máscara e transformar a expressão do ator continuamente.

Para que a potência expressiva desta obra plástica se opere, é interessante a sujeição dos movimentos do ator a ela. Gestos com muita identidade e personalidade ofuscam a sua expressão. Isto faz o performer mergulhar num espaço de não protagonismo. Se recolhendo atrás, embora animando a máscara, pode permitir um protagonismo coletivo entre esta, luz, objetos e sons. Este estado de ser não-ser permite à cena ser atravessada pelo visível e invisível, incessantemente definindo contornos e os diluindo.

Quando colocadas sobre a face, as larvárias tendem a trazer à figura humana um tom leve e delicado, que entretanto pode ser transformado. O físico incorpora sua capacidade de metamorfose e transforma-se em larva, que tudo pode ser. Aqui o significado visual pode ser evocado com a ajuda do figurino e objetos de cena, potencializando a fala das formas. Penso que uma possível aproximação estilística para as Larvárias seria o clown, em decorrência da vulnerabilidade, puerilidade e leveza que ambas as estéticas provocam indiretamente na narrativa.

Penso que a grande descoberta de Gaulier com as larvárias se deu a partir de questões operacionais, talvez como presente do acaso. Estas máscaras são maiores que o rosto e pode-se optar por usá-las sem nenhuma superfície interna (esponja, tecidos, etc.) que acomode o

rosto. Lecoq utiliza esponjas, Philippe não, o que as deixa cambiantes e instáveis, sendo possível às vezes se deslocarem, e inclusive deixarem o ator cego em cena. Assim, os pontos-fixos orientam a narrativa e não podem ser abandonados, pois isto faria ela desaparecer no ambiente, confundida com seus outros elementos. Consequentemente, a abordagem de Gaulier provoca vulnerabilidade no ator que porta a máscara, tirando-o da posição de comando único. Ele ora comanda ora é comandado. Sua ação se torna sensível porque frágil, insegura, embora o domínio técnico exigido para aportar a máscara. O trabalho de Philippe com as larvárias pode conduzir o aluno aberto e receptivo a descobrir o prazer de omitir sua personalidade em favor da cena, estado tão perseguido por certos artistas. Entretanto, um dos aspectos a meu ver mais fascinantes, o ingressar no ambiente do informe, não é aprimorado por ele.

[...] o escarro e enfim, por sua inconsistência, seus contornos indefinidos, a imprecisão relativa de sua cor, sua umidade [...] O próprio símbolo do *informe*, do inverificável, do não-hierarquizado, escolho mole e viscoso que faz fracassarem, mais do que qualquer pedra no caminho, todos os procedimentos daquele que imagina o ser humano como sendo alguma coisa, - *outra coisa* que não um animal careca e sem músculos, a escarro de um demiurgo em delírio, rindo às gargalhadas por ter expectorado essa larva vaidosa, girino cômico que se infla em carne insuflada de semideus (BATAILLE, 1929, Vol.I, no. 7, p:111 (dez de 1929) – tradução nossa).

O bufão tem o verbo ou o corpo avesso ao desejado, que deformou. A larvária pode chegar ao inverso da impressão anunciada. Nos seus caminhos de desvio, teriam se tocado? A concretude e a materialidade do bufão e das larvárias facilitariam a visualização destas possíveis transversalidades? A visão do deslize do conforme no informe para chegar ao disforme bufo. Da informe larvária, no disforme e no conforme, para retornar à pré-forma. Uma aformidade ou não-forma? A forma ideal que escorregou para um ambiente informe e se reconfigura como o contrário da imagem padrão: eis o bufão? A larva indefinida que se organiza como adequada, doutra vez inconforme, para novamente se desconfigurar no informe: eis a larvária?

2 GUETO BUFO E LARVÁRIAS:

duas experiências artístico-autorais no campo da bufonaria e do mascaramento

2.1 Palco e Plateia – uma relação espacial, um olhar sobre o afeto

A partir do interesse em buscar vias - visíveis e invisíveis, humanas e inumanas, que promovam o encantamento e disponibilidade para a interlocução entre palco e plateia na atualidade, iniciaremos levantando algumas teses arquitetônicas e sociais que abordam a relação entre o indivíduo e a cidade. Igualmente, alguns pensares teatrais sobre espaços construídos pela sociedade que poderiam afetar a conversa entre o sujeito e o evento, plataformas que abrigariam esta dialógica do afeto. Nos agires artísticos contemporâneos, distinguir para quem o performer mira e quem o está vendo, para quem o espectador olha e qual o artista que o está enxergando, talvez facilite o contato entre eles. Seguindo Didi-Hubermann (1998), elucidar “o que vemos, o que nos olha”⁵⁰.

Atento à relação entre urbanidade e teatro, Carlson (1993) lembra que a partir da era moderna começa a acontecer um esfriamento da cena com a plateia. A assimilação do palco renascentista *à italiana* seguido pela utilização da luz elétrica na maioria das apresentações oficiais provoca um distanciamento com o público, que é paulatinamente apartado do ambiente teatral para finalmente ser colocado no escuro. Assim, a partir do século 17 aristocracia e burguesia ascendente encerram-se em prédios que aos poucos se tornam invólucros teatrais para aportar suas ideias e estéticas, e as manifestações de cunho mais popular são deixadas para o público das ruas. Gradualmente vai-se definindo legitimidade ao discurso dos primeiros e ilegitimidade ao dos segundos.

Em adição, opera-se uma ênfase crescente no aspecto visual do espetáculo e mais tarde, com o aparecimento do diretor teatral na virada para o século 20, este teatro vai encerrando-se numa narrativa hermética, numa cena que não necessita do ponto de vista e interação do espectador. A audiência começa a se desinteressar porque o evento não é mais recíproco. A cidade deixa de ser um palco onde cada cidadão tem um papel com uma

⁵⁰ Georges Didi-Huberman, nascido em Saint-Étienne em 1953, é filósofo, historiador, crítico de arte e professor da École de Hautes Études em Sciences Sociales, em Paris. Publicou, entre outros títulos, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris: Minuit, 1992) traduzido para o português *O que vemos, o que nos olha* (São Paulo: Editora 34, 1998; Porto: Dafne, 2011).

contribuição democrática a fazer e criam-se edifícios específicos para o espetáculo do poder institucionalizado.

É curioso que estas intervenções no espaço se refletem na memória, pois fazem apagar os seus vestígios: da recordação falante do edifício ou rua neles incrustadas. Estas incursões de ruptura na memória (mais do que na história) dificultam o diálogo no presente e restringem a prospecção do imaginário para o futuro: das ambições e esperanças do espectador. Do resgate do amanhã através de vozes pretéritas que se estabelecem no aqui e agora. A via de acesso ao afeto é obstruída, pois o cidadão não mais afeta nem é afetado pelo evento comunitário.

Carlson (2003) defende que o progressivo processo de institucionalização do teatro por uma sociedade educada fez com que alguns grupos da atualidade se apropriassem de espaços não teatrais, pelo desinteresse provocado por estas construções formatadas. Na sugestão de novos abrigos contemporâneos, refere-se a lugares que evocam os fantasmas do passado e criam possíveis espaços para o futuro: fábricas abandonadas, armazéns, cais, salões de baile, estações de trem, fazendas. O autor defende que estes palcos mal-assombrados são ambientes que têm memória e carregam com eles ideias.

Creio que a organização de espaços teatrais que contemplem as necessidades e interesses do homem de cada época é definitiva, como é essencial que estes espaços incluam os mais diversos segmentos sociais. Quando apenas uma parcela da sociedade é atendida, isto evidencia que este organismo não está sadio.

Acredito que o teatro pode ser tomado como um gestor cúmplice de questionamentos e crenças, onde emoções e saberes são confrontados e expostos numa perspectiva ficcional ou factual. Para tanto, mercados, ruas, prédios teatrais e não teatrais funcionam como plataformas para tais trocas. Segundo Boyer (1998), o ato teatral é uma conversa entre o cidadão e a urbe, sendo quase sempre reflexo da representação da vida pública; e o espaço público é frequentemente organizado como se fosse um lugar para a representação teatral. A experiência coletiva da vida cotidiana estabeleceria a cena como autêntica e verdadeira (o mundo “real” com seus tribunais, igrejas, etc.) ou como fantasiosa e espetacular (o mundo “teatral”). Penso que talvez o que muitas vezes provoca empatia com o evento teatral é que ali o indivíduo pode transformar o *status quo*, intervir de forma senão ativa ao menos imaginativa no que no *establishment* é imutável.

Se Boyer (1998) sugere que a cidade e suas arquiteturas são um espaço espetacularizado, pode-se supor que seus atores-juizes interpretam as leis, performers-hedonistas celebram em festas, praças e prostíbulos, atuadores-crentes vão às missas nas igrejas e ambientes de culto. E ainda, que o próprio teatro é um ambiente teatralizado onde os atores-público e os atores-performers ocupam papéis diferentes, mas igualmente ativos no espetáculo das trocas sociais. Acredito que o teatro é um acontecimento do ator e do cidadão, ambos são protagonistas que participam da trama e nela precisam estar incluídos. Na nossa atual sociedade compartimentada, grupos sociais de valor significativo não têm representatividade na cena teatral. Os espaços de confinamento, os guetos de convivência produzidos após a revolução industrial afastam mais e mais o contato entre estes diferentes pensares.

Na sua análise sociocultural acerca da regularização do espaço, Foucault (1984) sugere que a sociedade produz espaços utópicos e heterotópicos. Utopias seriam espaços irreais e idealizados criados pela mente humana, seriam a própria sociedade aperfeiçoada ou o inverso da sociedade, conforme a crítica que se faz a ela. Acredito que o Paraíso Cristão faça parte deste grupo. Heterotopias seriam ambientes reais criados pela mão humana, espécies de utopias efetivamente realizadas.

O filósofo classifica as heterotopias em dois grandes grupos: as de crise, que envolvem indivíduos que se encontram em uma posição atípica frente à sociedade e devem passar por esta experiência em lugares sem referências geográficas (viagem de núpcias, colégio interno, serviço militar); o segundo grupo seria a heterotopia de desvio, onde se localizam os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida (asilos, hospitais psiquiátricos, prisões). Em uma das subdivisões destes dois grupos, existem casos de sobreposição de vários espaços, como no teatro e no cinema, onde na mesma obra podem ser propostas inúmeras paisagens incompatíveis.

É possível detectar um traço ressonante nas teses de Foucault e Boyer quando falam das heterotopias e da espetacularização da cidade, pois em ambos os casos se observa uma performatização da vida. Para Foucault, são construídos cenários para a representação da sociedade; Boyer retrata arquiteturas que abrigam o fictício e o real, mas sugere que ambos são encenações. Se estes dois autores salientam qualidades do diálogo social, Aronson contribui para a discussão sobre ambiências especificamente teatrais.

Aronson (2005) sugere que o teatro contemporâneo busque novos espaços, prédios construídos a partir da argamassa invisível da virtualidade. Aponta que a revolução das comunicações incentivou o homem a viver num ambiente de privacidade, mas simultaneamente conectado digitalmente com o mundo inteiro. Seres em conexão e isolamento. Propõe então que o novo teatro leve em conta esse sentido de comunicação e este estranho senso de deslocamento. Para o autor, a procura de renovados espaços teatrais poderiam evocar ou replicar nossa casa, pois ela nunca teve tanta força na estética arquitetônica como agora. Apesar de não sugerir que as performances sejam realizadas em nossas residências, diz que isto também seria possível.

A sociedade contemporânea não vive na praça do mercado, na igreja ou nos salões da autoridade central, mas em casas discretas e muitas vezes altamente individualizadas. (ARONSON, 2005, p:41, tradução nossa)

Aronson cogita que esta casa teatral pode ser compartimentada como a estrutura de um lar, conter múltiplos níveis, sustentar atividades discretas e simultâneas, prover privacidade e ser espaço de celebração, abrigar sagrado e profano, inspiração e banalidade. Aponta que somos condicionados a ver o teatro como um evento comunitário que acontece num prédio construído para isto. Segundo ele, o novo teatro pode lembrar esta teatralidade que conhecemos, mas também ser diferente; oferecer a possibilidade de transformar nossa percepção para vermos a obra a partir de um olhar renovado. Teatro como casa, casa como teatro, esta deveria ser a forma como o evento atual acontece.

Compreendo que a procura de ambientes para a cena contemporânea se beneficia quando considera um aspecto atrativo da arte cênica, que é estabelecer uma conversa significativa com a coletividade. Talvez seja necessário fazer algumas perguntas para vislumbrar a arquitetura da atual morada artística.

Para onde olhamos hoje? No classicismo antropomórfico o olhar do indivíduo era endereçado para o Olimpo e para o diálogo ético entre heróis, deuses e semideuses; na subjetiva Idade Média, para um céu que era sitiado por um Deus Todo Poderoso; no Renascimento o foco se volta para o homem que se individualiza sob a abóboda celeste; no Romantismo, para um ser ao mesmo tempo heroico e cotidiano, imerso em sentimentos.

Onde a contemporaneidade fixa a sua mirada? Para um interior repleto de infinitos? Ou para um infinito repleto de eus? Para um lugar onde o micro e o macro se interpenetram? Onde a virtualidade dissolveu o fio de divisão entre o fora e o dentro e ações humanas tocam

vizinhos no outro lado do globo terrestre? Onde os sentimentos e pensamentos não são só mais meus, mas gêmeos de tantos outros espalhados pelo planeta?

Para que sítio olha hoje o performer para dialogar com o público? O ato teatral me conduz da concretude do prédio ou rua, do aqui e agora, para um outro ambiente? O estímulo ao aparelho sensório instala o ser humano em locais que lhe são íntimos apenas nas suas viagens virtuais? O evento artístico tem sido uma passagem para este espaço? Posso estar fisicamente ocupando um lócus teatral e navegar por vários mundos, como faço com minha internet? E do contrário? Podem meus voos de ausência serem captados pelo suor do corpo dos performers, a ponto de invocar o desejo ao toque epidérmico ou ao menos ao invisível?

Pode-se supor que este buscar uma nova casa pelos artistas na atualidade seja um movimento de atenção ao afeto, à necessidade de uma troca corpórea na nossa era virtual, que prioriza os exercícios da mente. Que o ato cênico seja como um convite para um chá da tarde, um jantar, uma festa, mas sempre um convite ao toque. Quiçá para isto, tenhamos que estar mais cômicos da carne e pele de que somos compostos. Estas que são os caminhos de acesso ao mundo dos afetos, responsáveis por gerar e gerir sentimentos, e assim dar razão à existência. Talvez tenhamos que aprender (ou voltar a lembrar) a sentir corpo e ideia, para que se envolvam de algum significado. Acredito que o que não é valorado não se distingue, portanto, não existe.

A arte é criação do homem e creio que traz no seu âmago proposição relacional. Mas para suprir a carência do outro, o indivíduo necessita deixar-se afetar e também partilhar afeição. O teatro está impregnado de celebração, fazendo jus e reverência a nosso Pai Dioniso-Baco, o deus das festas, do vinho, da insânia, dos ritos, mas, sobretudo, da intoxicação que funde o bebedor com a deidade. É deste contágio que queremos falar. O deixar-se contaminar, tanto ator quanto público.

Acredito que no teatro, quando as sensibilidades do performer e do público são rompidas, ele começa a perder a função e degenera no espetacular. Portanto, é interessante especular sobre esta comunicação a fim de descobrir como convidarem-se a tocar, a estabelecer vias de acesso entre um e outro. Na ocasião do ato cênico, tanto na posição do palco quanto da plateia, o objeto é o outro sujeito diante de mim. Se eu sujeito sou o objeto de quem me vê, talvez possa me tornar sujeito para ele se houver dissolução de nossos contornos pessoais. Quais são as origens de uma e outra existência, onde estão as linhas delimitadoras destes corpos? O ato teatral pode diluir as fronteiras entre ator e espectador?

Decerto seja também importante investigar quais conteúdos e estéticas atraem a audiência e o artista contemporâneos, que os faça desejar a aproximação e o desfrute conjunto. Seria interessante se este movimento de procura não acontecesse só por parte de quem inicia a criar a obra. O artista também deseja ser procurado, necessitado. Para tanto, urgem corpos e mentes vitalizados, que tenham apetite de um e outro. Penso que a prostração existencial de nossa sociedade virtualizada tem provocado frequentemente anorexia artística e bulimia ante a informação. Tem faltado a nós ambos, artista e espectador, a fome antropofágica, como forma de quem come incorporar as qualidades do indivíduo que é devorado. Para contornar este modelo, nosso animal-corpo talvez tenha que ser reabitado pela carne e pelo osso.

A atual corrida pela sobrevivência, com as energias desviadas para a busca da prosperidade material e da felicidade privada, não tem sido generosa em termos de tempo para a troca coletiva. Interessante viabilizar encontros onde se possa fazer a parada para aquele pequeno suspiro (quem sabe conjunto?), aquele que é capaz de revisar e reelaborar atitudes, abrindo espaço para que segredos compartilhados, mesmo que em silêncio, possam nos conduzir a percepções sutis sobre a existência. Quem sabe dentre uma multidão magnífica⁵¹, diversa, porém porosa?

⁵¹ “A Multidão é Magnífica” é uma expressão utilizada pela performer Jezebel de Carli no espetáculo Hipergaivota, com direção de Francisco Gick, uma experiência online em tempo real construída como reverberação do espetáculo teatral Dispositivo-Gaivota, do Coletivo Errática de Porto Alegre/RS.

Foto 7 – Espetáculo Gueto Bufo, Teatro Bruno Kiefer, Porto Alegre/RS, 1998.



Foto 8 – Espetáculo Larvárias, Teatro Poeira, Rio de Janeiro, 2007.



2.2 Gueto Bufo – o bufão na rua e o bufão no palco

Aqui iniciamos a narrar o processo de dois espetáculos na área da bufonaria e do mascaramento com larvárias, que tanto no período de criação quanto de apresentação tiveram um contato intenso com o público, a ponto de perguntarmos por vezes se são uma cocriação da equipe artística e da comunidade. Apesar do suporte teórico, estas obras nascem principalmente do empirismo, onde exerci as funções de dramaturga, diretora e atriz. Portanto, aqui ofereço uma tentativa de distinguir o olhar específico de cada posição em diferentes momentos, sendo inevitável que na escrita apareçam seus cruzamentos.

Em função da longevidade⁵² das obras Gueto Bufo⁵³ e Larvárias⁵⁴, foi possível investigar detidamente suas técnicas através dos impactos éticos e estéticos que estabeleciam na comunicação com o observador. Apesar das suas carreiras terem se operado predominantemente em salas fechadas, se conformado à formação *à italiana* ou arena, a equipe de criação sempre trocou experiências com grupos com realidades socioculturais diferenciadas. Foram visitados guetos considerados pouco ou não produtivos para a sociedade capitalista, como moradores e travestis de rua, anciões pobres em casas de acolhimento, idosos aposentados de classe média e alta, filhos de moradores de rua acolhidos em abrigos, internos dos hospitais psiquiátricos, moradores de espaços rurais. Enfim, coletivos em isolamento que usualmente não têm suas vozes ativas na produção de nossas dramaturgias burguesas. E quando aí supostamente falam, é através de uma narrativa filtrada pela mente de

⁵² Gueto Bufo apresentou-se durante dezesseis anos e Larvárias, durante 9 anos.

⁵³ Gueto Bufo é um espetáculo construído a partir da técnica do bufão, dirigido por Daniela Carmona, que também faz parte do elenco, ao lado de Cláudia Sachs. Esteve ativo de 1998 a 2014. Pré-estreia no Brasil em agosto de 1998 em Salvador, Rio e São Paulo, na Mostra APARTES (contrapartida para a CAPES de estudantes com bolsas de estudos no exterior). Estreia em setembro de 1998 no Festival Porto Alegre em Cena. Temporada em 1999 no Rio de Janeiro, a convite da FUNARTE/MINC, no Teatro Glaucete Rocha, entre inúmeras outras. Apresentações em 1999 no Festival Porto Alegre em Montevideo. Circulação por mais de 30 cidades do Brasil através de Festivais e Projetos Culturais, como Palco Giratório SESC, Caixa Cultural. Myriam Muniz, etc. Trouxe à Daniela Carmona os prêmios de Direção, Atuação, Dramaturgia e Maquiagem.

⁵⁴ Larvárias é um espetáculo construído a partir da técnica das máscaras larvárias, dirigido por Daniela Carmona, que também faz parte do elenco, ao lado de Adriano Basegio. Esteve ativo de 2005 a 2014. Pré-estreia em dezembro de 2005 no Festival de Teatro do Ocidente, na Venezuela. Estreia no Brasil em março de 2006 no Teatro Renascença em Porto Alegre/RS. Temporada de abril a junho de 2007 no Teatro Poeira e agosto e setembro de 2013 no Teatro da Gávea – Maria Clara Machado, Rio de Janeiro/RJ, entre inúmeras outras. Apresentações na Espanha em 2007: Teatro La Riereta (Barcelona) e Festival Internacional de Teatro (Granada). Circulação por mais de 30 cidades do Brasil através de Festivais e Projetos Culturais, como Palco Giratório SESC, Caixa Cultural. Myriam Muniz, etc.

um outro autor. A intenção das pesquisas de campo era passar para eles o microfone e trazer suas narrativas para a cena com um filtro menos ativo.

Nas investigações bufonescas, as duas atrizes saíram à céu aberto primeiro como pesquisadoras e depois como bufonas, interagindo com alguns rejeitados sociais e trazendo-os mais adiante como resposta sinestésica para o palco. Junto a filósofos, psicólogos e antropólogos, as máscaras larvárias visitaram asilos, hospitais psiquiátricos, clubes de classe alta, abrigos de acolhimento, comunidades rurais, para levar improvisações e ouvir impressões, o que fortaleceu enorme a dramaturgia da visualidade e do silêncio de Larvárias. As pesquisas com bufonaria dispuseram as artistas nas mais variadas posições civis e espaciais: por vezes se confundiram como cidadãos em espaços políticos e de entretenimento, em outras se apresentaram como artistas, em lugares teatrais oficiais e não habituais. Nas investigações larváticas, se conservou desde sempre a convenção palco e plateia (mesmo em lugares precários, se definiam áreas para um e outro). Ambos experimentos conduziram a descobertas significativas em termos de linguagem teatral.

Considerada a segurança, as práticas com bufões nas calçadas da cidade traziam bem mais risco e vulnerabilidade do que as com as máscaras, onde convencionava-se a relação atuante-espectador nas instituições visitadas. Levando em conta a questão dos conteúdos que emergiam, as faces imprecisas das máscaras estabeleciam relações com a audiência de cunho mais existencial, trazendo à situação figuras estranhas em eras imprecisas, ao contrário do desenho social do bufão, que explicitava temáticas políticas contemporâneas.

O contato com o bufão inicia quando curso a *École Philippe Gaulier*⁵⁵ e continua através da pesquisa contínua sobre esta técnica - que se estende até hoje, através de experimentos pedagógicos⁵⁶ e artísticos⁵⁷.

⁵⁵ Nos anos de 1996 e 1997, através da bolsa CAPES de Jovens Talentos APARTES, do Ministério de Educação e Cultura, estudei por um ano na escola de Gaulier, em Londres.

⁵⁶ Ao voltar de Londres para o Brasil em 1998, introduzo o bufão e as máscaras larvárias como conteúdo da minha escola de Formação de Atores, o TEPA, inaugurando seu tratamento pedagógico dentro do curso recém criado de Estilos Teatrais, e também repassando a técnica para inúmeros profissionais e aprendizes em cursos no Brasil e no exterior. O TEPA – TEATRO ESCOLA DE PORTO ALEGRE foi fundado em 1996 por Daniela Carmona e Zé Adão Barbosa e funcionou ativamente até 2014, sendo responsável pela formação de quase duas décadas de artistas, não só do Rio Grande do Sul, mas como de outros estados do Brasil. Se estruturou como um Curso de Qualificação Profissional reconhecido pelo SATED/RS, cujo processo de Formação de Atores dividia-se em 3 anos: Básico, Intermediário e Avançado. O TEPA também operava como um centro de pesquisa e apresentações, que acolhia artistas em processos de investigação de linguagens contemporâneas. Este centro

Em Gueto Bufo, uma abordagem prioritariamente física da estética sancionada do grotesco e do disforme foi o diferencial desta construção. Contudo, para tocar num ambiente tão caro como o dos banidos,urgia uma experiência que mobilizasse as atrizes em direção a este universo, e inclusive identificasse prejulgamentos pessoais frente a ele. Não se desejava reproduzir figuras dos tratados eruditos, mas sim mergulhar neste universo para trazê-lo ao espectador, provocando a situação de estar diante do excluído. No ato teatral onde o performer-ator e o performer-espectador ocupam variadas funções, o propósito do ator-bufo é evidenciar as facetas fascistas e racistas de todos nós, indivíduos do bem. Nós que as carregamos inconscientemente, em atitudes preconceituosas, ancoradas na ignorância sobre a ação hegemônica de nossos modelos culturais e sociais. Numa atitude relacional com o público, ansiava-se por sofrer e provocar sensações, alterar impressões e propor novas experiências perceptivas frente a este mundo.

Os ensaios de Gueto Bufo iniciaram com jogos físicos que traziam à tona estados emocionais consonantes com situações de exclusão. O corpo bufo, à semelhança da técnica Lecoq-Gaulier, pesquisou deformações com grandes glúteos, barrigões, corcundas, aleijos, anões. Este recurso produzir limitações físicas nas atrizes socialmente protegidas, que não haviam passado por situações extremas de abandono e escassez material. Condição contrária à dos cidadãos disformes, os feios, usados em espetáculos sanguinolentos da política de pão

artístico igualmente se caracterizava por estabelecer pontes nacionais e internacionais para cursos com diretores, dramaturgos e atores como Jeremy James/Theatre du Soleil (Paris), Leo Bassi (Itália-Espanha), Moacir Chaves (Rio de Janeiro), Samir Yazbek (São Paulo), Hugo Moss (Inglaterra-Irlanda), etc. O curso de Estilos Teatrais inspira-se amplamente no currículo e técnicas da École Philippe Gaulier e da École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq. Foi organizado para o terceiro ano conclusivo do TEPA, no formato de um programa de um ano dividido em oito módulos: Máscara Neutra, Tragédia Grega, Bufão, Máscaras Larvárias, Shakespeare, Melodrama, Tchekhov & Beckett, Clown). Criei metodologia própria para a aplicação deste currículo e técnicas, assim como adicione a ela outros exercícios assimilados ao longo da minha trajetória artístico-pedagógica.

⁵⁷ Em 1998 é apresenta uma cena de bufão na Mostra APARTES DE JOVENS TALENTOS/CAPES, em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, como contrapartida dos estudos no exterior. Convidei a atriz Cláudia Sachs para participar, na época minha aluna (atualmente é professora do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)). Iniciou então a carreira artística de Gueto Bufo, que se estendeu por 18 anos, até 2014. A performance de 20 minutos apresentou-se no espaço cultural Bar Ocidente, durante a Mostra Off do Festival Internacional Porto Alegre em Cena, assim como no Projeto Mundão do Sesc Santo Amaro de São Paulo, os quais reuniam uma programação internacional que acontecia concomitantemente. Ambos em 1998. Decidiu-se organizar um espetáculo, que finalizou em uma hora. Em início de 1999 estreava o espetáculo Gueto Bufo num formato para salas fechadas.

e circo das arenas romanas; ou dos jograis hereges que proferiam blasfêmias velozes nas feiras sitiadas pela ordem cristã; ou dos bobos-da-corte, conselheiros informais do rei, que tinham sua cabeça colocada a prêmio dependendo da extensão de sua crítica à política da realeza. Ou dos mais recentes párias, os mendigos, LGTBs, judeus em campos de concentração. Minha bufona se delineou sem braços e com vaidosos peitos e nádegas. A Vênus. A de minha parceira, com enorme corcunda que provocou olhar espreitado. A Filó.

Eram sugeridas improvisações com temáticas político-sociais para agregar discurso àquele corpo-bufo, e então lhe sobrepor criticamente a figura paródica. Foram aplicadas práticas teatrais e extra teatrais para derreter a carne, desprender a mente e então expressar o espírito, como exercícios de estímulos aos sentidos e de exaustão e intensificação da respiração, que poderiam alterar estados de consciência e percepção. Conferia-se adiante um contorno textual para o que, antes de tudo, acontecera via ação. Estas experimentações psicofísicas ajudavam a apreender de forma também corpórea a estética abordada. O empirismo catalisava a descoberta da lógica do bufão de forma autêntica e autoral, acirrava o desejo de elaborar uma obra a partir da sua ótica e situá-lo como protagonista e não coadjuvante, retirando-o do lado do poder para defrontá-lo. Agregada, a curiosidade em saber qual seria o formato e expressão de bufões brasileiros.

Se, como cita Pavis (1999), o coro de bufões é uma paródia do coro da tragédia, à modelo da independência bufa à obediência cega aos costumes e hierarquias sociais, nos autorizamos a pesquisar a tragédia dos desvalidos brasileiros na sua cotidianidade, para descobrir qual era o tom do comentário oficial em relação a ela e então compor nosso pequeno coro de bufões e construir seu tom blasfemo. E nesta experiência bufa, nós atrizes desdobramos nossos corpos nos deles, nos confundindo no seu verso roto, não identificando mais se falando ou se faladas, para descobrirmos ali mais adiante onde comédia e tragédia se tocavam. Os cidadãos também se desdobravam numa das suas heranças arquetípicas: sendo ora eles, ora o antigo inquisidor, nazista, racista ou delator.

Assim, agregava-se às paródias criadas, posturas e hábitos das duas personalidades, descobertas nas situações de jogo. E o corpo bufo utilizado geralmente só pra veicular paródia no palco burguês ganhava autonomia e se definia também como figura humana da cena. Seu cotidiano começou a costurar as cenas paródicas e, assim, passamos a contar a história daquelas duas bufas. O espetáculo se transformou também na narrativa de seu dia-a-

dia, e não mais somente na exposição de críticas bufônicas. Elas se tornaram não só protagonistas, como suas histórias pessoais ganharam importância e espaço.

Durante o período de ensaios, intensificou-se a pesquisa de campo com mendigos de rua, que se mostraram na maioria das vezes inacessíveis, deixando claro que para eles, definitivamente, não fazíamos parte do grupo. Um esclarecimento que se fazia através da pele. Contudo, estratégias de aproximação foram criadas, e a que mais funcionava era intencionar que não eram observados. Se fazer invisível, da mesma forma que por nós eram invisibilizados. Observamos que, na maioria das vezes, pretendiam não estarem sendo analisados. Tinham prazer de nos fazer passar pela situação de banimento que cotidianamente vivenciavam. Contudo, contundentes experiências se expressaram. Nestas escutas anônimas, tive aulas sobre Machado de Assis, espionagem alemã e interplanetária, o que gradualmente autorizava trazer para a cena um verbo audacioso e pretensamente despropositado. Percebemos, empiricamente, que esta é uma das grandes armas do bufão: se fazer ingênuo para destilar seu asco. Os moradores de rua também se tornaram modelos para exercícios de mimese, sendo que uma grande inspiração pessoal foi uma andarilha-diva extremamente confiante e enfeitada. Mimese que se deu por absoluta identificação e ressonância.

Uma atitude definitiva foi quando nos vestimos de bufas e saímos para a cidade. Por muitas vezes fomos compreendidas como moradoras de rua, e isto nos fez sentir olhadas como geralmente olhávamos para estes estranhos andantes das calçadas. Esta compreensão epidérmica otimizou enormes compreensões antes só teorizadas, ao ter que improvisar na desproteção das ruas. Minha bufona Vênus apareceu sem avisar. Jamais sentira com tanto vigor uma personalidade. Não premeditava suas ações e falas, que saíam espontâneas e verdadeiras. Usava sua máscara para falar. A dificuldade física me ajudava a compreender sua dúbia força e impotência. Desdobrada nas formas arquetípicas das loucas fêmeas, das bruxas roucas, seu corpo disforme me autorizava a destravar um discurso livre, perspicaz e ousado. Estranhamente, aquela deformação fez a figura sentir-se vitalizada e forte. Gradativamente, como contraponto do grotesco, fui percebendo a delicadeza de sua alma, assim como sua vaidade e alegria de viver. Um corpo torpe que se entendeu belo. Um corpo ingenuamente belo. Um ser potencialmente humano, porque diluíra sua dor no riso, na astúcia e na vivacidade. E, principalmente, um ser apaixonado, um refugio social que escolhera a expansão e a orgia como refúgio da solidão.

A condição de estar em cena e, ao mesmo tempo, dirigir minha colega, fez nascer um jogo de mando e subjugação entre as duas. Utilizava-me da minha bufa para fazer o comentário, que saía autoritário e como se fosse frase sua. Isto estimulou um jogo ao mesmo tempo cúmplice e dependente. Ela, sem argumento, eu, sem os braços. Tornei-me seu cérebro, ela minhas mãos. Falava por ela, ela agia por mim. Reproduzindo as estruturas de poder e mando que elas mesmas tanto denunciavam, apontávamos o relativo das relações humanas. Seu cotidiano mais e mais se ressaltava, e aquela relação conduzia as bufas a novos caminhos de linguagem.

Para a estreia em teatro a encenação⁵⁸ conferiu um direcionamento para a ambientação, a partir da estética que já trazíamos. O cenário, econômico e simbólico: perpendicular ao chão, um tapete pendurado no fundo, colorido, de farrapos e trapos, onde se definia uma cruz - como representação do pé de Igreja ao qual nos encostávamos - e, durante toda a peça, local da narrativa. Como acessórios, um saco de andrajos de uma das bufas pouco a pouco ia preenchendo a cena, à medida que ela ia retirando-lhe objetos e a partir deles contando sua história, na gradativa apropriação do espaço. Para o figurino, a inspiração nas figuras medievais, mas com evidentes tons contemporâneos. Queríamos que alguma delicadeza e o feminino nele aparecessem, para contrapor um pouco o grotesco único: velho xale bordado com flores em relevo, saias de baixo em tule branco, alguma renda, salto alto e fino num sapato vermelho...

O iluminador⁵⁹ concebeu uma luz branca, vermelha e azul que definia atmosferas daquele cotidiano, enquanto tons chocolate-amarelo ajudavam a deformar o momento-instante das paródias, numa tentativa expressionista. A trilha mecânica, uma pesquisa de músicas ciganas do leste europeu e alguns cantos sacros; a trilha ao vivo pontuava climas das cenas: sons do bumbo da bufa que tinha mãos e grunhia. O texto, fragmentos por mim escritos em instantes de inspiração, costurados com alguns diálogos pré-elaborados e o material das improvisações conduzidas, numa manta de remendos que ali plasmavam a história das(e) (nós) bufas.

⁵⁸ Um mês antes da estreia o artista plástico e diretor Élcio Rossini foi convidado para contribuir como encenador. Ele é professor da Universidade Federal de Santa Maria.

⁵⁹ Maurício Moura é iluminador residente em Porto Alegre, criador de inúmeros projetos há quase quarenta anos.

Embora o formato para salas fechadas, após o lançamento, Gueto Bufo continuou apresentando-se nos mais diferentes eventos e espaços, teatrais e não teatrais. E ainda, mesmo quando em teatros, continuávamos com os encontros com quem não se oferecia como público, pois adentrávamos através da plateia e antes de iniciar a apresentação improvisávamos com os porteiros, faxineiras, vigias, ou quem estivesse ali transitando pelo acaso.

Após a estreia no palco, variadas experiências urbanas continuaram alterando a percepção e amadurecendo a compreensão do universo dos rejeitados. Dentre muitas, algumas confrontaram nossos corpos puídos e corroídos com organismos sadios e cuidados. Depois da estreia em sala, fomos chamadas para inúmeras entrevistas, e na televisão por vezes insistiam que fôssemos como bufonas. Alertávamos então que elas que seriam entrevistadas. Quando este pressuposto não era respeitado, se criaram situações de tensão com o entrevistador, que nos queria bufas para a indústria do entretenimento, mas proferindo o discurso do cidadão comum e adequado. Era impossível falarmos como atrizes através daqueles corpos machucados. Por outro lado, quando houve ousadia por parte do jornalista, verdadeiros tablados políticos foram erigidos, como quando fomos levadas ao longo de uma noite a visitar os restaurantes e bares mais sofisticados da cidade; ou quando fomos gravadas no shopping center comentando sob nosso olhar as vendas em motivo da Páscoa.

De outra feita, nosso produtor⁶⁰ marcou uma visita para convidar o então governador do Partido dos Trabalhadores (PT) Olívio Dutra para assistir nosso espetáculo. A agenda atrasou, o que nos fez ficar por mais de duas horas transitando pelo Palácio do Governo. Exploramos física e humanamente todo o território: entramos em todas salas que podíamos, subimos no palanque para proferir discurso, conversamos com políticos de esquerda e direita, a ponto de a TV interna oficial vir gravar nossa empreitada. Quando finalmente fomos recebidas por Olívio, que até então não sabia se esta era uma visita crítica ou fraterna, fizemos o convite para nos assistir. No que ele relaxou e comentou: “É isto mesmo, não podemos esquecer da luta, companheiras”. No que minha bufa respondeu: “Que luta Olívio? Viemos aqui pra te convidar pra um showzinho. Ela toca e eu danço”. Estas incursões nos ambientes do *establishment* fortaleceram enorme nossos discursos. E o governador foi nos

⁶⁰ O jornalista Leo Santana foi o produtor do espetáculo durante os primeiros anos, e hoje trabalha como repórter em emissoras de televisão do Rio de Janeiro.

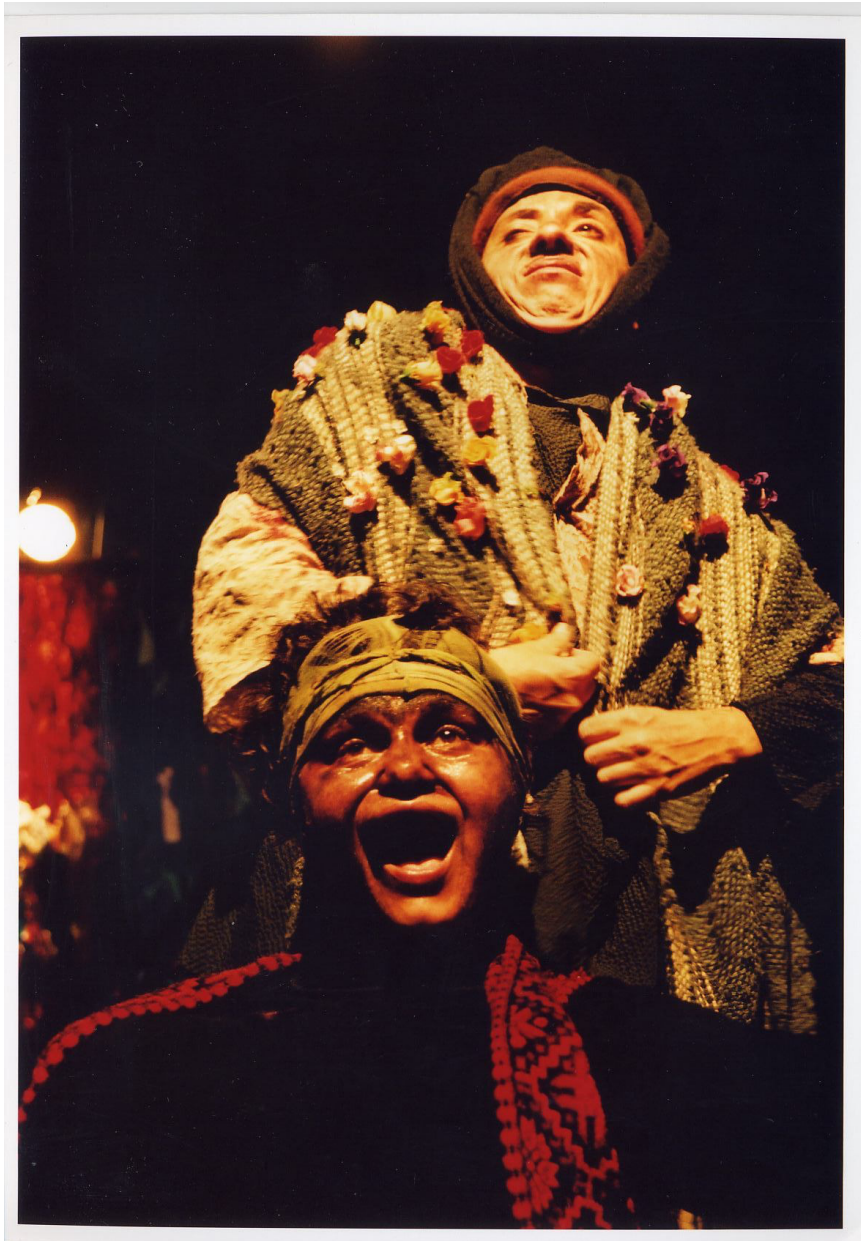
assistir! Ao lado da primeira-dama Judite Dutra e do seu segurança, por quem Vênus se apaixonou e se sentou no colo.

Apesar de o espetáculo receber inúmeros prêmios, tínhamos desconfiança de se haver produzido um produto que satisfazia somente ao olhar burguês dos frequentadores das casas de espetáculos. Então estas bufas foram convidadas a participar das reuniões do Orçamento Participativo, projeto desenvolvido pela então prefeitura do Partido dos Trabalhadores (PT) de Porto Alegre, que fazia encontros na periferia para que suas comunidades definissem quais setores consideravam prioritários para receber verbas e melhorias. As filas eram enormes e as atrizes-bufas chegavam lá como cidadãs para votar, estratégia oculta de entretenimento da Secretaria Municipal de Cultura, para distrair o público que esperava. Foram acolhidas como mais um deles. Houve conjunturas prazerosas, como conquistar amigos e namorados, bem como outras ameaçadoras, quando as duas bufonas foram acuadas e colocadas no centro de um círculo ameaçado por adolescentes violentos que as leram como bruxas perigosas. Mais adiante, Gueto Bufo apresentou-se no enorme Salão de Atos da Reitoria da Universidade Federal do RS (UFRGS), numa seção especial que incluía moradores de rua. Foram não só aceitas como se tornaram suas musas, pois este público identificou-se plenamente com suas histórias. A desconfiança enfim cessou, e a partir dali sentiram-se plena e verdadeiramente premiadas a partir do aval dos banidos.

Gueto Bufo não pretendia fazer um elogio ao feio, onde agora o poderoso tomava o lugar do desqualificado e o marginal o do meritoso. Mas sim uma tribuna onde apareciam as vozes de um e outro, oferecendo ousada tese para a impressão que o espectador levaria consigo ao final do espetáculo. Numa tentativa de escapar da dualidade hierárquica, quisemos erigir uma abordagem não protecionista e nem romantizada da escória, mas através de uma dramaturgia construída a partir da ótica do excluído, em oposição ao discurso oficial hegemônico. Antes de tudo desejávamos evidenciar os limites e amoralidades dos banidos, confrontados com sua extrema sensibilidade (e não emotividade) dos que passaram por situações de exclusão intensas e que amadureceram sua lógica através de uma atitude de sobrevivência astuta e inteligente, sedutora e empática frente aos opressores.

Depois de tanto verbo e esgoto, tanta fala e escuridão, veio a necessidade de imergir num espaço silente e vazio, impregnado de mudez e claridade. Ansiava por visitar o mundo das formas e tinha a intuição que seria num branco limpo silêncio. Como resposta materializou-se larvária

Fotos 9, 10, 11, 12, – Espetáculo Gueto Bufo, Teatro Bruno Kiefer, Porto Alegre/RS, 1998.







2.3. LARVÁRIAS – o ator vai à cidade e a cidade vem ao palco

Descrevo agora o tratamento empírico utilizado para adentrar no universo artístico das larvárias. Na época que iniciaram os ensaios de Larvárias, a investigação com estas máscaras só se processara pedagogicamente, não havendo referências estéticas para seu tratamento em encenações, ao menos era o que diziam as fontes europeias e americanas que procuramos. O único registro encontrado foi a utilização em uma pequena cena do grupo suíço *Mummenschanz*⁶¹, como uma das inúmeras formas animadas de um dos seus espetáculos. Assim, aqui tentarei discorrer acerca da pesquisa de uma linguagem inédita para a cena.

Conheci as larvárias com Gaulier e desde então venho trabalhando com elas no palco e na sala de pesquisa, a partir dos modelos que trouxe de Basel. Nunca ouvira falar acerca destas máscaras, que traziam um misto de delicadeza e estranheza. Faziam parte de uma das tantas que eram oferecidas no módulo de máscaras, ao lado da *Commedia dell'Arte* e das Máscaras de Caracteres. Em função do período curto de um mês em que eram trabalhadas, a exploração se detinha nos jogos trazidos por cada estilo de mascaramento, sem se deter no aprimoramento da técnica e de suas peculiaridades estilísticas. Concernente às larvárias, foram basicamente exploradas em corpos humanos cotidianos, que traziam narrativas com tendência realista, por vezes expandidas por ideias *nonsense*, próximas à do palhaço - que mergulha em territórios absurdos, porém sustentados por um mundo conhecido.

Antes da estreia do espetáculo, por oito anos as larvárias foram pesquisadas em sala, onde por vezes aplicou-se princípios da mímica para trabalhar angulações do corpo dilatado de Decroux. Ao longo deste período, percebi minha predileção pelos estados ainda larvos, intermediários entre o homem e o bicho, devido a uma certa liberdade e alteridade que o informe trazia à cena.

Anteriormente à pesquisa específica para criar o espetáculo, em 2003 atendi a um ano de formação em Mimo Corporal Dramático com Thomas Leabhardt, em Paris. Esta experiência ofereceu algumas pistas para a abordagem das máscaras larvárias. Além da técnica de Decroux, que exige uma limpeza e precisão rigorosas do movimento, fazíamos

⁶¹ Mummenschanz é uma companhia de teatro suíça que se distingue por um estilo próprio e surreal no uso da máscara. Fundada em 1972 pelos alunos lecoquianos Bernie Schürch, Andres Bossard (1944-1992) e a ítalo-americana Floriana Frassetto, o grupo tornou-se popular por suas peças com máscaras e formas bizarras, luz e sombra, e sua coreografia sutil.

improvisações com características diferenciadas das que tinha experimentado até então. Segundo Leabhart, o objetivo do Mimo é trazer o drama para o interior do organismo em movimento, ao contrário de substituir a palavra pelo gesto, como na pantomima antiga.

Na sua metadologia, Leabhart enfatiza “a ausência presente” de Decroux. Aplica improvisações a partir de um corpo estilizado e codificado, que traz um olhar que abstrai o público, o que confere um tom íntimo e introspectivo para a cena – próximo ao resultado da quarta parede do realismo. Porém, no realismo se improvisa com situações retiradas do cotidiano, estabelecendo-se uma relação com os parceiros da cena próxima da natureza do dia-a-dia.

Nos encontros com Leabhart improvisávamos com ideias abstratas, como se materializássemos pensamentos ou explosões de sensações, nosso corpo tornando-se um ser único e não dual, integralizado em organismo e pensamento. O colega de cena tornava-se um outro tom do ambiente: uma percepção, uma dinâmica, uma luz, cor ou forma, que se comunicava e respondia fisicamente aos estímulos que o outro provocava.

As linhas arquitetônicas que Decroux construiu no corpo telegrafaram uma visibilidade ampliada e formaram uma superfície na qual o ator podia espalhar as cores de diferentes qualidades dinâmicas. E o corpo desnudado sobre o palco nu resplandecia com luz interior quando o ator era capaz de “esvaziar o apartamento” e “Deus vinha morar ali”. (LEABHART, 1994, p. 12)

A técnica da mímica moderna era aplicada a improvisos extremamente simples: duas pessoas se encontram e, num dado momento, uma coloca um chapéu na outra, sendo que algumas vezes isto pode ser feito a partir de um texto ou canto. O desafio é expressar movimentos que partam do tronco, de dentro para fora, para depois conferir-lhes um desenho formal que retenha os estímulos internos advindos da conversa entre os performers. É um trabalho elaborado e exigente que precisa ser maturado pois, para o iniciante que não domina a técnica do mimo, o resultado pode ser um diálogo formal e racionalizado, sem jogo, e que não produz comunicação com o público

Este ano de práticas com a fragmentação e organização do movimento e as improvisações que partiam da concretude do corpo e se expressavam na abstração de ideias, conduziram definitivamente as experimentações com as larvárias para o território de corpos inclassificados. Ao longo de mais dois anos foram pesquisadas com alunos e em ensaios artísticos - também com o corpo do homem, porque não interessavam exclusões. Mas o seu potencial de larva, cheio de possibilidades de transfiguração, hipnotizavam e estimulavam a

criatividade, sensibilidade sensorial e emoção. A pesquisa avançou para os corpos indefinidos, pois quando não estreitadas pela referência humana, as larvárias ofereciam uma qualidade de alteridade que acolhia cativantes corpos antepredicados.

Larvárias portanto nasceu⁶² através de investigações sobre o universo do informe e resultou num espetáculo sensorio-imagético, com grande apelo aos sentidos através de estímulos sonoro-visuais, que dialogavam com as impressões e percepções do espectador.

A elaboração de Larvárias se deu através da fisicalidade e levou bastante em consideração o aspecto relacional com o público no seu viés sensorial, conduzindo a pesquisa a uma investigação elaborada sobre o território dos sentidos. O empirismo fez concluir que estas máscaras podem conduzir o observador a experiências sensíveis relacionadas ao espaço do visível e do invisível, desde que os procedimentos com elas se baseiem em abordagens muito concretas, provenientes do mundo material. Em Larvárias era proposta uma conversa entre as máscaras, a luz, o som e os objetos, que abraçava quem as observava no intuito de acessar uma delicada relação entre as qualidades tangíveis e intangíveis da situação, possibilitando sugerir acordes musicais em suas formas, ou a materialização de suas sonoridades. Um experimento que pretendia ser ativado pela materialidade e evocar sensações e impressões no indivíduo, envolto num campo perceptivo.

Os fundamentos conceituais e formais que sustentaram o espetáculo foram amadurecidos ao longo dos ensaios. As larvárias foram utilizadas como ferramenta na pesquisa do valor discursivo das formas no espaço e, durante a investigação sobre seu potencial narrativo, o processo deparou-se com uma potente descoberta acerca da comunicação.

Os doze meses do processo de criação do espetáculo Larvárias contaram com a participação não só da Equipe Artística (dois atores, diretora, diretora assistente, cenógrafo, figurinista, iluminador, músico) mas também de uma Equipe de Apoio (antropólogos, filósofos e psicólogos) que ajudou a desenvolver o projeto paralelo Comunicações Possíveis. Esta pesquisa nasceu de uma necessidade muito específica: até o início do processo de criação não havia registros de espetáculos sustentados apenas pelo uso das máscaras larvárias como técnica de atuação.

⁶² Em final de 2005 Larvárias estreava na Venezuela, no Festival Internacional de Teatro do Occidente.

Comunicações Possíveis caracterizava-se pela apresentação de fragmentos do resultado de ensaios em espaços com realidades socioculturais diferenciadas, onde foram visitados: um hospital psiquiátrico, uma associação para filhos de moradores de rua, um asilo municipal, um grupo de idosos de clube de classe alta, um espaço rural. Estas visitas eram acompanhadas pela Equipe de Apoio, que ajudava a compreender e respeitar os códigos do ambiente visitado. Não era feita nenhuma enunciação anterior aos observadores acerca do propósito da exibição. Depois desta finalizada, então eram ouvidas suas impressões sobre o que haviam visto. A perspectiva destes olhares, junto aos da Equipe de Apoio, ajudaram a amadurecer e ampliar o universo filosófico e conceitual do espetáculo e contribuíram decisivamente na finalização de sua dramaturgia e estética.

As larvárias são máscaras inteiras que cobrem a boca. Portanto, não permitem que se fale ao portá-las. Assim, engendram uma dramaturgia ancorada no silêncio. Em função das suas grandes proporções e dos seus pequenos olhos (responsáveis por apontar o foco da ação), tendem a imprimir uma velocidade lenta à cena. Esta dinâmica pode ser eventualmente quebrada por variações mais rápidas, mas que logo devem ralentar, para que a narrativa não se perca, nem a forma da máscara desapareça. Não era claro se esta abordagem fundamentalmente lenta do movimento poderia sustentar o ritmo de um espetáculo (que acabou finalizado em 55 minutos).

Estas máscaras podem ser tomadas como uma obra visual em movimento, o que pede uma perspectiva frontal de visualização para o observador. Ao manipulá-las, o ator que as porta pode girar seu rosto idealmente em ângulos de até no máximo 45° em relação a sua face, pois a coerência narrativa é conduzida por focos apontados pela larvária, a qual não pode confundir-se como mais um elemento plástico solto no espaço.

Por outro lado, os estudos da Cia do Giro⁶³ eram baseados na emissão e recepção da obra teatral e no seu potencial de comunicação com variados públicos. A sujeição a prédios teatrais convencionais em função da necessidade do palco *à italiana* era um limitador desta investigação. A plateia ali reunida seria preponderantemente composta pela burguesia e aristocracia remanescente. Portanto, esta pesquisa inevitavelmente não produziria um

⁶³ A Cia do Giro era um grupo gaúcho de teatro físico criado em 2003 por Daniela Carmona e Adriano Basegio (o elenco de Larvárias) que caracterizou-se pela pesquisa em diferentes estilos de interpretação teatral. Seu repertório conta com espetáculos premiados como Larvárias, Gueto Bufo, Clownssicos, O Sonho de uma Noite de Verão, entre outros, alguns destes com apresentações no exterior (Barcelona, Granada, Lisboa, Quito, Montevideo, Buenos Aires, Caracas).

espetáculo de alcance a públicos populares. Mas o impulso da Cia do Giro era comunicar-se com grupos com realidades socioeconômicas distintas, buscar outros espaços e outras audiências para que seus discursos contribuíssem e participassem da dramaturgia cênica. Portanto, à necessidade de pesquisar a operacionalidade das máscaras em um espetáculo inteiro, somava-se este interesse na área da comunicação, e a partir daí surge o projeto Comunicações Possíveis, paralelo ao processo de criação e apresentações do espetáculo Larvárias, pois sua Equipe de Apoio continuou participando da proposta também depois da estreia.

A partir da necessidade de encontrar uma fala para esta dramaturgia do silêncio que atendesse a plateias diversas, esbarrou-se involuntariamente na busca não do universal, mas do recorrente, nos diferentes grupos visitados. Isto confrontou estreitamente a Cia do Giro com a qualidade do discurso produzido para o teatro oficial encerrado nos prédios convencionais. Uma fala que protege majoritariamente os desejos estéticos e aporta os conteúdos do poder institucionalizado. Uma escrita cênica e dramática bastante restritiva, que contempla prioritariamente estes gostos específicos.

Creio que quanto mais curioso acerca da resposta de outrem for o interlocutor, quanto mais generoso o fomentador, maior será o alcance da confabulação. Geralmente uma dramaturgia atinge um resultado artístico potente se tem a cortesia de escutar as variadas vozes falantes de uma sociedade. Do contrário, corre o risco de produzir um verbo autorreferente e discriminatório, que não faz jus à qualidade das trocas coletivas. Torna-se postiço porque não pressupõe o contraste dos diálogos sociais e suas verdades, que envolve vários pensares. Acredito que a tese desacompanhada é unilateral e forçosamente artificial. Não é vida, não há contrastes. Não passa pelo processo vida-morte-renascimento. O renascimento é abrangente, contém morte e vida. Penso que para engendrar uma dramaturgia e estética que sejam capazes de comunicar com a coletividade, é necessário incluir suas variadas vozes. Do contrário a obra torna-se um exercício de satisfação a anseios infantis, quando tenta agradar ao gosto de uma só classe, imatura artisticamente em decorrência do nepotismo autoritário dos seus jogos de poder.

Larvárias interessou-se em incluir em sua fala as heterotopias de desvio mencionadas por Foucault (2006), composta pelos indivíduos desviantes da sociedade ideal - que estão em asilos, hospitais psiquiátricos, prisões. Foi uma encenação que procurou trazer o espírito das crianças abandonadas, encarcerados, idosos e “loucos” em reclusão para dialogar com os

fantasmas do prédio teatral, e também com a plateia lá presente. Tentou falar sobre, para, com e a partir daqueles corpos que não estavam ali fisicamente materializados. Propôs-se trazer o que dos seus universos havia de recorrente aos nossos, os libertos sociais.

A pesquisa Comunicações Possíveis dedicou-se a fazer o espetáculo Larvárias evocar outros espaços além do visivelmente aparente nas exibições em edifícios convencionais. As máscaras engendravam a ação a partir da relação entre elas, delas com o cenário, luz, música, plateia e arquitetura do prédio, transformando-os em entidades da cena. Mas também confabulavam com os mundos acessados durante sua pesquisa, aqueles nichos pensantes que não estavam ali concretamente representados.

As máscaras conduziam o foco para a plateia, desta para o espaço total e imageticamente invocavam estas outras ilhas sociais, como fantasmas presentes e atuantes daquela narrativa. Portanto, a dramaturgia da cena era endereçada não somente para o público que estava na sala, mas para outros representantes da sociedade compartimentalizada. Uma dramaturgia que foi composta também a partir do *feed-back* destes universos visitados. Foi essencial ir até outros segmentos sociais, ouvi-los, agregar seus falares aos nossos e oferecer este transverso como narrativa para sugerir outro modelo discursivo, em contraponto ao oficial. Tornou-se necessário ir até a cidade para trazê-la para dentro do prédio convencional. Ir até a cidade, trazer a cidade. Devolver à cidade. Receber da cidade. Celebrar e compor com a cidade a partir de um afeto coletivo e democrático, *ad infinituum*.

O aspecto informe das larvárias sugere corpos entre o home e o bicho, e muitas vezes organismos inanimados. Figuras que se desenham e logo em seguida se desconfiguram, que diante do espectador podem produzir formas humanas e inumanas, num processo de formatação imagético-visual incessante. Na ânsia por estes corpos-não-corpos, chegou-se em *Larvárias* a uma cena onde os atores colocavam as máscaras na parte posterior da cabeça, nas suas costas. Para isto foi necessário que habitassem e desabitassem seus corpos simultaneamente. Para manter estes objetos inanimados vivos, era fundamental que os pontos para onde olhavam se mantivessem claros. Assim, os atores precisavam permanecer em seus organismos ao mesmo tempo que o viam de fora se movimentando na cena. Não era um recurso da imaginação. Era um deslocar-se sensório e concomitante com o concreto e o invisível, com atenção e concentração apuradas nestes aspectos. Invisível concretizado?

Concreto invisibilizado? Ou uma corporeidade incorpórea? Uma coexistência indivisa? Uma copresença que transformava a sucessão em simultaneidade?

A experiência com o portar estas máscaras pode se transformar num possível lançado ao espaço e ao acaso. Embora as sensibilidades e percepções do artista estejam também impregnadas na ocasião, estas não guiam, mas convidam o observador a também dançar num gesto frouxo. Para isto, é necessário estar por detrás da máscara, sem interpretar nem representar através dela, somente dar-lhe vida através de pulsões energéticas e deixar sua plástica livre para carimbar e cambiar seu verbo plástico no ambiente. Daí pode resultar uma dramaturgia ancorada nos silêncios e vácuos perceptivos de cada um. Nas suas sensibilidades. A luz, as sonoridades e os objetos do ambiente dialogam então com a máscara-ator e propõem plataformas referenciais por onde o olho e o ouvido do observador ora cruza ora penetra, e se orientam num ir e vir sensorial. O ator ancora-se em ações muito concretas e simples, baseadas na improvisação entre quem emite e quem recebe, que se apresentam ora flácidas, ora porosas, ora invisíveis.

A encenação de Larvárias evitou não só um tratamento realista da cena bem como fugiu da tendência de fixar os corpos em característica preponderantemente humanas. Nos parecia que a humanização excessiva destas máscaras poderia ser lida como uma tendência da mente em conformar a narrativa a códigos e associações de seu universo já conceituado. A necessidade de encerrá-las em padrões comportamentais traduzíveis talvez fosse nosso medo de nos lançarmos ao abismo do questionável, do inseguro, do espaço ainda virgem de imagens. Espaços que tocariam e instabilizariam nossos sentimentos e sensações diante de um mundo seguro porque intocado.

Por outro lado, se supunha que quanto mais simples e concreta fosse a narrativa, maior o voo imaginativo da audiência. Narração apenas como plataforma referencial. Como um ponto fixado no espaço que permita o ir e vir do observador a outros tempos-espacos. A cena pode apresentar-se como uma página em branco onde o espectador é convidado a compor com seu universo arquetípico e ser coautor do evento. Onde pode imprimir sua digital autoral durante um espetáculo que não está encerrado na interpretação hermética de uma equipe artística. Ao contrário, contém espaços vazados por onde ele pode ingressar e reger conjuntamente a narrativa, tornando-se também seu criador.

O processo de Larvárias mergulhou numa pesquisa intensa na busca de formas, estados físicos e ritmos que sustentassem estas máscaras, gerando criaturas delicadas ao lado

de outras antepredicadas. Em função de ser diretora e também atriz do espetáculo, os ensaios precisavam ser gravados e assistidos diariamente. Esses registros denunciavam a dificuldade de trabalhar com precisão as angulações da máscara, que são as diversas expressões visuais provocadas pelas suas diferentes posições. Mas, o principal, esse limite interferia na técnica da triangulação, que é a comunicação com a plateia, quando a máscara aponta continuamente para o espectador o que está acontecendo dentro da cena, fazendo a narrativa se tornar um ir e vir entre audiência e performer. Urgia, portanto, desenvolver uma percepção corporal do momento em que o foco era emitido para o observador. Ou seja, de quando se estava de fato olhando para a plateia. Assim, convidou-se uma artista especialista em mascaramentos para colaborar como Diretora Assistente⁶⁴.

O cenário⁶⁵ foi resolvido como uma enorme bola branca de plástico de cerca de três metros de circunferência que ao longo do espetáculo ia murchando e transformando-se numa outra máscara, com a qual as larvárias interagem. O desenho da cena cobriu o chão de linóleo, a parede de fundo de um pano com rugas em relevo e as paredes laterais com voais transparentes, todos estes elementos cenográficos em branco.

O figurino⁶⁶ foi concebido predominantemente em branco com alguns trajes em preto, e numa única cena do espetáculo foi proposta uma figura toda em vermelho. Um ponto vermelho dentro daquela imensidão em preto e branco. Enfim, um universo em branco dentro de uma organização espacial *à italiana*, que tentava diluir suas margens a partir de estímulos sensoriais, principalmente auditivos e visuais, num convite para o espectador ali pisar imagetivamente.

A Direção de Movimento⁶⁷ procurou um corpo receptivo aos impulsos da ação e inteligente o suficiente para desenhá-las, enfatizando a necessidade de a personalidade do

⁶⁴ Adriane Mottola é diretora da Cia Stravaganzza de teatro, um dos dois grupos mais antigos de Porto Alegre, ao lado da Tribo de Atuadores Ói Nôiz aqui Traveiz. Seu trabalho é endereçado ao cômico e ao drama, às máscaras, ao teatro adulto e infantil, e traz especialização em dramaturgias contemporâneas.

⁶⁵ O diretor de teatro e artista plástico Élcio Rossini concebeu o cenário de Larvárias. Élcio é atualmente professor na Universidade Federal de Santa Maria/RS.

⁶⁶ Rô Cortinhas é uma renomada figurinista e estilista gaúcha, que trabalha em teatro, cinema e tv e faz parceria com o Bar Ocidente, um dos pontos culturais mais antigos de Porto Alegre.

⁶⁷ A bailarina Dagmar Dornelles formou-se em dança em Porto Alegre e construiu sua carreira entre Brasil e Alemanha, incluindo período de pesquisa na Folkwang Hochschule-Essen (encontros do corpo). Há mais de 10 anos dedica-se a estudos da relação entre corpos de naturezas diversas, tendo recebido a Bolsa VITAE de Artes (2003-2004), para estudo de corpo em meio urbano.

ator desaparecer para dar lugar à expressão energética da máscara. Esta investigação instalou uma dialógica entre a máscara animada pelo performer e os elementos inanimados da cena, o que provocou conversas entre o alto e o baixo, o anguloso e o circular, o rápido e o lento. As cenas imbuíram-se de climas e atmosferas atípicos, oníricos, ora belos ora estranhos, criando uma dramaturgia contaminada de percepções do aparelho sensorial. Uma narrativa que era estímulo às sensações, alimentava impressões e era nutriente de sentimentos. Um diálogo com o mundo fenomenológico, sua potência e sabedoria. Uma pesquisa plástico-sonora que evocava os textos contidos no ambiente. Uma dramaturgia que ao final vertia do espaço, convidando performer e espectador a decifrar os mistérios ali contidos.

A música⁶⁸ foi composta também como figura atuante da cena. O músico participou semanalmente de todo o processo de ensaios de doze meses, usando os instrumentos piano, fagote e latofone (uma bateria composta de latas de diferentes tamanhos e formas coletadas por ele desde a infância). Sua pesquisa musical era tratada em três níveis que se alternavam ao longo do espetáculo:

- como outra figura com quem as máscaras dialogavam, em relação cenestésica a seus estímulos; ou seja, uma personagem acústica com quem as máscaras conversavam através de ações físicas, que eram reações a seus ruídos e melodias;
- como uma ambiência sonora que abraçava as máscaras e traduzia ou contrapunha os estados energéticos que se operavam na cena, contornando-os em desenhos musicais;
- como um elemento que mergulhava para dentro do corpo dos atores, tal qual uma corrente sanguínea energético-musical, fazendo as máscaras se tornarem a própria música.

A luz⁶⁹ evitou a perspectiva de iluminar o ator como se este fosse o centro da narrativa. Máscaras, luz, cenário e música foram tratados de forma não hierárquica, numa espécie de protagonismo coletivo que criava um organismo multifacetado. A luz tentava propor e depois diluir contornos, explodir o concreto através da penetração luminosa em seus poros, atravessar as transparências e revelar imagens contidas por detrás, enfatizar conversas entre o preto e o branco, o translúcido e o opaco.

⁶⁸ O músico Fábio Mentz traz a peculiaridade de unir sua formação em música erudita com a pesquisa com arte experimental. É fagotista da Orquestra Municipal de Porto Alegre (OSPA).

⁶⁹ O artista Fernando Ochoa, formado pelo Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, traz mais de três décadas de experiência com iluminação cênica

O espetáculo endereçava-se ao corpo sensório integral do espectador, apesar de a audição e a visão serem sentidos extremamente excitados. Após o terceiro sinal deixava-se o espectador no escuro e no silêncio, para então largar suavemente o som da flauta que abria o espetáculo, e gradualmente ir iluminando o desenho da cena. Esta proposta era possível quando a apresentação ocorria numa caixa preta, sem luzes externas que vazassem para dentro do palco. Do contrário, o primeiro elemento anunciado era o cenário, logo seguido da música (que no primeiro ano foi executada ao vivo). A partir daí, o desenho imagético de cada um operava independentemente.

Larvárias exigia o posicionamento frontal do espectador para que as expressões da máscara se mantivessem visíveis. Isto dificultava a proximidade com o público e sua interpenetração na cena através de outras localizações espaciais. Os pontos fixos para onde as máscaras olham conduzem a narrativa, que se opera numa triangulação constante entre o ator, seu foco e a audiência. Estes pontos fixos foram usados também para apontar o edifício teatral e para sugerir a percepção dos inúmeros espaços que o envolvem e abraçam. Assim outros universos, imagéticos, eram convocados através da forma como a máscara olhava para o ambiente: ora para o espectador presente naquela sala específica, ora para pontos variados no espaço que poderiam sugerir outros seres, mundos e vidas paralelos.

O espetáculo foi criado a partir de improvisações que depois foram fixadas em partituras corporais muito precisas e concretas, como a dificuldade de uma máscara rastejante cruzar uma diagonal. Esta qualidade primeira do improvisado permite mobilidade à dramaturgia, que pode ir e vir, porque ancorada num esqueleto narrativo. O aspecto plástico quase abstrato das larvárias junto a uma abordagem não realista da situação pretendia convidar a audiência a convocar as imagens do seu universo arquetípico, colocando-a numa situação de autorização criativa. A tentativa foi criar um diálogo, não só entre as máscaras, música, cenografia e luz, mas entre esta encenação e a plateia, num retroalimentar incessante. A estrutura narrativa era fixa e precisa, porém, pretendia-se não hermética. E esta concretude e simplicidade ofereceriam ao espectador uma plataforma clara onde poderia ancorar-se para a partir daí voar criativa e imaginativamente. O espetáculo tentava não propor conclusões, mas sim perguntas que a cada dia eram respondidas diferentemente, de acordo com a qualidade da plateia presente.

Alguns relatos são dignos de serem mencionados: um espectador⁷⁰ expressou após uma apresentação: “tive a sensação de enxergar a materialidade da música, pela primeira vez vi a forma concreta da música se movimentado no espaço”. Um outro observador⁷¹ comunicou: “Eu não ia assistir a esta apresentação. Minha cabeça tava me enlouquecendo, pois o meu remédio que acalma ela tá esgotado aqui na farmácia. Mas aquela coisa toda branca e a música que vinha dali como que me puxou pra lá como um imã (nesta época já eram levados para as visitas alguns esboços de cenário e figurino, na época todos brancos). E enquanto eu assistia, vinha uma coisa dali de vocês que batia em mim e parece que meus pensamentos derreteram e foram parar aqui (apontou para o centro do peito). Então tudo se acalmou como quando eu tomo o remédio. Já tomei o meu remédio do dia”.

Larvárias propôs seres que não estavam encerrados num formato humano e nas suas leituras socioeconômicas, culturais e étnicas. Criaturas que carregavam os comportamentos energéticos dos seres viventes, muitas vezes não classificáveis nem como animais nem como humanos. Isto permitiria à cena sugerir outros espaços, com padrões novos, criativos. Espaços talvez ainda não existentes. Espaços abstratos e ilógicos enunciadores de muitos espaços. Com uma nomenclatura aberta, uma não nomenclatura dos espaços culturais, políticos e sociais. Por ser só um estado energético que estava sendo contornado (alegria, irritação, etc.), sem evidenciar se na pele do rei ou do súdito, as relações de domínio e poder poderiam ser criativamente rearranjadas, sem uma hierarquia que a priori já induziria a uma leitura fechada daquelas disputas ou encontros. Eram seres nos seus devires relacionais, sem códigos comportamentais pré-estabelecidos que por si só atuassem como definidores de resultados.

Poderia o teatro funcionar como uma experiência mista? Não sendo nem uma utopia - a sociedade aperfeiçoada ou o seu inverso, nem uma heterotopia, onde as utopias são realizadas tendo como modelo ambientes sociais já existentes? Seria possível apresentar em cena um ser e um espaço sem classificação socioeconômica, sem posição numa cultura ou geografia, que simplesmente interaja com o mundo fenomenal? Sugerir outros entrecruzamentos espaciais e relacionais e interferir nas hierarquias? Movimentar estas relações, que são exclusões de afeto pois evitam o contato entre grupos?

⁷⁰ Relato colhido no diálogo pós-espetáculo realizado em Salvador/Bahia dentro de um Projeto de Circulação de Espetáculos (Funarte/MINC - Myriam Muniz 2011). A fala é de um italiano de Milão na época radicado no Brasil há mais de 20 anos.

⁷¹ Fala de um interno do Instituto Municipal de Psiquiatria de Porto Alegre/ RS, durante a execução do Projeto Comunicações Possíveis ao longo de 2005, no debate pós-apresentação.

E se a plateia fosse atirada a um espaço vazio, a partir das proposições da encenação? Vazio, mas não homogêneo, acolhendo calma e explosão, sem percepções pré-concebidas sobre a atitude humana ou animal frente a isto? Tão vazio e sem referências que poderia exprimir tanto o espaço de dentro quanto o de fora? O que seria possível emergir desta provocação?

Larvárias foi um espetáculo sem palavras com forte apelo visual e auditivo que necessitava de uma configuração *à italiana*. Para confrontar o limite espacial que a partir daí nascia, que naturalmente iria endereçá-la para os prédios de apresentação oficiais, a obra buscou atender a grupos invisibilizados socialmente, em espaços não tradicionais. Além disso, o priorizar a comunicação imagética com o espectador através de estímulos sensoriais, viabilizou intensas trocas afetivas com a audiência tanto em espaços teatrais quanto em não teatrais. *Larvárias* viajou por quase todos os estados brasileiros e também para o exterior, estabelecendo comunicação com as mais variadas plateias.

Em *Larvárias*, a escuta dos sons e também a visualização das formas e luzes não pretendiam sugerir significados absolutos e herméticos, nem inteligíveis a partir de uma lógica apenas racional. Eram ambiências sonoras e visuais colocadas à disposição do espectador para que construísse entendimentos individuais, que não estavam encerradas em conceituações pré-concebidas. Como uma refeição plástico-sonora com um gosto ainda indefinido porque não a priori provado. Sugeriu-se que o espectador se tornasse um organismo à escuta do som e à vista da luz e da forma, aberto a uma gama potencial de significações que não estavam encerradas em padrões já classificados.

Creio que o homem tende a evitar o mergulho na sua noite interna, junto aos seres sonoros, visuais, saborosos, aromáticos e epidérmicos que a ação dos sentidos provoca dentro de si. Talvez porque este relacionar-se consigo produza uma vulnerabilidade, uma incerteza, um risco. A sensação pode ser abismal e difusa, seus contornos podem se definir e logo se esvaírem, e sugerir um universo cheio de possibilidades e sem limites. Suponho que quando se ouve, vê, sente, prova, cheira um objeto lá fora, exista sempre a possibilidade de ele retumbar também dentro. Talvez, se estivermos atentos a uma escuta interna e externa, percebemos que ela se opera num vai e vem incessante entre o dentro e o fora. Eu busco o som, a forma, o aroma, o gosto, o contato, e sou buscado por eles. É um visitante procurado, mas que também chega. Está contido e contém. Assim, sou recipiente e pélago sem bordas. Até me esvaír no nada e o nada se esvaír em mim.

Foto 13, 14, 15, 16, 17 – Espetáculo Larvárias, Teatro Poeira, Rio de Janeiro/RJ, 2007.







3 CONTÁGIOS E MESTIÇAGENS EM CORPOS CONTEMPORÂNEOS

3.1 Corpos Contemporâneos – a endogenia e a exogenia do corpo

Se na virada para o século 20 a primazia do dramaturgo é questionada através do aparecimento da figura do encenador, parece que as expressões teatrais na atualidade tendem a fixar um olhar demorado sobre os processos do ator-peformer. Tendo como propósito analisar o evento “de corpos atuantes diante de um público coletivo” (RANCIÈRE, 2007, p:108), levanto algumas considerações acerca do corpo cênico e de suas comunicações, buscando gêneses que esclareçam correntes atitudes do performer atos artísticos. Com este objetivo, percorro pensamentos contemporâneos que ajudem a elucidar que organismo é este como se comunica.

Nas suas especulações sobre sentido e presença, Gumbrecht (2010) aponta que no trânsito entre Renascimento e Modernidade o homem começa a se ver excêntrico ao mundo em contraposição à Idade Média, onde se percebia dentro e rodeado pela criação divina. Este novo indivíduo apartado da materialidade se torna uma entidade intelectual e incorpórea cuja função é observar e nomear, pois enxerga o universo físico como uma superfície que exprime sentidos mais profundos, donde se pode retirar algo de espiritual para ser interpretado.

Segundo o autor, o homem do medievo se relacionava somente com os conceitos de verdade e mentira, e não incluía em sua realidade a ideia da ficção e do fingimento, o que também definia o estado do ator no palco. Na Idade Média, os atos comunicativos eram performances fundadas no corpo sem a perspectiva de personagem, pois não havia a concepção de dissimulação com o propósito de criar ilusão narrativa. Já a Modernidade acumula conhecimento e deseja transformar o mundo através do teórico, criando o sentido de ideologia - o ocultar aspectos do saber para manipular a realidade. Em consequência, o fingir, mascarar, imitar conduta com o pretexto de iludir, passam a ser incorporados no comportamento cultural. E isto define igualmente novos rumos para a arte.

Gumbrecht (2010) esclarece que esta ação da Era Moderna, de extrair sentidos inerentes aos objetos do mundo, provoca uma ênfase no significado e isto repercute no teatro, quando a atenção dos espectadores se move do corpo do ator para o dos personagens por ele incorporados, trazendo a ideia de interpretação à cena. Personas advindas de um universo imaginário são afastadas dos espectadores que continuam imersos no mundo real, confrontando ficção com realidade, onde prevalece o sentido em detrimento da presença. Na

filosofia e na religião, igualmente, o corpo deixa de ser e passa a significar, o material é separado do imaterial, a matéria do espírito e a realidade é vista sob um prisma dual.⁷²

O autor ressalta que a partir do século 19 a interpretação já está instaurada como atribuição de sentido e não mais como de identificação, como o era na Idade Média e início da Moderna. Contudo, ressalta que desde o 18 o pensamento moderno passa a ser questionado como, por exemplo, na ambígua obra de Kant - iluminista que apesar de privilegiar o intelecto na leitura da realidade, lança a possibilidade de ela ser lida com a contribuição também dos sentidos, pois o exclusivamente racional não se sustentaria. O fato é que desde então os sentidos corpóreos são considerados para observar o mundo e isto provoca crise na representação, trazendo diferenciados olhares para cada fenômeno de referência: ora sensórios, ora intelectivos.

Gumbrecht (2010) acentua que mais adiante Heidegger (1927) propõe o ser-no-mundo, o ser substancial em contínuo desvelamento ao contatar com as coisas do mundo. Este filósofo aponta que a dualidade metafísica entre corpo e mente aprisionaria erroneamente a consciência integrada, que está em devir constante. Seriam estas algumas pistas para abordar determinados corpos e atitudes do performer contemporâneo?

Gumbrecht (2010) considera que a primazia da razão da Modernidade repercute ainda hoje no sujeito contemporâneo e se manifesta na sua ausência de corporeidade. O autor oferece como alternativa a busca por uma presença que integre experiência e percepção, definindo experiência como observação do mundo pelos conceitos e percepção como apreensão do mundo pelos sentidos (diferentemente de Merleau-Ponty (1999), que nomeia impressão os processos intelectivos e percepção a captação integrada da realidade, aliando os aspectos racionais e sensórios). Gumbrecht (2010) defende que até hoje observamos tentativas não eficazes de juntá-las em acontecimentos híbridos e propõe a produção de presença - a conjunção de consciência e corpo, opondo-se ao império do sentido teórico, que subordina a existência ao pensamento humano.

⁷² Segundo Gumbrecht, o Modernismo instala uma lógica binária de apreensão do mundo. O teórico toma como exemplo o movimento reformista cristão do século XVI que divide a Igreja e traz um comportamento diferenciado diante da Eucaristia. A liturgia passa de um “reviver de novo” para uma “evocação”: ou seja, para o Cristianismo, o pão “é” o meu corpo e o vinho “é” o meu sangue; para o Protestantismo, o pão “significa” o meu corpo e o vinho “significa” o meu sangue.

A revolução dos meios eletrônicos teria catalisado a desmaterialização e descorporalização da vida humana, ao trazer um sentido de imaterialidade aos processos comunicativos. Contudo, aponta a existência de materialidades também neste tipo de comunicação (a tela de um computador, uma mensagem telefônica) que afetam o significado que transportam.

Em outras palavras, falar de "produção de presença" implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade. Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação implica tal produção de presença; que [...] "tocará" os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados [...]. (GUMBRECHT, 2010, p:32).

A era virtual inaugurada pela eletrônica trouxe um estranho senso de deslocamento, onde estou dentro do meu quarto em conexão internáutica com o resto do mundo, a qualquer momento. Uma imersão cibernética que, acredito, aciona o centro intelectual, mas que por vezes faz esquecer a camada física. Viagens virtuais que envolvem deslocamento e imobilidade, informação sem carne, mente hiper estimulada e corpo desabitado.

Esta realidade indubitavelmente afeta o performer contemporâneo, que passa a necessitar de ferramentas para trazer seu homem virtualizado de volta ao corpo. Talvez lhe seja interessante perseguir experiências de contaminação entre o seu homem medieval imerso no mundo e o ser moderno excêntrico ao mundo. Acolher a musculatura deste homem corpóreo, porém inconsciente da sua posição e interferência no tabuleiro da existência. Confundi-lo ao homem razão elaborador de xeques-mates. Num jogo de um xadrez sem bordas, onde sou jogador e sou jogado, peça animada e mente carnificada, sentido e presença comungados.

Com um pouco de liberdade reflexiva, identifico em recentes empirismos teatrais e performáticos, artistas provocando comunicações que mergulham tanto atuantes quanto espectadores em condição ativa, integrados num mesmo campo orgânico. Tratadas sem protagonismos de função, estas experiências engendrariam ações mútuas, onde simultaneamente sou atuator e atuado e não sei a que rumo serei conduzido.

Estes procedimentos igualmente quebram com a perspectiva unívoca de dissimulação nos atos cênicos e questionam a tese da universalidade da interpretação. E assim, creio que a herança do ator moderno sofra alterações, quando passa de um intérprete ou representante da tese do diretor ou escritor e se torna também dramaturgo da cena. O fato é que até então atuava para defender uma concepção com a qual não necessariamente compactuava, focado

em construir uma personagem que a apoiasse com maestria, ou, quando simpatizante, no máximo a representava.

Na atuação que se anuncia no século 20 emergem fazeres que envolvem a desconfiguração da ideia de personagem e o sentido de não representatividade. Surgem abordagens de caracteres com frestas e fissuras para conteúdos do ator, por vezes com tons confessionais, embora ainda através da máscara fictícia. Ademais, se tornam recorrentes espetáculos sustentados por textos e tipologias criados pelo próprio ator. E ainda, principalmente na área da performance, por vezes eclode um ato que se desvincula de texto literário ou dramático, e também de qualquer máscara para intermediar o contato com o público, através da transversalidade do indivíduo civil e do cênico.

Se o corpo vinha sendo tratado como veículo para reiterar conceitos dramáticos ou de encenação, o teatro contemporâneo traz atuações opinativas, que são alavancadas por formatos simbolistas (como em *Ubu Rei* de Jarry), grotescos (Meierhold), épico- distanciados (Brecht), expressionistas (como no *Dr. Caligari* de Wiwne), surrealistas (Artaud), como sugere a seguinte fala: “O Jarry provocador e satírico, com *Ubu*, inaugura um movimento de vanguarda que queria provocar a ruptura do realismo da cena tradicional, antecipa o expressionismo e lança, assim, o germen do teatro do absurdo”. (LOPES, 2001, p:II-39)

Suponho que as encenações teatrais de Jarry, Meierhold e Brecht solicitavam do atador maior exteriorização expressiva, dada a pulsão em direção à plateia que suas criações demandavam, a fim de efetivamente alcançarem seus propósitos – muitas das vezes políticos. Acredito que em suas conduções o performer estivesse concentrado principalmente em suas ações extroversivas, enfatizando aspetos como projeção e emissão energética para a comunicação com o público,

Artaud, por sua vez, embora também pontuando a plasticidade e exterioridade do espetáculo, trouxe - a meu ver - a atenção aos aspectos endógenos do indivíduo, provavelmente em função da hipersensibilidade ocasionada pela sua fragilidade mental e emocional, que endereçava seu olhar para o íntimo. Em *O Teatro e seu Duplo*, sugere uma ação além do intelecto e propõe a cena como local de articulação para a linguagem dos sentidos. O Teatro da Crueldade de Artaud deseja fisicalizar a ideia, a paixão, a selvageria, e integrar sensorialmente ator e público a partir de imagens oníricas ou fantásticas. Para Artaud, a respiração gestaria e manteria as palavras e os gestos, ao fazer o ator mergulhar no mundo interior e penetrar nos seus sentimentos. Para uns, tido como poeta visionário e místico, para

outros, como esquizofrênico e louco, Artaud sugeriu a busca sobre si mesmo no teatro. Se em função de suas complicações nervosas não conseguiu estruturar método ou técnica, seus escritos são fonte inspiradora de nomes expressivos da arte contemporânea⁷³.

O posicionamento político-existencial de certos vanguardistas, e creio que com igual força a distinção entre endogenia e exogenia corporal instalada pelos especialistas do movimento da virada do século 20, foram estimuladores de manifestações corpóreas que eclodiram no teatro ao longo deste século e que inspiram espécies mestiças manifestas neste início do 21. O performer foi desde então colocado em renovadas posições que o auxiliaram a exercitar exogenamente sua imagem como manifesto, assim como a se confrontar com a inédita e recém desvelada perceptividade interior, investigando sua endogenia materializada não só em ossos, músculos, nervos, órgãos, mas também nos corpos invisíveis e subjetivos revelados pela observação concreta do seu organismo. O ator tornava-se por vezes um médico-cientista de si mesmo.

O fato é que a distinção entre o corpo interno e externo contaminou várias criações, e inúmeros artistas contribuíram com abordagens mais exteriorizadas ou interiorizadas da realidade, mesmo quando a obra não solicitava direta e tecnicamente o olhar introversivo ou extroversivo. Observo que muitas vezes o ator-performer na atualidade considera a concomitância de seus espaços de fora e de dentro durante a criação e comunicação artísticas, através de um corpo que é relato e ao mesmo tempo manifesto.

Nas suas recentes e ainda prenhes fases, o teatro contemporâneo enuncia um organismo que pode ser simultaneamente texto e espetáculo. Carne textual e texto carnificado. Corpo transversal que carrega oblíquos e em contaminação constante pensamentos, emoções e fisicalidade. Verbo se fazendo músculo e matéria se fazendo discurso. E creio que ainda que esteja encarnado apenas como voz, gosto, cheiro, epiderme, este corpo pode ser proposto como caminho de acesso ao outro, através de certas materialidades dos instrumentos comunicativos.

⁷³ Artaud influenciou Jean Genet, Peter Brook, Julian Beck e Judith Malina, Grotowski, assim como do Butoh japonês de Hijikata e Kazuo Ohno, entre outros criadores excepcionais.

Foto 18– Daniela Carmona em Foto-performance VÍSCERAS PSÍQUICAS, provocação Marcelo Denny, pintura corporal Babi Cabral e Elisa Massae Sasaki, fotos Sofia Mussolin, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019.



Fotos 19, 20 - Daniela Carmona em Foto-performance PELE, provocação de Marcelo Denny, pintura corporal de Babi Cabral e Elisa Massae Sasaki e fotos de Sofia Mussolin, UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ abril de 2019.



3.2 Dissolução de Fronteiras entre o Bufão e as Máscaras Larvárias

o animado e o inanimado, o humano e o inumano

A escolha por utilizar as técnicas do bufão e das larvárias como plataforma de pesquisa para compor corpos híbridos levou em consideração o exercício artístico pessoal com estas duas estéticas. Intuí esta abordagem como dinamizadora da eclosão do manifesto e do relato através de organismos bufos e larváticos, que acessariam com presteza, de início, um mais o fundo, o outro, a figura, para adiante se contagiarem em transversalidades e expressar corpos mestiços contemporâneos.

Esta convenção facilitou o diálogo da experiência prática que se operou no período da dissertação, através do estágio docência. Porém, o estudo poderia ter se realizado a partir de outras escolhas técnicas, pois acredito que o prioritário no processo ensino-aprendizagem é selecionar objetos claros a partir dos quais possa se estabelecer a conversa pedagógica, que se espera reverbere adiante nas áreas e competências de cada um. Não acredito na simples propagação de técnicas, apesar de ser empática e grata a elas, pela capacidade de facilitar dialogias com temas contemporâneos.

Kandinsky relata que quando soube da descoberta científica da desintegração do átomo, isto significou para a sua alma a dissolução do mundo, pois “as paredes mais espessas desabavam subitamente. Tudo se tornava precário, instável, mole. A pedra poderia desintegrar e tornar-se invisível.” (KANDINSKY, 1991, p:78). Em seguida, fala do encaminhamento de sua arte para o abstrato, citando que se estava apontando para uma nova direção não significava estar negando seu movimento estilístico anterior.

Ao transitar do bufão para as larvárias através da concretude do disforme e do informe, minha pesquisa se deparou com instâncias animadas e inanimadas, humanas e inumanas, que ressaltaram por momentos a tangibilidade e intangibilidade da matéria. Nestas circunstâncias, valorada também a expressão do invisível, o estudo avançava à definição de contornos fugazes de alguns organismos, em ocasião da atenção ao micro corpo e ao macro espaço, estes universos efêmeros e em interpenetração constante.

Foto 21 – Alunos do Estágio Docência (orientação da Profa. Dra. Ana Achcar) realizado em 2019, em experiência com as máscaras larvárias nos morros da UNIRIO.



Após o exercício por longos anos com o universo do bufão e das larvárias, o contato com o trabalho da *SITI Company*⁷⁴ ajudou imensamente a estimular novas investigações, onde fui confrontada com o binômio disciplina e imaginação. A SITI separa os fatores tempo e espaço em inúmeras unidades, as quais são propostas na cena como instâncias para a improvisação, e mais tarde rearranjadas na sua integridade para a composição dramática. Sob o meu ponto-de-vista, a metodologia da SITI contempla a união de duas técnicas complementares: a perspectiva intelectual e ocidental do *Viewpoints* aliada ao empirismo do treinamento oriental Suzuki. Quando a mente ocidental quer divagar em excesso, fazendo dos exercícios de *Viewpoints* uma ode ao raciocínio, a sabedoria oriental, manifesta aqui através da técnica Suzuki, aterra e integra o corpo, resultando num organismo sábio e elegantemente expressivo. Quando o excessivo rigor quer ofuscar o brilho do espírito - o que pode transformar a técnica Suzuki num treinamento quase militar, a criatividade do *Viewpoints* convida o corpo para um dançar imaginativo na gramática poética do espaço-tempo.

As abordagens práticas e conceituais deste grupo me conduziram a arejadas e renovadas visões acerca do teatro. Durante o curso, com o objetivo de salientar os diferentes aspectos dos fatores tempo e espaço, os performers necessitavam recolher suas personalidades para que estas configurações ganhassem a cena. Nesta ausência presente, expressões do prédio, os retângulos das janelas, a velocidade das brisas provocadas pela passagem dos corpos dos colegas, a constância de suas respirações, tornavam-se entidades verdadeiramente atraentes para observar e conversar. As faces do tempo e do espaço se apresentavam, distinguiam e ganhavam território. E estes seres inumanos revelavam que eram grandes poetas. Sedutores na sua constante presença e recolhida visibilidade.

A partir desta experiência comecei a testar a interlocução entre o animado e o não animado⁷⁵, trazendo como plataforma para a investigação as técnicas das máscaras neutra e

⁷⁴ A SITI Company foi fundada em 1992 pela norte-americana Anne Bogart, o japonês Tadashi Suzuki e um grupo de artistas afins, com o intuito de revitalizar o teatro contemporâneo nos EUA através de uma ênfase no intercâmbio cultural internacional e nos processos colaborativos de criação. Originalmente concebida como o Saratoga International Theatre Institute (SITI), em Saratoga Springs, NY, a companhia rapidamente se estabeleceu na cidade de Nova York. Anne contribuiu com os Viewpoints, uma decupação dos princípios de tempo (velocidade, duração, resposta cinestésica e repetição) e espaço (relação espacial, topografia, forma, gesto e arquitetura), em exercícios didáticos para isolar fatores naturalmente integrados e ajudar no processo de composição da cena. Os Viewpoints foram criados por sua colega bailarina Mary Overlie, em número de seis, e mais tarde ampliados por Bogart para nove e conduzidos para o teatro. O mestre vanguardista Tadashi ofereceu à SITI sua técnica Suzuki, uma organização para a cena contemporânea do legado codificado do teatro clássico oriental, trabalho corporal estilizado e dança.

⁷⁵ Um espaço definitivo para instalar esta pesquisa foi no curso extensivo Dramaturgia das Impressões – a plástica e a música vestindo o invisível do espaço. Através da curadoria de Paulo Mattos, em 2016 fui convidada

larvárias. Adiante, colocava estas máscaras a dialogar como objetos na cena. Em seguida, eram retiradas as máscaras e a pesquisa encaminhava-se para a conversa entre o tempo-espaço e objetos abstratos vivificados pelos performers (madeiras, plásticos, tecidos). Gradativamente recolhia também os objetos e pedia para que os atores ajudassem a animar o espaço: cortinas, paredes, janelas, que se movimentavam em velocidades, repetições, durações e reações variadas, o que resultou numa performance do inanimado.

Quando em plena investigação com objetos e elementos temporais e espaciais, que recorrentemente instalavam uma ambiência abstrata, fui convidada para um projeto⁷⁶ que trazia ao concreto e ao fato: o relato dos corpos femininos desaparecidos e mergulhados nas terras do Araguaia durante a guerrilha rural contra a ditadura militar instalada em 1964. Após uma imersão de quase um mês na região entrevistando camponeses sobreviventes, seus relatos foram trazidos para o palco pelas seis atrizes, que também produziram os seus, sendo todo este material finalmente organizado pela dramaturga. A direção incentivava que não houvesse nenhuma abordagem de personagem, que utilizássemos as palavras dos amigos camponeses como se realmente fossem nossas. Defendia que o texto só atingiria sua potência política se não usássemos dissimulação, se tomássemos emprestado aquelas vozes para fazer verbo nosso, contundente, necessário, crítico e sobretudo atual. Um desafio imenso que estimulava a não usar nenhum procedimento ficcional ou ilusionista na atuação, embora num espetáculo dentro de prédios teatrais convencionais. Mas sobretudo, a grande guinada comunicativa se deu quando após quatro anos retornamos ao Araguaia para devolver aos autores os seus textos, através de olhar nosso. E fomos observadas pelos seus. Corpos protegidos e urbanos falando sobre corpos camponeses e torturados. E estes nos devolvendo palavras através dos seus olhos e silêncios. Em territórios cênicos improvisados que eram deles. Particularmente, uma compreensão profunda da consequência e responsabilidade do fazer artístico: qualquer vaidade egóica foi violentamente confrontada. A experiência civil numa obra com tom documental, que afastava a perspectiva de convidar para o palco personagens ficcionais, foi

para ministrar no SESC Copacabana/RJ um curso de noventa horas ao longo de três meses. Mattos havia assistido ao espetáculo Larvárias e tinha interesse em que, de forma direta ou indireta, esta pesquisa fosse oferecida aos artistas que procuravam projetos na sua unidade.

⁷⁶ Este processo iniciou em 2015 e culminou no espetáculo “Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos”, com dramaturgia de Grace Passô, direção de Georgette Fadel e atuação de Carolina Virgüez, Daniela Carmona, Fernanda Haucke, Gabriela Carneiro da Cunha, Mafalda Pequenino, Sara Antunes. A peça se apresenta até hoje, tendo passado por temporadas no Rio de Janeiro e São Paulo, assim como por projetos e festivais que possibilitaram ao espetáculo viajar pelo Brasil. O projeto foi idealizado por Gabriela Carneiro da Cunha, e contemplado com os Prêmios de criação Itaú Cultural e de circulação Petrobrás.

um estímulo a logo em seguida atravessar a cena inumana de minha pesquisa com seres humanos, para pesquisar que criaturas e ambientes nasciam desta transversalidade.

Mais adiante, o contato com o universo da Performance⁷⁷ decididamente refletiu na condução dos próximos processos investigativos. Este trabalho levou a uma experiência de dissolução de plataformas estéticas referenciais, que assustou, mas ao mesmo tempo reanimou criativamente. Segundo Alice (2017), a performance traz a questão do efêmero e se relaciona com a morte. É a prática do esquecimento. Penso que esta é uma propositiva instigante para nossa sociedade do acúmulo de história, que produz as grandes narrativas sobre a expressão do poder através dos tempos.

Nas experiências performáticas, a prática recorrente de reanimar literaturas passadas, através de vozes e corpos que não nos representam - como muitas vezes acontece nos procedimentos de mercado, se apresentou epidermicamente questionável diante da urgência de tantos discursos atuais que se fazem necessários. Foram experimentos que me fizeram deixar contaminar por sopros recentes, porém aquecidos pelos pretéritos e amanhãs de narrativas coletivas e pessoais. Aragens significantes, que lembravam o propósito de estabelecer relações diante de pessoas, através de organismos habitados e com discurso. Corpos que se fazem necessários uns aos outros e professam histórias que se contam aos saltos⁷⁸, nos lapsos compassivos do presente, e que acolhem tanto o passado quanto o futuro dos que necessitam ser lembrados.

Já impulsionada pela dissertação, após a imersão performática que trouxe à superfície endogenias secretas para compor corpos artistas, orchestrei uma experiência⁷⁹ onde - ao colóquio entre máscaras, objetos, tempo e espaço, foi adicionada a técnica do bufão. Desta

⁷⁷ Cursei na UNIRIO a disciplina Práticas Performativas Contemporâneas, dividida em três módulos e conduzida num formato de imersão durante 15 dias consecutivos pelo Prof. Dr. Marcelo Denny/USP (Arquiteturas do Corpo), pelo Prof. Dr. Marcos Bulhões/USP (Coralidades Performativas) e pela Pra. Dra. Tânia Alice/UNIRIO (Revolução dos Afetos), que se desenvolveu nos meses de março e abril de 2019. Durante o curso, fizemos ocupação política de três dias na Cinelândia onde confundimos nossas ações com as dos transeuntes, imersão relacional na praia do Leme vestidos de Jesus com a proposição de revolucionar afetos, fotos-performance que trouxeram para a superfície nossas endogenias secretas para compor corpos artistas.

⁷⁸ “Contar a história aos saltos” e “narrar a história a contrapelo” (direção contrária à caída natural do pelo), são expressões referentes à obra de Walter Benjamin, arquivista alemão, quando menciona a ideia da história dos explorados que deve ser lembrada.

⁷⁹ A convite da University of Essex/UK, ministrei em 2019 uma disciplina no East15 - BA World Performance, durante um bimestre de duzentas horas, onde pude introduzir minha investigação do Mestrado, sobre interseções contemporâneas a partir de corpos bufos e larváticos.

maneira, a figura do performer é resgatada para bailar de volta na cena e conversar com o inanimado, seu anima provocando transversalidades entre o humano e o inumano e incentivando corpos híbridos. Este processo resultou em um espetáculo⁸⁰: uma intersecção de temas autobiográficos dos performers com contos de Hilda Hilst, mulher que a meu ver agrega à candura, a devassidão - ambiências que acolhiam as larvárias e o bufão. Ali, os artistas foram convidados a trazer suas histórias, porém tendo como limite expressá-las somente através de textos da autora.

Em seguida, como a pesquisa baseada em espécies bufas e larváticas resultou em ganhos para miscigenações corpóreas, assim como acessou relações renovadas com o espectador, a mesma metodologia foi aplicada na UNIRIO, porém sem abordar Hilst. No lugar, os alunos foram incentivados a escolher as dramaturgias - autorais ou de terceiros, a partir das seguintes provocações: “Quais as narrativas do homem com o inanimado? E as falas entre o animado e o inumano? As transmutações do informe e do disforme? E a expressão do endógeno e do exógeno? Como se anuncia o corpo híbrido do bicho-homem, o carisma do estranho, o espaço falante?”.

Ao longo de um semestre se realizou investigações em variados sítios performativos da faculdade: na sala de ensaios, nos corredores, pátios abertos, morros e floresta, borrando as bordas de significação destes espaços. O processo de conclusão com os alunos não originou um espetáculo e sim apresentações nestes ambientes, o que trouxe diferentes tons pedagógicos aos experimentos em terras inglesas e brasileiras.

Um objetivo da junção dos bufões e das larvárias neste projeto era sugerir ambientes que favorecessem a aproximação e intimidade com corpos estranhos, bizarros, exóticos, para talvez promover empatia com eles. Com diferentes procedimentos, foram propostos espaços complacentes e cativantes que convidavam a, antes de ajuizar e classificar, se engajar com as ações ali apresentadas, evitando óticas que por vezes restringem e reduzem a percepção frente a estes universos, fazendo rejeitar antes de conhecer. Estes dois panoramas, a princípio

⁸⁰ O espetáculo Hilda se apresentou no Middletown Theatre, Southend-on-Sea/UK, nos dias 26 e 27 de junho às 21 horas, trazendo 43 artistas ao palco, entre atores, músicos, circenses, bailarinos, performers e compositores. Os espectadores, na maioria acostumados com dramaturgias aristotélicas e progressivas, a princípio confessaram que não haviam apreendido racionalmente a proposta, mas a veemência dos organismos na cena trazia uma contundência que os arrebatava e ajudava a organizar a narrativa a partir de percepções sensoriais e emocionais, embora a presença textual. Hilda foi um vasto e feliz encontro entre afetos e anônimos.

contrastantes, tinham a ideia de convocar ambientes mestiços, instaurados a partir da transversalidade da comicidade do grotesco e com a hipnose da plasticidade, que talvez viessem a tocar em sentimentos e percepções e movimentar juízos pretéritos.

O bufão apresenta uma ambiência grotesca que denuncia uma qualidade social instantaneamente classificável e na maior parte das vezes rejeitável. Porém, instala a paródia do opressor e estabelece um riso ambíguo, que confunde as propriedades intelectivas e promove impressões contraditórias. A técnica do bufão integra, depois inverte e enfim transverte.

A singeleza das larvárias, evidente numa primeira camada, ao transmutar seres informes em estruturas por vezes disformes e atípicas, pode interferir na incondicionalidade de aceitação do aprazível e, pelo encanto diante de criaturas ainda sem predicados, incentivar ousadia perceptiva. A investigação com as larvárias tem o potencial de atravessar, transverter e enfim transgredir o juízo sobre formas a princípio consensuais, expondo uma instabilidade corpórea que talvez possa encontrar simpatizantes dentro da plateia.

A partir deste relato de uma trajetória de pesquisa, percebo que o corpo humano e disforme do bufão arremessou às informes e inanimadas larvárias, que ao ganhar vida se dissolveram adiante em geometrias espaço-temporais, para depois remeter novamente ao homem. Estas possíveis dialogias entre a abstração das formas e a atitude do homem foram descobertas nas confluências entre o corpo bufão e o larvático. Nestas convergências, aspectos que a princípio são excludentes regularmente continham e eram contidos - a beleza na feiura, a assimetria na proporção, o anjo no demônio, a maldade na bondade, a graça no tosco, a desfiguração no inalterado, a magnificência no pequeno, a avareza na generosidade, a inteligência na debilidade, a ignorância na sabedoria, o asqueroso no admirável. Provável que bufão e larvárias possam ser generosos, solidários, emprestarem um ao outro as suas sabedorias. Observei nesta pesquisa que os fatos que por vezes impedem sua afluência e os fazem esquivos são fixações perceptivas culturais ou pessoais que conduzem nossa mirada, nos fazendo vislumbrar um mundo estreito e de antemão classificado. Talvez a realidade possa ser aquilo que percebo através da experiência e só então nomeio, conforme expressa o pensador quando diz que “Nada explico, dou um nome a que vejo” (RANCIÈRE, 2002, p:59), ou:

Este é o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que lhe vai acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se

trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. (LAROSA, 2001:20)

O bufão faz a caricatura do poderoso e provoca o riso, porém dentro de um território denso, encorpado por antigas dores existenciais. É a partir deste terreno consistente que embasa seu humor. As máscaras larvárias, pelo encantamento de suas faces brancas e a princípio inocentes, sugerem a graça em terreno etéreo. Se elas não podem ser densas, é certo que são capazes de sugerir seus abismos. Da mesma forma, se o bufão não se configura como belo, pode ao menos anunciar seus brilhos. Quais os elementos que distinguem o consútil do inconsútil? O delicado do tosco? O pesado bufão traz um raciocínio apurado à cena e a torna leve porque conduz ao risível, numa atitude humorada, embora sua intenção crítica. A sutil máscara larvária é passível de conduzir a ambientes áridos através das suas transfigurações formais, quando podem até provocar aflição e se tornar desagradáveis. O bufo disforme carrega memórias de exclusão e amargor, e ao expressá-las pode gerar comoção e acessar empatia. As informes larvárias se anunciam como seres alegres, mas que também arrastam criaturas inversas e atípicas, capazes de provocar distanciamento.

Ademais, os corpos bufos e os larváticos são capazes de enfatizar o aspecto animal-humano de distintas maneiras. O universo do bufão fala da humana besta, do banido que não se sujeita à conduta social padrão por não se afeiçoar aos valores morais que a sustentam. Por instinto de sobrevivência, um ser embora não emotivo (pois a emoção lhe tiraria a clareza mental diante do perigo), revela-se extremamente sensível ao universo que o ronda, sensibilidade talhada abaixo de desafeto e ameaça. As máscaras larvárias apresentam uma forma plástica à primeira vista delicada, embora misteriosa, que permite jogar com seres intermediários entre o humano e o animal. Em adição, suas faces informes podem arremessar ao universo do estranho. Numa espécie de intimidade entre o homem e o bicho, entre o humano e o inumano, num sexo cênico exótico, ora recatado ora devasso, o abraço das máscaras larvárias com os bufões poderia trazer à concretude da cena, agregando graça e escárnio, materiais dúbios e inclassificados, transgredindo o formato e o ajuizamento da aparência e oferecendo passagem para o distinto e o dissemelhante.

O bufão que provoca asco, poderia seduzir pela sua inteligência e humanidade a ponto de se tornar cativante? Ele, que entra em cena feio e como estratégia, se expõe tolo? A expressão da força densa de seu território obscuro conquistaria o encantamento? As larvárias delicadas que atraem o público, são passíveis de conduzir a psiquismos raros, até insanos?

Quem sabe temerosos? É possível que estas inocentes faces possam instalar ambiências desestabilizantes?

Perseguindo logicidades e ilogicidades, provocar experiências atípicas diante de certas existências, a partir da explosão de suas sensibilidades e da transfiguração de suas formas, poderia modificar a percepção do espectador acerca delas? No bufão, o anômalo vem do testemunhar uma cena onde esta sempre asquerosa figura pode se vestir por vezes de tons empáticos ao expor suas antigas dores. Um corpo feio, porém, sensível, um corpo que vai revelando uma memória de sofrimento e pela comoção é possível ser ajuizado belo. Da mesma maneira, nas máscaras larvárias, o informe prazível, evidente numa primeira camada perceptiva, ao se transmutar em seres disformes e estranhos, poderia interferir na incondicionalidade da aceitação do aprazível e talvez construir uma percepção variada acerca dele?

Bufão e larvárias. O que seriam eles senão maquiagens, invólucros que cobrem o ser-no-mundo em devir constante? Se num primeiro instante provocam impressões exatas, poderiam ser estas transvertidas através de intervenções em seus perenes formatos e atitudes? E se eu me afeiçoar ao disforme bufão ao captar suas tragicidades? E me assustar com as informes larvárias quando antepredicadas? Estaria eu tocando em qual território, se suposto que ambos contêm e são contidos? Pertenceriam estas forças a mesma massa potencial quando sem contornos, que eventualmente vêm à tona como expressões que ora se configuram bufas, ora larváticas? Este questionamento das semelhanças poderia contribuir para um senso de alteridade que promova receptividade a corpos mestiços e geneticamente complexos? Qual seria a genética do distinto?

A atual geometria do ser vem requisitando perspectivas transversas, onde formas fixas são atravessadas por interferências oblíquas que revelam diferentes aspectos dos entes. Em consonância com a atual fuga do dualismo, quem sabe possamos lançar existências tidas como excludentes num mesmo e ampliado campo, onde possam transitar mais livres e indiscriminadamente? Por vezes de mãos dadas num enlace fraterno, ou talvez como irmãs gêmeas que, embora suas individuação e autonomia, carregam em si a mesma biologia? Quem sabe? Quais seriam as tipologias que no teatro apareceriam? Um corpo necessita de fronteiras e classificações para se comunicar?

Nossa era proporciona acesso a conteúdos diversos e de variadas culturas, “constantemente nos fazendo flutuar em um universo sem chão e em um mundo sem rosto”

(KAYSER, 1986, p:38). Como estabelecer estéticas fixas e consensuais? A pesquisa estilística contemporânea tende a aceitar crescentemente formas individuais e a apresentar uma disposição para conteúdos diferenciados, figuras-fundo que não se consegue eleger se aceitáveis ou inadequadas. Quem sabe semblantes e índoles mestiças?

Fotos 22, 23, 24 – Espetáculo Hilda, no Middletown Theatre, Southend-on-Sea/UK, 26 e 27 de junho de 2019.





3.3 Contágios e Mestiçagens Contemporâneas

Baseada em experiências artístico-pedagógicas, começo aqui reconhecendo a qualidade fresca dos ensinamentos de Gaulier, que embora ancorados numa tradição que remonta ao início do século passado, se baseiam na relação cúmplice do ator com seus colegas de cena e com a plateia, e assim trazem potência para acessar linguagens atualizadas. Enfim, um corpo habitado que tem necessidade do outro, e assim imprime sentido à fala.

Esta qualidade, observo, coloca em primeira ordem os fatores performer e comunicação, o que pode contribuir imenso quando se procura significar o teatro, seja ele performance, teatro performático, pós-dramático, realista, ou outra conceituação que se estabeleça. Talvez seja proveitoso perguntar com quem falo e o que significo para quem me ouve e vê, ter clareza acerca da situação em que estou afogado, em ordem de alcançar qualquer efeito comunicativo. Percebo que quando a atenção se move sensivelmente para a filigrana da qualidade do contato com o outro, esteja ele na plateia ou no palco, a criação é mobilizada e algum sentido da arte é resgatado.

Ao contrário, tão somente perscrutar a cena através de conceito, estética, técnica, história, geralmente conduz a resultados competentes, mas estranhos à fala poética e necessária – a qual, quando demandada, contesta o impermeável e o imutável. Frequentemente tenho assistido a Performances atuadas e Interpretações performadas, parecendo que uma e outra corrente não se esclarecem quando desconsideram o outro e se baseiam em modelos – sejam eles ancestrais ou atualizados. Insisto aqui que o contato brincante de um corpo em alteridade pode ser grande mestre para a captura de ações que o coletivo anseia acessar nas comunicações contemporâneas.

Afeto e comunicação, presença e sentido, coletivo e significado. O que afeta a nós performers para podermos tocar o outro? O que e a quem represento? Uma dramaturgia e um corpo que não me dizem respeito? Interpreto ou estou presente? O ato cênico potencializa performer e observador crítica e criativamente?

Apesar das inúmeras facilitações que trouxe a aspectos operacionais e técnicos da atividade cênica, creio que a revolução industrial apartou por demais o artista do significado existencial e político-social do seu ofício. Além de afastar o pupilo do seu mestre em função da institucionalização do conhecimento, o desenvolvimento da indústria do entretenimento exigiu também abreviar os períodos de capacitação profissional, estabelecendo um forte sentido de produtividade no trabalho artístico. A redução na extensão do tempo que

usualmente caracterizou a assimilação da artesanaria teatral interferiu na postura diante dos processos, que passa muitas vezes de uma atitude intencional para uma mecânica.

Nossa sociedade pós-industrial, por sua vez, instalou a era digital e reclama seres informados e criativos, contrapondo-se aos organismos mecanizados do período industrial, que por vezes tinham dificuldade em processar o conhecimento em função do bloqueio ao imagético e ao criativo. Repetidas vezes me defronto com alunos ainda paralisados pela herança desta atitude passiva frente às investigações, ou no mínimo alheios aos seus essenciais propósitos na profissão - mesmo alguns que se identificam com correntes revitalizadas e contemporâneas do fazer teatral, os que arrastam anseios por um teatro que interfira social e culturalmente na nossa época. Compreendo que junto a novas ideias e formatos, é interessante também trazer agregado um comportamento ativo e verdadeiramente opinativo diante da construção.

Por outro lado, este clamar por excessiva informação muitas vezes afasta o indivíduo da sabedoria empírica, e elabora um corpo virtualizado, artificial, postigo, com uma plasticidade asséptica que se torna altamente desejada e facilmente conduzida. Esta imposição da forma usualmente vem carregada de interesses, e em variados casos constrói corpo dócil e sem discurso. A rejeição a nossa carne, ao que enfim carregamos, acaba por manifestar um olhar periférico sobre o mundo, visão facilmente guiada pelas ideologias institucionalizadas. Provável seja hora então de dar nosso grito estético-político e atizar este corpo que é relato e manifesto.

Afeto e comunicação, presença e sentido, coletivo e significado. O que afeta a nós performers para podermos tocar o outro? O que e a quem represento? Uma dramaturgia e um corpo que não me dizem respeito? Interpreto ou estou presente? O ato cênico potencializa performer e observador crítica e criativamente?

Rancière reflete que “a explicação é o mito da pedagogia” (2002, p:20), e diz que quando o professor se coloca de forma hierárquica como um explicador de certos conhecimentos, exercita a arte da distância e perpetua o ciclo da impotência, pois destrói a confiança do aluno em articular a sua inteligência. Creio que professor e aluno são funções eleitas dentro de determinadas experiências, e não hierarquias *a priori* dadas. Na propositiva de um mestre ignorante, Rancière sugere que é salutar que ele eventualmente recolha sua inteligência em prol do aprendiz, no sentido de não se colocar como uma sabedoria superior e evitar o embrutecimento que se instaura quando uma inteligência é submetida a outra. O autor confronta esta postura com a socrática, segundo a qual o mestre sábio interroga com a intenção derradeira de instruir, através de um método condutivo. Ao contrário, para Rancière,

o princípio da igualdade emancipa e acolhe as diferenças, pois “o aprender só se verifica pelo caminho do dissemelhante”. (RANCIÈRE, 2002, p:76). O autor alerta que para acessar a soberania do saber é necessário jogar-se no imprevisível, e muitas vezes esta ação não conduz o aluno a encontrar aquilo que buscava, mas o que era preciso encontrar. A seu ver, improvisar é virtude poética.

Acredito que tanto o processo de ensino-aprendizagem em aula quanto o de elaboração de uma obra com propósito de exposição ao público podem ser um ato de compartilhamento e contaminação recíproco. Um jogo. De um lado o professor ou diretor com um arcabouço de experiências pessoais, de outro o aluno ou ator com saberes outros. Ambos vão pisar num novo ambiente, e imagino que se tiverem abertura suficiente, estarão sensíveis para captar o que a inteligência do momento tem para oferecer ao processo. Provavelmente, se seus corpos e mentes apresentarem fissuras, a experiência do agora pode os atravessar e gerar novas e inusitadas percepções sobre aquela realidade. Creio que, do contrário, se existir excesso de tensão e rigidez de ambas as partes ou até mesmo só de uma delas, é bem provável que a atividade fique estagnada porque inflexível.

No meu entender, é profícuo por vezes propor que o procurado já está no ambiente de pesquisa, desde sempre estivera aí, na inteligência do tempo e do espaço. E que o que se manifesta não é nosso, cabendo às sensibilidades nossas captá-lo ou não. Para tanto, é necessário ter olhos de poeta, e “ser poeta é estar à mercê da própria impotência”, segundo Agambem (2017, p:66), quando confronta sua proposta de ato poético com o usual conceito de criação artística:

[...] não é possível distinguir o que é nosso e o que pertence ao autor. Alcançar esta zona impessoal de indiferença, na qual desaparecem cada nome próprio, cada direito autoral e cada pretensão de originalidade é algo que me enche de alegria. (AGAMBEM, 2017, p: 60)

Percebo que uma didática que crie um espaço de confiança e independência expressiva é capaz de permitir ao sujeito afetar-se pelas ondas criativas da experiência e gerar o inusitado. Entretanto, este é um processo delicado, pois exige que por um lado se eleja uma plataforma objetiva (como por exemplo, técnicas de sustentação) que oriente a pesquisa, mas não seja demasiadamente rígida. Por outro, que a autossuficiência criativa não enverede para um caminho de subjetivação excessiva e tome conta da situação a ponto de torná-la indecifrável porque egocêntrica. Experiências anteriores me recordam que escuta, vulnerabilidade, posicionamento autoral aliado à despretensão, coragem, são qualitativos interessantes nestas situações. Rancière traz uma proposição interessante ao referir-se ao

comportamento do indivíduo que evita a exposição nos processos como alguém que necessita “vencer a si próprio, vencer a este orgulho que se disfarça em humildade” (2002, p: 53).

A troca pedagógica pode ser um processo de apropriação de ferramentas que gerem autoridade nos alunos para agir de forma reflexiva e independente a partir deste novo instrumental. No tocante ao teatro, se carrega a possibilidade de considerar a distância espaço-temporal entre o indivíduo e a gênese das estéticas abordadas, é capaz de criar um contexto que o ajude a acessar arquétipos pessoais e rizomáticos, ao relacionar os conceitos às circunstâncias e não às essências. Para isto, é importante que as estratégias didáticas se esforcem por contemplar o ato criativo em si, evitando a imitação como propósito final de reprodução técnica. Antes, os recursos se colocam como plataformas “para aprender qualquer coisa e a isto relacionar todo o resto” (RANCIÈRE, 2002, p:30). Em *O Mestre Ignorante* (2002), Rancière relata uma experiência do pedagogo francês Jacotot⁸¹, onde o aprendizado da língua se deu através de uma edição bilíngue (holandês-francês) de “As Aventuras de Telêmaco”. Jacotot, o professor, ignorava totalmente o holandês e a grande maioria dos alunos, o francês:

[...] era preciso estabelecer, entre eles, o laço mínimo de uma *coisa comum*. [...] Quando eles haviam atingido a metade do livro primeiro, mandou dizer-lhes que repetissem sem parar o que haviam aprendido e, quanto ao resto, que se contentassem em lê-lo para poder narrá-lo. Era uma solução de improviso, mas também, em pequena escala, uma experiência filosófica, [...] era preciso verificar até onde esse novo caminho, aberto por acaso, os havia conduzido e quais os resultados desse empirismo desesperado. Mas, qual não foi sua surpresa quando descobriu que seus alunos, abandonados a si mesmos, se haviam saído tão bem dessa difícil situação quanto o fariam muitos franceses! [...] Todos os homens seriam, pois, virtualmente capazes de compreender o que outros haviam feito e compreendido? (RANCIÈRE, 2002 pp:15-16).

No meu entender, as táticas para se avizinhar de certos estilos teatrais geralmente emergem como tentativa de amparo, de procurar nas marcas do tempo registros que se aproximem do atual desejo de comunicação de um ser ou coletivo. Creio que a perpetuação de

⁸¹ Joseph (ou Jean-Joseph) Jacotot (1770 - 1840) foi um professor francês e filósofo educacional, criador do método de "emancipação intelectual" baseado em três princípios: todos os homens têm inteligência igual; todo homem recebeu de Deus a faculdade de ser capaz de se instruir; tudo está em tudo. Com relação ao primeiro princípio, ele afirmou que é apenas na vontade de usar sua inteligência que os homens diferem. Seu próprio processo, dependendo do terceiro princípio, era dar ao aluno que estava aprendendo uma língua pela primeira vez uma pequena passagem de algumas linhas e encorajá-lo a estudar primeiro as palavras, depois as letras, depois a gramática e, por fim o significado, até que um único parágrafo se tornou a ocasião para aprender uma literatura inteira. Jacotot descreveu seu sistema como Educação Universal.

uma técnica usualmente é um indício que certa cultura e geografia gerou forma ideal (mas não única) para sustentar determinado saber, numa potência expressiva que atravessou o seu tempo. Virou referência. Acercar-se destes procedimentos pode significar tão somente buscar norteadores, experiências anteriores que alcançaram um nível de universalidade a ponto de se tornarem parâmetros para experiências futuras e inclusive contrastantes. A opção por determinada técnica pode tão somente dinamizar a imersão em territórios de pesquisa.

Penso que deparar-se com um dispositivo técnico exato é passível de ajudar o aluno a intuir o desejo de aproximação a um solo investigativo próprio. Se for bastante atento na execução deste fazer, talvez tenha condições em tocar em instâncias que articulem um discurso físico-verbal personalizado. O dirigir-se a uma técnica pode sim ser tratado como a imitação exata do que foi anteriormente construído, desde que o intuito último não seja o adestramento da memória e sim um exercitar o gosto pela imaginação a partir de referências concretas. Quando a pulsão que animou distintos indivíduos ou coletivos é capturada, é difícil produzir um resultado desvitalizado e despropositado. Segundo Rancière (2002, p:74), “saber fazer é querer dizer”.

As técnicas e os saberes não seriam impressões que tomamos como culturais e temporais, mas que estiveram desde sempre plasmados na realidade atemporal e acultural? Digitais presentes em todas as eras e sociedades? A massa expressiva do ser em devir, acessada *ad infinitum* para comunicar-se com outros campos existenciais? Técnicas e estéticas seriam lembranças e presságios sincronicamente perenes e fugazes que convocam à experiência da consciência? Seriam catalisadoras dos processos do constante aqui e agora, transversões sábias de qualquer era e qualquer ambiente? Conhecimentos contidos na expressão do tempo-espaço? Seriam percepções do instante, que tanto no pretérito, presente ou futuro, são a captação de igual momento? A filosofia do presente seria a evasão de aspectos urgentes que necessitam ser salientados em determinada época e geografia? O que seria o registro histórico? E o de memória? Todas as eras e espaços se contêm e estão contidos? É possível concordar com a prerrogativa de Jacotot de que “tudo está em tudo” (RANCIÈRE, 2002, p:37)

Desde sempre ficou evidente que não conduziria esta dissertação por via exclusivamente teórica. Adotei uma abordagem que chamo de orgânico-intelectiva. O mergulhar corporal e não apenas conceitual nos territórios estéticos escolhidos, junto aos alunos e como performer, ajudou a formar uma compreensão que considero integralizada,

física e intelectualmente. O intercâmbio não hierárquico entre prática e pensamento auxiliou o amadurecer e aprofundar dos universos pesquisados de maneira racional, mas também afetiva e epidérmica. Creio que o estímulo pleno ao aparelho psicofísico pode viabilizar uma experiência perceptiva que integre razão, sensação e emoção, pois é passível de desestabilizar padrões de pensamento e comportamento rígidos, na medida em que as inteligências motora, emocional e intelectual são mobilizadas concomitantemente e não conseguem se sobrepor umas às outras.

Quando ingressei neste Mestrado, habitava há mais de vinte anos em moradas bufas e larváticas, o que proporcionou fôlego para de fato conversar empiricamente com os alunos do estágio docência acerca de corpos contemporâneos. Como não estava ocupada em descobrir os princípios destas técnicas, o tempo se mostrou favorável para a dedicação aos materiais que traziam a partir da provocação destas ferramentas. Este processo realizado durante a dissertação coadunou, então, tanto as experiências teóricas quanto outras práticas que ocorreram ao longo deste período.

Talvez porque minha carreira seja a expressão de um pacto feliz entre a universidade, o palco e a formação em ateliers de pesquisa, os alunos na UNIRIO foram bastante estimulados a trazer para nossa pesquisa suas investigações acadêmicas e extra acadêmicas, suas curiosidades como discentes e como profissionais de arte. O propósito era enfatizar autoridades - fosse através de dramaturgias terceiras ou pessoais, a fim de lembrar que o espaço cênico pode ser habitado por imagem e discurso contundentes, e de que esta quem sabe seja uma forma de trazer sentido à atual interlocução com o público.

O território do bufão e das máscaras larvárias foram instalados no projeto como provocações que, através do escárnio, do riso, da visualidade, da puerilidade, enfatizavam a potência das relações entre figura e fundo no ato cênico. Creio ser importante o discernimento de que escolhas estéticas trazem posicionamentos éticos, e que é interessante o artista se responsabilizar pelas falas que traz à cena. Apesar de que, por vezes fico conjecturando que a opção de pisar na vida como poeta, intuindo que os ganhos serão mais imateriais do que materiais, seja já um forte discurso político-existencial.

Uma das intenções era criar um ambiente mesclado para acolher ambas manifestações (bufão e larva) de forma não hierárquica. Esta experiência de fato se operou e, além do espaço híbrido e da relação democrática entre corpos bufos e larváticos, eclodiram alguns organismos mestiços que não eram nem um nem outro estilo, que penso podem repercutir positivamente em cenas contemporâneas.

Creio que é importante aqui ressaltar a interferência decisiva das características dos alunos de universidade pública na eclosão destes organismos, que por vezes tencionaram com muita propriedade ideias acerca de questões político-sociais, de gênero, de etnia, assim como o comportamento e referências eurocêtricas na experiência. Suas atitudes posicionadas e envolvidas foram decisivas para o desenvolvimento de novas hipóteses no projeto.

A prática no estágio docência evitou tratar tanto as larvárias quanto os bufões como personagens, apesar da consciência de que esta é uma possibilidade de condução para ambas instâncias performativas. Ali, o encaminhamento do bufão enfatizou a expressão grotesca do duplo do ator, o ser derrisório e político que o indivíduo carrega, fosse ela aparente fisicamente ou não. Já a condução das larvárias apontou antes para o desenho de estados energéticos (alegria, cansaço, etc.) do que para tipologias humanas, assim como fugiu de pontuar plasticidades que se afeiçoem por demais a etnias e gêneros específicos. Como o propósito desta investigação era o fomento à eclosão de corpos emancipados, dramaturgicos, inéditos, as aulas estimularam olhares não viciados em predicativos culturais, sociais e biológicos, apontando para seres ora genéricos, ora inclassificados, principalmente quando adentramos na morada das máscaras neutras e larvárias.

A imersão em morada bufa pressupõe argumentação política e existencial. Acredito que é um lugar onde apenas o desenho formal da figura não faz eclodir um ser que sustente este estilo. São criaturas que se solidificam a partir de um discurso fundamentado e contundente. Para tanto, o ator que pisa nesta instância necessita compreender por que ocupa a cena e onde ele se localiza no retrato da sociedade.

Por sua vez, como qualquer expressão artística, as larvárias urgem também por uma voz, mesmo que silente. Porém, a força de sua plasticidade de imediato impõe ao espaço um verbo próprio, que inclusive pode gerar esteticismos. Para não incorrer neste perigo, propus o bufão entremeado pela máscara neutra para então penetrar nas larvárias.

As máscaras larvárias ajudaram a revelar o poder das formas em estabelecer narrativas a partir da visualidade e esclareceram para muitos o potencial do discurso estético-corpóreo do performer.

A neutra aqui foi explorada rapidamente, muito antes para limpar as digitais disformes do corpo bufo do que como proposta de uma exploração técnica mais demorada. Após visitados estes universos, penetrou-se na investigação dos corpos mestiços idealizados pelos alunos.

As ferramentas do bufão e das larvárias de início lançaram os jogadores a improvisar no tablado a partir das instâncias do disforme e do informe. O primeiro, aquele que a princípio

perdeu a forma ideal; o segundo, aquele que necessita encontrar uma forma para ser considerado como existência.

O empirismo ajudou a isolar, distinguir e por fim dissolver as margens destes entes bufos e larváticos, e observei que a interpenetração era mais interessante que a fusão dos mencionados estados. Muitas vezes estes atravessamentos renovavam e reconfiguravam a aparência do distinto, como se ele continuasse o mesmo, porém não sendo mais igual. As transversalidades do informe e do disforme, do exógeno e do endógeno, do animado e do inanimado, do humano e do inumano, revelavam muitas vezes seres individuados que apareciam neste “entre”, devolvidos ao ambiente pelas entranhas do visível e do invisível, por meio de um sopro fresco e ao mesmo tempo quente.

A investigação no Laboratório de Experimentação da UNIRIO aconteceu de agosto a dezembro de 2019, no formato de 75 horas distribuídas em 25 encontros de 3 horas cada, na frequência de duas vezes por semana, no turno da tarde. O exercício se deu a partir de uma abordagem prioritariamente prática, onde os materiais teóricos eram por vezes trazidos para solidificar conceitualmente o trabalho empírico.

Descrevo abaixo momentos dos 25 encontros práticos de forma cronológica - porém não completa, pois o objetivo é relatar as vias gerais de desenvolvimento dos conteúdos e comentar observações e experiências dos alunos que interferiram no processo. Pensei ser interessante manter a programação prevista, mesmo quando solicitavam a permanência em certo estilo, para que o resultado se manifestasse antes através da qualidade de relação com a experiência do que a partir de mudanças nas plataformas operacionais. Como intuí, este sentido no tempo determinou uma certa qualidade nas contaminações entre as técnicas apresentadas, o que fez concluir que a insistência na duração de cada conteúdo foi positiva à eclosão de corpos mestiços.

A princípio, inverti a ordem que geralmente utilizava no curso completo que aplicava baseado no currículo da escola Gaulier. Este iniciava com o módulo Máscara Neutra, para instalar um organismo neutro e receptivo aos próximos estilos que seriam trabalhados (Tragédia Grega, Bufão, Máscaras Larvárias, Shakespeare, Melodrama, Tchekhov & Beckett, Clown). A ideia nesta época era que o aluno identificasse a diferença entre o estado de neutralidade e o cotidiano, esse último lido como a atitude de um corpo com contaminações gestuais construídas ao longo da vida e a partir da sua personalidade. Só então se seguiriam as expressões estilísticas, arrastando figuras-fundo de diferentes territórios dramáticos, onde estavam imersos o Bufão e as Máscaras Larvárias.

Utilizo na minha didática a abordagem de Gaulier, de se valer da qualidade irônica do bufão para gerenciar o processo, de se colocar num estado bufo para improvisar com os alunos. Esta atitude exige uma certa coragem do professor, pois tenciona frequentemente as relações na sala. Apesar deste procedimento em certas ocasiões estabelecer uma inversão na lógica dos estatutos éticos da pedagogia, instaura um ambiente provocativo e criativo, contraditório, a meu ver imensamente eficaz para o amadurecimento do processo. Qual a atitude adequada a escolher, como pedagogo? A obediência aos protocolos do correto ou a instalação do ambiente anárquico e dinamizador através das ousadias bufas? Já observei ambas as opções funcionarem e resultarem em belos processos. Desde sempre escolhi a segunda, por uma paixão pelo lúdico e pela constatação de que acelera processos.

A conduta apresentada obedeceu à proposição de exercícios que provocavam a emergência do bufão e o aprendizado da técnica paródica. A partir da natural dinâmica desta interlocução, os corpos passaram a comportar o ator no seu estado bufo, que provocava derrisão a partir de um poderoso que era ridicularizado.

Inauguro o tratamento da técnica do bufão utilizando como estratégia didática isolar num primeiro momento as diferenças entre o corpo do bufão e o corpo da paródia dos poderosos que é criada por eles. As primeiras aulas trazem ênfase na eclosão do ente bufo, o duplo grotesco do ator, embora algumas poucas situações com figuras paródicas já apareçam aí. A grande maioria dos alunos apresentou a princípio confusão em localizar as diferenças entre o organismo e argumento bufo e o organismo e argumento paródico.

O primeiro exercício é bastante impactante, coloca o jogador numa situação de exaustão física e emocional. Apesar de ficar evidente que alguns participantes se abismaram com a sua intensidade, da mesma forma ficou notório como chegaram em estados grotescos muito bem sustentados física e emocionalmente, embora a confusão em processar uma análise racional sobre qual território estariam pisando. Costumo não repetir este tipo de experimento, pois faz parte da didática instigar primeiramente os alunos, para que fique evidente o quão denso é o solo que começam a pisar.

Em seguida, os bufões são constrangidos a salvar a vida em função do excesso de deboche ao opressor. Se o entretenimento é aprovado, podem continuar vivendo. Ficou evidente a tendência de a maioria dos jogadores se inclinarem a provocar uma situação leve, mais próxima ao jogo do clown, provavelmente porque associavam o riso ao tênuo. Decididamente os alunos tinham dificuldade em detectar o território mais denso do bufão e compreender a diferença entre as duas comicitàes.

Depois de executar um exercício de Gaulier, em que os bufões necessitam criar argumentos para não serem levados para a câmara de gás, um participante perguntou o porquê do artifício deste lugar - que evidenciava a referência ao Holocausto, se tínhamos situações mais atualizadas e urgentes para utilizar como recurso. Repliquei que a improvisação poderia ser tomada como transposição e metáfora, e deste modo estaríamos, sim, falando indiretamente de temas atuais. Porém, esta provocação me fez refletir que esta distância espaço-temporal de fato poderia conduzir para a ficção e para a personagem. Resolvi a partir dali procurar somente situações contemporâneas, que fossem ao encontro de suas necessidades de um ato performático com tom testemunhal.

Adiante, inicia a abordagem precisa do terreno paródico, onde utilizaram a estratégia da mimese para então fazer a caricatura de figuras risíveis da classe dos poderosos. Os primeiros experimentos pontuaram o prazer de caricaturar o tirano e era clara a dificuldade em construir uma figura convincente, sendo recorrente aparecerem bufões com discursos de tiranos, párias com discursos de bufões, bem como personagens. Esta última situação se dava quando o organismo bufo não estava ali incrustado, que é o que faz a figura sair da instância da personagem, pois na realidade há por baixo dela um ser antagônico pronto para denunciar seus movimentos de exploração e poder, através da deturpação física ou verbal. Quando da criação da figura fictícia, não há esta interpenetração de corpos, o ator defende somente uma ideologia.

Se inaugura então o uso de trapos e enchimentos (travesseiros, almofadas) para a construção do organismo bufo, que depois será atravessado pelo corpo do parodiado. Notei que embora este seja um procedimento para destacar o disforme e o exagerado do grotesco, as deformações conduziam os alunos a criarem personagens. Isto dificultava a compreensão de como infiltrar no bufão o ser parodiado, pois a personagem não aporta um outro corpo sobreposto ao dela. São construções diferenciadas: o ator no estado bufo, que traz sobre ele um poderoso que é ridicularizado; a personagem, que não traz figura crítica entre ela e o dramaturgo.

O nível de complexidade começou a aumentar nesta fase, pois foi solicitado que o aluno se caracterizasse com próteses e farrapos, apresentasse seu duplo bufo, lhe sobrepusesse o ente paródico e, ainda, improvisasse com um discurso convincente. Nesta fase, a estratégia didática primeira de separar os corpos bufos e paródicos começa a deixar de ser usada, e o isolamento se faz sutil e orquestrado pela auto-observação e perspicácia do ator, pois os dois organismos agora estão ali confundidos. Ademais, esta experiência pontua a articulação do discurso, a necessidade de conteúdo, e inevitavelmente faz o ator que brinca de bufão tentar

compreender por que ocupa a cena teatral, tanto profissional quanto filosoficamente, além de lhe exigir conhecimento de temáticas políticas, econômicas e sociais.

Logo depois, foi pedido a eles que encarnassem os nazistas que se posicionam diante dos bufões a fim de acabar com suas existências. Eram de novo várias instâncias que eram solicitadas: o corpo bufo no duplo grotesco do ator, o corpo paródico no arremedo do tirano, e o verdadeiro corpo do nazista. Ficou nítido o quão confuso e desestabilizador era clarificar os três discursos físico-verbais, sendo que eu tentava fornecer pistas sobre a provável classe social de cada um e seu conseqüente passado e ideologia.

Aos poucos, a maioria da turma por fim começou a decifrar a técnica da paródia, o que denuncia que estavam pisando em território bufo. Esta compreensão foi ativada por dois exercícios que funcionaram com muito sucesso. Geralmente quando isto acontece, creio que é um instante que revela uma construção cumulativa e conjunta. Percebo que as conquistas que a princípio se operam individualmente, são percepções que se instalaram naquele ambiente de pesquisa, por todos ali presentes.

Se desenvolveu uma improvisação criada pelos alunos em que uma figura preta moradora de uma comunidade sofria de bulimia. A princípio os gestos e verbos estavam bastante confundidos, não ficando claro se aquela era uma paródia ou um bufão. Fomos então raciocinando e experimentado juntos a situação. Uma aluna negra questionou por que era tão engraçado ter numa comunidade uma bulímica, pois ela tinha o direito de sofrer desta doença. Propus que problema não haveria algum, e perguntei por que ela se encontrava nesta condição de saúde. Ela respondeu que, pelo que observava, era o desejo de ser aceita. Lembrei que estávamos improvisando estabelecendo como limite o universo do bufão, um ser essencialmente livre, justamente por ter se emancipado da sociedade que o despreza. A compreensão dolorosa de que a necessidade de aceitação é o que o aprisionava, traz hoje a liberdade que sustenta seu pensamento mordaz e inteligente. Portanto, era incongruente tratar este tema neste caminho. Constatamos então que uma das possibilidades - entre inúmeras, de tornar a cena potente, seria o humor do próprio bufão sobre uma doença que trata do excesso, instalada num ambiente de fome ou no mínimo restrição e escassez.

Em outra improvisação, as alunas jogavam uma relação de abuso de poder entre uma patroa e uma empregada. Era notório que a aluna negra estava jogando a posição de madame, mas eu a tratei como a serviçal. Ela refutou, ofendida, proclamando que era a chefe. Pedi desculpas, dizendo que geralmente eu via pessoas da sua cor nestas profissões, mas que ela estava completamente certa em defender sua raça. Isto foi dito com a delicadeza de um pedagogo, mas com o texto de um racista, confundindo propositalmente minha posição frente

aos preconceitos raciais. A aluna, ainda desconcertada, continuou a improvisação com potência dobrada, transferindo a sensação de ser destrutada para o comportamento que agora empregava com a sua escrava na cena. As duas desenvolveram uma paródia refinada e sensível sobre exploração nos serviços domésticos.

Em decorrência destas duas experiências, um aluno levantou seu constrangimento por vezes na aula, uma confusão em construir os tipos risíveis que o bufão debocha através de figuras gordas, feias, aleijadas, pobres. Questionou este procedimento num momento político onde os discursos estão sendo tão minuciosamente averiguados, com o intuito de denunciar os preconceitos a respeito de raça, gênero, classe social que os indivíduos carregam, mesmo quando inconscientes das ideologias que aportam. Mencionou que se identificava com vários mendigos de rua, conversava com eles, mas observei que sua fala os colocava em “outro grupo”. Sugeri que talvez este acanhamento poderia vir do nosso olhar segregador diante deles, pois nossa atitude evidenciava que, definitivamente, apesar da empatia, os víamos como “o outro”. Alguém que não faz parte da minha turma. Por quê? Não seria nossa atitude de distanciamento que sustentaria esta exclusão, embora por vezes expressa num tom empático? Será que os bufões se sentem tão menores, ou somos nós, “o outro lado”, que lhes atribuímos este estatuto? E fundamentados no que? Possibilidades materiais? Estes enfim são nossos grandes valores?

O gradual domínio desta ferramenta fez os alunos começarem a se apropriar das temáticas e tipos que queriam denunciar ou proteger, e pude paulatinamente ir retirando minhas provocações, pois já os sentia consideravelmente emancipados nesta morada bufa. Muitos expressaram o desejo de continuidade neste processo, pois começaram a compreender a possibilidade de usar a transposição desta técnica em favor das suas expressões contemporâneas. Porém, resolvi neste momento obedecer ao tempo do planejamento, pois tinha interesse que pisassem em outras instâncias. Apontei que adiante voltaríamos a este ambiente, mas de outra forma, quando testaríamos a transversalidade destes seres disformes com as larvas informes. Percebi que esta experiência havia instalado um fundo consistente neste projeto, que agora ia se ocupar um pouco mais com a figura.

Em muitos casos, a abordagem do bufão neste contexto pedagógico instigou os atores a se pronunciarem opinativamente, a se situar social e politicamente ao protagonizar a defesa pela própria existência quando confrontados com o suposto déspota (no caso, a audiência de colegas), que ameaçava lhe tirar a vida. Isto fortificou e fundamentou suas presenças na cena.

Como já citado, a máscara neutra foi aplicada neste projeto muito brevemente, principalmente para endereçar a atenção, no momento imersa na densidade do grotesco, em

direção à equanimidade matemática da figura cênica, trabalhada pelo estado neutro. Supostamente em função da derrisão que o bufão provoca, o grupo apresentou um à vontade para pisar conjunto nesta nova ambiência, o que fez potente o primeiro encontro sobre a neutralidade. Igualmente, provável que pela anterior explosão bufa, fosse natural que os alunos oferecessem agora corpos ampliados física e conceitualmente.

Nesta aula, após a explanação teórica, desenvolveu-se os “Sete Corpos”⁸², onde a turma avançou conjuntamente e em sincronia num experimento demorado e que exigia bastante concentração. Era evidente a atenção de seus corpos ao dos colegas. Foi um momento muito especial, de uma atenção plena, generosa e solidária. Suas figuras imprimiam algo de belo e essencial no espaço. Avançaram em muitas ações, improvisando em estado de gentileza uns com os outros.

A seguir, pela primeira vez colocaram a máscara neutra e, apesar de ser um exercício individual, percebi que continuavam em conexão na sala, mesmo os alunos sentados que por hora observavam. Estas atmosferas de parceria que eventualmente se instalam na sala, em códigos silenciosos, a meu ver, são comoventes.

O interessante é que neste encontro, em função da qualidade de atenção do grupo, sugeri ao corpo já improvisar com a arquitetura da sala, convocando-o a se tornar um corpo-espaço, procedimento que geralmente é introduzido mais adiante. E a turma demonstrou presteza em ingressar nesta dialógica com o inanimado. Apesar de breve, esta interferência da neutra auxiliou bastante a organizar o aparelho físico em geometrias espaciais.

Naturalmente, vários alunos gostariam de dar continuidade a este estudo, mas entendi que era interessante seguir a programação do tempo anteriormente definida. Sempre percebo interessante este encantar-se mais por um território do que por outro. Neste instante, chamo a atenção de como é profícuo imergir em caminhos que por vezes não escolhemos, como na vida. O não se retirar de experiências a princípio desestimulantes, às vezes traz identificações insuspeitadas. E sugiro a eles cogitar a possibilidade de que, acima de tudo, o grande ganho pode ser o processo.

Foi então introduzida a larvária através de uma experiência sobretudo sensorial, para o aluno experimentar a sensação do uso desta máscara específica, que traz um orifício pequeno na região dos olhos. Para tanto, a maior parte do tempo fica de olhos fechados, reagindo aos sons e tentando, ainda que no escuro, dialogar consigo e também com os observadores.

⁸² Frequentei um curso com Yoshi Oida onde ele aplicou este exercício. A partir de então, o introduzi na minha metodologia para Máscara Neutra.

Iniciamos com a turma organizada em círculo para envolver os mascarados num campo sonoro, e depois passamos para a organização frontal, *à italiana*. Adiante, foi requisitado que - além da atenção às sonoridades e ao seu espaço interior, o aluno visualizasse o local que estava ocupando na sala, embora às cegas. Desta forma, avançava da percepção dos sons para a do espaço.

Afinal foi realizado um outro procedimento sensorial, no qual um aluno fica deitado de olhos fechados enquanto o colega mobiliza seus sentidos através de materiais que produzem sons, outros que são colocados em contato com a sua pele, outros ainda que são cheirados e afinal comidos. Adiante a dupla troca de posição. É solicitado principalmente que os alunos que recebem os estímulos permaneçam com a atenção à perceptividade sensória e não intelectual, evitando classificar ou tentar descobrir que objetos que estão sendo manipulados pelo parceiro.

Em continuidade, apliquei novamente a roda de sonoridades da aula anterior, porém propondo que - ao portar a máscara, o aluno se imaginasse como sendo a materialização de algum cheiro, som, sensação epidérmica ou sabor recém experimentados, ao reagir com os colegas que estavam fora da cena e estimulavam seus sentidos.

O próximo encontro introduziu a ludicidade das larvárias, através de um jogo de disputa pelo trono. O rei fica parado, de costas, e seus súditos tentam avançar para usurpar a coroa. Toda vez que o soberano vira de frente para eles, devem permanecer imóveis, como se fossem uma pose fotográfica. Nesta altura, os alunos já estavam mais ambientados com a sensação de portar estas máscaras maiores que o rosto, cambiantes, e que ainda por cima obstruem bastante a visão. Assim, foram aprendendo a jogar com as larvárias mesmo que numa certa escuridão.

A experiência que se segue trabalha a triangulação, técnica que esclarece como se comunicar com o público através da máscara. Para tanto, os jogadores necessitam estabelecer um estado de cumplicidade com a plateia e entre eles, mesmo quando uma larvária antipatiza com a outra. É interessante construir a intimidade com o colega da cena e com quem observa, comentando através dos pontos-fixos (que é o direcionamento do nariz para determinado local do espaço) o que está acontecendo com sua máscara. O prazer de brincar usualmente ajuda a fazer o aluno não abandonar seus parceiros de jogo (colega e plateia), o que é muito importante para que a experiência não se perca. Quando o ator esquece de dar atenção a um destes polos - o outro na cena e o observador dela, a brincadeira se esvazia e dilui, acabando com a narrativa do espectador, que é toda sustentada pelo jogo entre as máscaras.

Os alunos apresentaram aqui a natural tendência a explicar a situação através da criação racional de uma história que oriente o público. Sugeri que atentassem para o diálogo sensorial e concreto entre eles, se esquivando de trazer ideias pré-concebidas pelos seus intelectos, que geralmente aniquilam a expressão e a vida das máscaras, pois a ideia e o enredo não são a via de sustentação desta técnica.

Constatei que as abordagens da triangulação e angulação ajudaram muitos a esclarecer diferentes possibilidades de comunicação com a audiência, através de densidades bufas ou de visualidades neutras e larváticas, características que adiante assisti se interpenetrarem.

Alguns exercícios da técnica mímica de Etienne Decroux foram aqui utilizados para ajudar o aluno a compreender a tridimensionalidade do seu corpo e a possibilidade de fazer diferentes combinações com sua estrutura física para provocar falas físicas no ambiente. As articulações do pescoço, tronco, membros e extremidades superiores e inferiores, são mobilizadoras de desenhos corporais no espaço.

Usando este vocabulário físico, o aluno então coloca a larvária e a movimentação integrada com todo o corpo, se concentrando em igualmente explorar as expressões que os diferentes posicionamentos (angulações) da máscara instalam na cena.

Nesta aula, além da disposição para sublinhar a narrativa, os alunos evidenciaram igualmente o desejo de criar personagens, os quais foram acolhidos, embora minha sugestão de atentarem para a força natural da expressão das máscaras. Mencionei que essas estruturas já trazem uma fala, e então eles foram estimulados a se colocarem também à escuta das vozes de sua plástica.

Dando continuidade ao encontro anterior, foram enfatizadas narrativas e figuras não realistas, convidando os alunos a atentar para o mundo inanimado dos objetos e também dos corpos inumanos. Esta aula evidenciou várias conquistas em termos de compreensão do processo. Numa improvisação de duplas, um dos alunos trazia habilidades contorcionistas. Ele e a colega mergulharam então numa pesquisa intrincada a partir da composição de um mesmo corpo, criado por ambos em integração física constante. Se revelou então um organismo inverso, não proporcionado, atípico, não humano, através da intersecção de suas figuras.

Outro duo trouxe como elemento de improviso um imenso leque vermelho. Uma das alunas estava dialogando a partir de tons realistas e a outra, em escuta sensível, foi convidando a colega a imergir num ambiente com tons imprecisos. Aos poucos, as duas como que foram se impregnando energeticamente de uma e outra e retirando as suas personalidades da cena, se ausentando das personas para animar o objeto. Através da atenção continuada das

estudantes ao leque, o olhar do observador naturalmente ia também mergulhando neste foco. Assim, o anima daqueles corpos foram gradualmente se transferindo para o material sem vida.

A aula seguinte enfatizou a composição de corpos não humanos através da máscara e da utilização de materiais sobre o corpo. Porém, aconteceu uma primeira improvisação com tons mais realistas. O fato é que o jogo não se estabeleceu, não em função do estilo, mas pelo motivo de estar todo sustentado nos figurinos clássicos e extravagantes que os alunos usavam, provocando quase que involuntariamente a abordagem de personagem. Esta evidência na caracterização e na vestimenta sufocou a expressão da máscara, concorreu ao invés de contribuir com ela. Ainda, os jogadores estavam por demais preocupados com o aspecto técnico da angulação, o que tencionou em excesso e obstruiu o lúdico, e o diálogo entre eles não se estabeleceu. Durante a cena, eu falava de fora para prestarem atenção à narrativa da máscara e não à das personagens.

Quando encerrou a cena, um dos alunos que improvisava colocou que ficou confuso quando eu mencionava a palavra narrativa da máscara. Não havíamos estabelecido que a larvária não constrói narrativa nem enredo? Que ela somente joga com a outra máscara e com a plateia? E que é a partir da qualidade desta comunicação e do involuntário discurso de sua plasticidade no espaço que o observador cria uma narrativa própria? Concordei com ele, porque realmente a expressão deveria ter sido “Atenção ao jogo da máscara!” no lugar de “Atenção à narrativa da máscara!”. Quando um processo técnico se propõe a estabelecer um vocabulário comum, é importante a precisão no seu uso, para não provocar inúmeras possibilidades de utilização da mesma palavra, o que confunde o trabalho e só abre janelas no ato criativo, quando deveria objetivá-lo.

Uma das alunas desta turma realizava na época um ato performático nos pátios e prédios da UNIRIO, cujo estímulo era um imenso pato amarelo de cerca de dois metros de diâmetro. O objeto furou e ela ficou desolada. Sugeri que o trouxesse como base para as improvisações que estávamos fazendo entre larvárias, materiais e objetos. Duas colegas foram jogar e, concentradas na relação que estabeleciam entre elas e o público, tomaram como sustentação a atenção à mancha amarelo que invadia o espaço. Embora a primeira intenção de improvisar a partir da visualidade do objeto, o que aconteceu foi uma situação que se estabeleceu em relação aos sons que o plástico provocava quando elas se sentavam nele, passavam por cima, o manejavam. Assim, instalaram uma conversa com a incorporeidade do som, através de uma linha de apoio concreta e distintamente visível, que era o pato desconfigurado, mas que apontava para um corpo sonoro e invisível. Assim, o inanimado e o inumano passavam a se revelar no processo.

Neste momento, a atenção passou a se direcionar para a conversa com o espaço. O processo no módulo com as larvárias partiu da construção de uma figura para a máscara a partir de estímulos sensoriais, avançou na abstração destas criaturas como artefatos da cena (objetos-máscara), e finalmente apontou para os objetos que estavam fora do corpo da máscara. Agora, ao adentrar numa dramaturgia das percepções, a pesquisa começou a se direcionar para o verbo e para o corpo do ambiente. Como procedimento técnico, num primeiro momento a relação foi estabelecida entre máscara e espaço, depois entre objeto-máscara e espaço, para mais adiante retirar a larvária e sublinhar o diálogo entre o objeto e o espaço. Por fim, se omitiu o objeto e se enfatizou a materialização do espaço, que criou corpo através da manipulação dos alunos em seus materiais (cortinas, janelas, portas, quando em ambiente interno; galhos de árvores, grades de muros, postes, quando em ambiente externo). Como última abordagem, se convidou novamente o organismo humano para ocupar a cena, com esta renovada percepção sobre a possibilidade de estabelecer uma dialogia com o tempo e o espaço.

Os alunos que assistiam às cenas por vezes observavam que quando os colegas utilizavam a técnica da triangulação, comentando com a plateia através de pontos-fixos a sensação do que se passava com eles ao conversar com o espaço, a narrativa para eles – os observadores, se clarificava.

Num dado momento da pesquisa, os alunos assistiram à projeção dos espetáculos Gueto Bufo e Larvárias. A partir da experiência empírica até então processada, reconheceram diversas possibilidades de intersecções entre estes dois universos estéticos. Seus argumentos foram sustentados tendo como referência organismos e estados por eles experimentados durante o processo, o que legitimava seus discursos. Tentamos localizar as expressões grotescas, sublimes, feias ou belas que se anunciavam ou não nas duas obras, pois na época estava bastante entranhada no estudo destas instâncias. Alguns estudantes diziam que percebiam o feio maior que o grotesco. Outros, o contrário. Da mesma forma que na relação entre o belo e o sublime.

Os estudantes mencionaram que assistir à Gueto Bufo esclareceu várias dúvidas acerca do bufão tratado como duplo do ator, no lugar de ser uma personagem, bem como de a cena bufa ser ou não fictícia. Também identificaram, tanto em Gueto Bufo quanto em Larvárias, a estruturação de dramaturgias bastante fundamentadas no jogo entre os atores.

A respeito de Larvárias, comentaram que ali conseguiram visualizar as entidades inanimadas e inumanas se expressando na cena: a relação da atuação com a música provocava por vezes uma sensação de materialização do som; da mesma forma, repetidamente a

iluminação emancipava o cenário como ser autônomo no ambiente. Inclusive citaram a impressão de que não havia um sujeito que elaborava a dramaturgia, parecendo que ela era involuntária. Se referiram igualmente ao tratamento do tempo na técnica das larvárias: observaram que apesar de elas trazerem uma dinâmica lenta à cena, isto não se traduzia em falta de ritmo, pois as velocidades algumas vezes alternavam para depois retornar à lentidão. Ressaltaram ainda a relação das máscaras com a música, pois dialogavam com ela como figura da cena, ao contrário de dançá-la, o que afastava a obra de uma perspectiva coreografada, própria da dança.

A aula que se seguiu enfatizou a relação do indivíduo com o fator tempo, da mesma forma que no último encontro prático a atenção havia se voltado para o diálogo da figura humana – que reabita a cena – com o espaço. A partir deste momento a dramaturgia das percepções se distinguiram pelas conversas do corpo com o tempo-espaço.

No próximo encontro, o aluno que portava a máscara jogava com a concretude dos objetos que compunham a sala (cortinas, biombos, cadeiras, etc.), tentando animá-los não através da manipulação, mas da relação espacial que estabeleciam com eles: por exemplo, a partir da sensação de proximidade ou afastamento destes elementos, buscando perceber o que isto provocava em termos de desenho cênico e de impressão para o espectador. De certa forma, o jogador passava a ser um compositor da cena. Foi interessante perceber como o estado de concentração intenso do ator em determinados pontos do espaço traziam a atenção do espectador para este sítio.

A partir de um tratamento que sobrepõe dificuldades – e depois de instalada a possibilidade de provocar narrativas através do diálogo com os elementos concretos do ambiente, tornando-os figuras da cena, foi proposto que se acrescentasse o fator tempo a esta aproximação ou afastamento. Assim, no diálogo com o espaço, se estabeleceram variadas velocidades, repetição de movimentos, duração de atmosferas estabelecidas com a arquitetura, respostas sinestésicas ao recinto (como reações à claridade ou escuridão de certos territórios da sala, etc.).

Os alunos que fizeram o exercício comentaram que ajudava muito quando eles não se colocavam como personagens realistas reagindo a outros personagens. Que, quando se percebiam como mais uma das inúmeras manifestações do ambiente, o colóquio com o tempo-espaço era facilitado e se estabelecia.

A aula seguinte iniciou no pátio da UNIRIO. O primeiro exercício foi investigar uma área previamente delimitada da universidade - que poderia ser explorada nos seus territórios

internos e externos, através de um espelho⁸³ portátil conduzido em frente à face e que deveria permanecer assim durante toda a experiência. Era importante manter o contato com o rosto para o espaço começar a aparecer através do espelho e ser integrado ao corpo. A sugestão é que se deixassem ser invadidos pelo ambiente, que permitissem a imersão no seu aspecto ora concreto ora invisível, para que as arquiteturas humanas e inumanas os atravessassem e um diálogo entre dentro e fora se estabelecesse.

Toda a turma tendeu a permanecer na área externa. Dentre os inúmeros relatos, foi recorrente a impressão de não terem percebido antes um corpo arquitetônico com o qual durante tanto tempo conviviam. Uma aluna falou do sentimento de afeto que a invadiu por reconhecer - agora no seu aspecto plástico, ambientes que acolheram experiências significantes pra ela naquela universidade. Vários estudantes expressaram a sensação de conhecer a entidade espaço por uma via diferenciada, sensorial, e não a partir das classificações da mente.

Um estudante relatou que a memória do processo foi de ter sido invadido por aquele ambiente, num estado de reconhecimento e imersão no seu aspecto ora concreto ora invisível. As arquiteturas humanas e urbanas atravessando sua pele. Dentro e fora não se distinguindo. Num primeiro momento, um encantamento diante daquele cenário concreto, e aos poucos as pessoas que ali transitavam invadindo a cena, como fantasmas sempre presentes, mas nunca vistos. Que espelho preciso carregar para não deixar de ver?

Após esta exploração, a turma se dividiu em duplas. A tarefa era cada um escolher uma área que havia sido significativa durante o exercício anterior. Então, um colega dirigia o outro. O diretor era quem determinava o espaço com o qual cada máscara improvisaria, a partir do ambiente que fora significativo para ele. Como só contávamos com cinco máscaras, alguns ensaiaram com elas, outros sem, sendo que esses últimos deveriam agir como se as estivessem portando. Depois, durante a apresentação da cena para os colegas, então a usaria de fato.

Quando os resultados do exercício foram apresentados, a grande maioria da turma improvisou de forma muito sensível com a máscara e o ambiente (arbustos, portões, pedras), ficando claro que o exercício do espelho contribuiu por demais para perceber os aspectos falantes do espaço. Era evidente também como estavam jogando com mais clareza e precisão

⁸³ Este exercício foi aplicado por Marcos Bulhões na disciplina deste Mestrado, Práticas Performativas Contemporâneas - conduzida por ele, Tânia Alice e Marcelo Denny em março e abril de 2019, durante uma ocupação de três dias na Cinelândia proposta por este professor.

com os elementos tempo e espaço durante a improvisação. Os encontros precedentes dedicaram-se a continuar estabelecendo uma dialogia com a arquitetura do ambiente externo da universidade.

Foi interessante então propor, após a experiência do espelho, que retornassem à sala que ocuparam ao longo do semestre. A sugestão era atentarem para relações de distância com o teto; de perceptividade epidérmica com o chão, com as paredes; de contraste que as figuras e gestos dos seus corpos produziam na forma do recinto, como se fossem pintores criando composições plásticas. Aliado a estas provocações, foi estimulado na segunda fase desta pesquisa que introduzissem também as percepções sobre o tempo trabalhadas ao longo dos meses, como permanência, duração e velocidade, resposta sinestésica, etc. Ou seja, que aplicassem o vocabulário que vínhamos trabalhando até então. Finalmente, foi possível fazer experimentos onde retiraram a máscara e começaram a improvisar como máscaras-corpo, através de tecidos, etc.

A partir deste momento, se iniciou a levantar materiais para serem apresentados nos últimos encontros. Em função do andamento da experiência e fundamentada nos interesses expressos pelos alunos, decidi encaminhar os quatro últimos encontros para que eles escolhessem as dramaturgias com as quais gostariam de trabalhar. Sugeri que elegessem o que definitivamente lhes inspirava oferecer, hoje, para o público, orientados pelo tipo de comunicação e evento que desejavam instalar como atores-performers diante de uma audiência. Não era necessário que reproduzissem os conteúdos trabalhados até agora nos estágios do bufão, máscaras neutra e larvária, pois acreditava que – se o processo houvesse provocado qualquer interferência sobre eles, isto se expressaria direta ou indiretamente durante suas exibições. E se isto não acontecesse, o fato seria motivo para minha auto avaliação.

Daqui para a frente, me coloquei à disposição dos alunos para auxiliá-los, ou não, nas suas experiências, conforme suas disposições. Alguns jogos projetados para os últimos encontros não foram aplicados, pois o projeto reclamou de fato um outro direcionamento. Na realidade, na fase final abri mão de propor mais trabalhos com as máscaras-corpo - estruturas abstratas que improvisam com o tempo-espaço. Preferi estimular o aparecimento de textos e figuras humanas através das dramaturgias que os próprios alunos levantariam, ao invés de eu provocar esta situação.

Durante o período que incluiu os ensaios de processos individuais, os alunos trouxeram variadas propostas de uso de espaço, e a roteirização final se deu principalmente no

sentido de organizar a ordem das exposições, conforme os ambientes: salas ou performances que aconteceriam dentro da sala, nos corredores, no pátio, nas árvores, nos morros.

Na apresentação dos trabalhos finais, os alunos revelaram espaços inusitados da UNIRIO, lugares para eles especiais, e ofereceram seus corpos em situações regidas pelas suas sensibilidades e criatividade, trazendo uma paleta variada de formatos e conteúdos: performances-butoh nos corredores; textos autorais com tons políticos; antigos trabalhos com novos formatos; números de circo; exercícios de palhaço, de bufão, de máscaras larvárias ou criadas por eles; cantorias; experiências com a natureza; performances anarquistas. Enfim, uma infinidade de discursos físico-verbais instigantes, autorais, emancipados, determinados.

O contorno de endogenias manifesto em exogenias do corpo denunciou que vários alunos foram mobilizados em suas questões sobre presença e sentido. Visualizei muitos corpos animados, textuais, ancorados, habitados, implicados, eróticos, ora doces ora anárquicos, poetizados na sua concretude visual.

Finalmente, os estudantes foram avaliados com base na assiduidade, atenção e concentração, colaboração com o conjunto, conduta ética e envolvimento no trabalho. Também fizeram uma avaliação final, observando os resultados do processo e a interlocução entre eles e as pedagogas (no caso eu e minha orientadora).

Acolher o novo sem esquecer o velho, penso que é neste fio tênue que esta pesquisa se equilibrou. Buscar referências frescas quando suas propostas primeiras se mostram equivocadas ou não suficientes, e ao mesmo tempo lembrar do impulso primeiro. Desapegar e manter contatos. Olhar simultaneamente para frente e para trás (e para os lados, e nas diagonais!), ter paciência para desfazer o nó da cegueira e calma para enfrentar a confusão e o caos da informação. Desfiar o fio da meada. Permitir e reconhecer a interferência de suas experiências na escrita, sem se tornar autorreferente. Exercitar a memória de si e do outro. Abrir mão da hegemonia de falas passadas do grotesco e do sublime e reconhecer novas companhias na leitura da minha arte - o disforme e o informe, o endógeno e o exógeno, o animado e o inanimado, o humano e o inumano.

Fotos 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31 – Alunos do Estágio Docência realizado em 2019, em experiência com espelhos e máscaras larvárias no pátio e morros da UNIRIO, Rio de Janeiro. Orientação Profa.Dra. Ana Achcar.









CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sou simpática a técnicas. Observei ao longo da trajetória profissional como podem otimizar processos, estabelecer vocabulários democráticos para as diferentes articulações pessoais e grupais dentro da criação. Ao mesmo tempo, instigam a permanência, pois instalam códigos essenciais aos quais nos afeiçoamos e desejamos tornar a ver. Amadurecem e emancipam o trabalho, por definir um ponto de partida para o voo criativo e, ao mesmo tempo, por estarem sempre ali, como solo íntimo no caso de necessidade de pouso.

Certas vezes alguns alunos escolhem se afastar do processo por não se identificarem com o estilo. Uma lástima. A observação me leva a acreditar que técnicas propostas são geralmente estratégias para o aprendizado, para facilitar o encontro do aprendiz com os espaços que, na realidade, já estão ali estabelecidos para por ele serem visitados. E esta viagem, sim, é uma escolha onde também sou escolhido. Percebo que quando o ator valoriza a presença, se apercebe do que a ausência sua ou do colega provoca no coletivo.

Ao ingressar neste estudo, ansiava por uma imersão que apontasse pertencimentos atualizados no campo das artes. Intuíva reorganizar o pensamento, tomar distância dos projetos autorais, que no momento me afogavam num turbilhão de impulsos criativos e sem rota. Acomodar em retratos definidos um processo pessoal regido pelo empirismo, que se confundia na sua natureza caótica. E, acima de tudo, investigar vias contemporâneas de encantamento entre performer e público, curiosidade fundada na natureza que me define enquanto artista, a qual se interessa mais pelas perguntas do que pelas respostas, pois o território da dúvida é um espaço compartilhado, do encontro amigo, da conversa entre o incerto e o pressuposto. É neste devir carente que minha alma toca, se ampara e regozija.

Elegi o bufão e as máscaras larvárias como assunto da dissertação, duas potências artísticas na minha carreira. Tal cômodo auxiliou a assentar o olhar sobre estes projetos, definitivos na vida – apesar de que isto somente se esclareceu através das linhas desta escrita. Escrito este que se revelou como registro de uma ação intersubjetiva, que usa o material humano e teórico analisado, ao lado do meu corpo laboratório – o qual observa e é também observado. Os limites referenciais bufos e mascarados localizaram a pesquisa, e lançaram miradas para diante e atrás, para cima e para baixo, para as laterais, nas diagonais, e revelaram que enfim na transversalidade entre estes pontos poderia encontrar pistas para várias inquietações criativas, por ora amarradas num relato dissertativo.

De início a investigação apontou para os espetáculos Gueto Bufo e Larvárias, juntos às memórias pedagógicas da minha jornada experimental. Porém, eram percepções pessoais

destes universos, e procurei então registros apartidários - conceituais e empíricos, a fim de abordá-los renovadamente. Decidi reservar a expressão de certas subjetividades para o espaço da dissertação que tratasse do relato de obras e pedagogias próprias, quando confrontaria minha abordagem com materiais imparciais acerca destas técnicas.

A conexão entre bufão e máscaras larvárias não é óbvia, e então tendi inicialmente a sujeitá-los aos terrenos do grotesco e do sublime para criar pertinência entre eles. Porém, este procedimento invocava bipolaridade, ao sujeitar suas existências ao contraste entre um e outro, ao contrário de potencializá-los nas suas individualizações. Em seguida, ao tentar aproximá-los, passei a fundi-los no lugar de ressaltar a tensão entre eles, e isto os desvitalizava. Observei então que quando respeitava um diálogo democrático – no lugar de domesticá-los para se adequar aos campos do grotesco e do sublime, se tornavam maiores e de igual tamanho. Finalmente, o processo descobria a vitalidade da transversalidade, ao permitir se tocarem nas suas propriedades e depois seguirem rumo próprio. Isto os reafirmava e distinguia como forças expressivas. Da mesma forma, neste momento o caminho esclareceu que as expressões figura e fundo – no lugar de forma e conteúdo, eram mais apropriadas, pois traziam a ideia de fronteiras mais diluídas e passíveis de se contagiar.

A pesquisa nesta fase se revelava por demais teórica, o que submetia a concretude teatral ao espaço abstrato das palavras, e isto não estava sendo produtivo para um projeto que se pretendia uma expressão equânime do prático e do teórico. Então fiz um experimento performativo e também iniciaram as aulas práticas, e este mergulhar corporal e não apenas conceitual nos territórios estéticos escolhidos - junto aos alunos e como performer, ajudava a formar uma compreensão integralizada, física, emocional e intelectualmente.

O empirismo trouxe tangibilidade ao processo e denunciou a intangibilidade dos conceitos grotesco e sublime, e enfim implantaram em solo concreto o disforme e o informe, que consigo arrastaram o ser animado e o objeto inanimado, o contorno do endógeno expresso no corpo exógeno, o desenho do humano e do inumano. Enfim, o ambiente visível das formas facilitou a experiência perceptiva do visível e invisível. Tais atravessamentos não amalgamavam os organismos em massa indefinida, mas antes convidava-os a mergulhar nela, a voltar a ela, se contaminar e então se restaurar a partir destas impregnações, retornando às suas individualizações. Como o fazem os amantes sábios após seus orgasmos. Enfim se ofereceu o tablado para a investigação de corpos mestiços contemporâneos, nos atravessamentos do bufão e das larvárias, junto às inúmeras qualidades que traziam nos seus rastros.

Quando iniciei a pesquisa com bufão e larvárias, os introduzi dentro de um grande corpo curricular, baseado na escola Lecoq-Gaulier. Os atravessamentos teóricos e práticos ao

longo do Mestrado conduziram a trazer o bufo e a larva como duas técnicas de sustentação para a corrente experiência de ensino-aprendizagem. Imbricada nela, estavam sim inscritas a metodologia, didática e técnicas aplicadas para se chegar a estas duas estéticas. Porém, a ênfase do estágio docência esquivou-se de ser a exigência de demonstração do domínio destas duas instâncias e acusou para a eclosão de corpos mestiços contemporâneos através de contágios estilísticos, enfatizando a interlocução com a audiência. Assim, pode-se compreender esta dissertação como a teorização e o registro acerca de uma metodologia baseada no empirismo, que se propôs a provocar manifestação de corpos individuados, autorais e atualizados. Desta forma, o bufão e as larvárias, tratados antes como células de um mesmo organismo curricular, foram emancipados à condição de ferramenta técnica autônoma.

Quanto ao bufão, verifiquei durante o estágio docência que sua irreverência libertou o princípio de autorialidade em vários alunos e trouxe contundência aos seus discursos, a partir da percepção da densidade político-existencial dos banidos. Ademais, na sua maioria se tornaram audaciosos frente ao público e, o mais delicioso, através de um jogo ao mesmo tempo grotesco e faceiro, a partir do exagero das blasfêmias paródicas.

A máscara neutra, por sua vez, instalou um encantamento pelo carimbo do corpo no espaço, pelo estrondo do silêncio, pela beleza da nudez diante do outro. Pela presença em coro, que recorda que ao lembrar de mim lembro e incluo os outros, e confirmo a importância da ação coletiva teatral. A neutra colocou a turma à escuta de uma presença que é ausente; e à vista de um organismo há pouco bufo, disforme, que equanimizou as formas para, logo em seguida, mergulhar nas informes larvárias.

A seu turno, as máscaras larvárias trouxeram primeiramente suavidade, ludicidade, vulnerabilidade aos encontros. Formas gentis que impulsionaram os atores a desaparecerem suas personalidades para ceder lugar a outras entidades narrativas: às máscaras, aos objetos, ao espaço, ao tempo. O grupo aos poucos foi aprendendo a animar o inanimado e, ao invés de impor a vestimenta e caracterização da imaterialidade, deixá-la se expressar autonomamente. Ao contrário de definir um figurino ao invisível, se posicionar em atenção a ele e ouvir o que a sua estética própria reclamava. Assim, aos poucos formas estranhas e avessas começaram a aparecer, não humanas - tampouco animais, a partir deste terreno a princípio inofensivo. Porém, o arrebatamento pelo indistinto já havia se processado, o que tornou os corpos porosos para as mestiçagens que a seguir se configuraram.

As experiências empíricas a partir do bufão disforme e da larvária informe começaram a discursar sobre o micro corpo e o macro universo, a expressar os mundos internos e externos a partir do organismo endógeno e do exógeno. Igualmente, a expressar os “corpos entre”,

provocados pelas máscaras larvárias, que trazem expressões intermediárias entre o homem e o bicho; e, mais adiante, na investigação sobre o anima dos objetos e do tempo-espaço, a arremessar criaturas inanimadas à cena, vivificadas pelo que é animado. Nesta escuta ao verbo do inaudito e do distinto, foram agregadas a estas expressões teatrais o humano e o inumano, quando foi proposto que o homem voltasse a habitar a cena.

Numa certa fase do processo, as investigações passaram a ser feitas tanto no ambiente interno quanto no externo. Sair a céu aberto, para conversar com os pátios, morros e vegetações da UNIRIO - num momento em que o diálogo estava se processando somente através das formas, foi determinante para reconhecer a força da fala inumana. E ainda, até então, a turma havia conversado com estruturas arquitetônicas criadas pela mão do homem. Agora, se relacionava também com criaturas não idealizadas pela mente das gentes. Justamente quando reapareceria na cena a figura humana. Quais seriam os textos e dramaturgias que daí emergiriam?

Este foi o momento da corda bamba discursiva: por um lado, autorizar a autonomia autoral, mas evitar a auto referência egóica e não generosa. Na dilatação de si, não reforçar o ego, porém se esparramar no verbo. Em contato com a emancipação, exercitar a liberdade de ouvir a voz do outro, inclusive do que não é humano. Descobrir o ganho de se deparar com uma autossuficiência sustentada por sua potência dramática, e ao mesmo tempo considerar a responsabilidade por se tornar mais um discurso a ser ouvido e agregado à sociedade.

No fechamento do semestre a turma organizou solos, pois o intuito era que todos inscrevessem seus relatos no processo: o aluno poderia chamar colegas para a sua cena, desde que cada um tivesse organizado uma dramaturgia para ser apresentada. Como professora, me coloquei neste momento à disposição, principalmente para esclarecer dúvidas e assistir a alguns ensaios. Evitava conduzir as performances, priorizava opinar, pois achava interessante que de fato exercitassem uma atitude autônoma diante da criação, inclusive na escolha dos movimentos e estilo, configurações espaciais, sítios performativos, caracterizações, músicas que iriam escolher em suas composições. Enfim, o estímulo é que se tornassem performers idealizadores, dramaturgos e encenadores de suas propostas.

A independência é custosa, exige disposição, envolvimento, coragem, humildade. Foi interessante observar a alegria de uns e a resistência de outros a esta fase de soberania no processo - muitas vezes por insegurança, algumas por abandono e desejo de que outro se responsabilizasse pela empreitada. O autogoverno traz satisfação, mas carrega junto suas dores, que podem conduzir a descobertas inauditas: alguns alunos sofreram por sua falta de discurso; outros, pelas armadilhas da estetização gratuita; alguns se surpreenderam com a

moralidade e preconceito que traziam inadvertidamente aos seus discursos; outros, com a falta de interesse em dialogar com o público, preferindo monologar consigo; houve ainda os que se imobilizaram ao questionar suas forças criativas.

Finalmente, ao apresentarem os solos, confirmamos consensualmente a potência da turma, que escolheu insuspeitados lugares para se apresentar, em linguagens diversificadas: teatro realista, teatro performativo e pós-dramático, performances, números circenses, palhaçaria, bufonaria, mascaramentos, formas animadas, dança. Como provocação, diversas vezes interferia na apresentação (a qual haviam tomado como acabada): solicitei que uma figura com tons realistas improvisasse com um bufão; palhaços ingressaram em cenas de máscaras; bufonas que pariam trataram a audiência como parteiras; uma cantora perdida nas matas da UNIRIO foi convocada para penetrar em cenas em andamento; uma cigana teve seus peitos nus acariciados por um suposto mendigo; um performer com acento *drag queen*⁸⁴, que idealizou uma ação crítica à universidade, foi convidado a de fato conversar conosco e abandonar o tom ilusionista que imbuía à cena. Embora por vezes alguns fiquem desestabilizados e inclusive irritados com minha intromissão, foram percebendo a possibilidade de tratar suas criações como obras em andamento, aptas a ingressar em diferentes acomodatamentos.

No último encontro da turma, foi feita uma roda de conversa e avaliação entre mim, a orientadora e a turma. Era interessante observar na devolução dos alunos, por variadas vezes, um posicionamento forte, uma convicção, uma figura mais segura daquela que ingressou no primeiro dia de aula, no início do semestre. E sobretudo, assistir ao encantamento com o projeto do outro, o enamorar-se pelo corpo externo a mim, a curiosidade por uma nova realidade. Revelou-se um senso de cumplicidade e sensibilidade que, penso, justificou a existência do processo, o qual talvez tenha se instalado para discernir a importância de se ter companheiros de jornada.

Num dado momento da dissertação, enquanto pesquisava a genealogia pedagógica de Philippe Gaulier, percebi o principal legado que para mim ficava da sua Pedagogia: eleger como foco principal da cena o performer e seu jogo cúmplice com o colega e com a plateia.

⁸⁴ *Drag queen* é a pessoa que se veste e comporta de forma estilizada com uma expressão de gênero exageradamente feminina e *drag king* a pessoa que se veste e comporta de forma estilizada com uma expressão de gênero exageradamente masculina. Geralmente envolve a criação de uma figura cômica ou exagerado, que traz um discurso crítico-político-transformador.

Um ser em estado de alteridade, articulando discursos a partir da potência expressiva e comunicativa dos corpos, tanto o seu quando o dos outros que com ele jogam ou o observam.

A definição da extensão dos processos formativos é uma questão muito relativa. Observo que é interessante, sim, propor períodos de contato com certos conteúdos e instrumentalizações técnicas. Porém, percebo que estes são recortes necessários para otimizar a vida em determinadas etapas. Acredito na interferência do tempo, no que ele pode agregar de compassivo, de excelência e de objetividade ao conhecimento. Qual o intervalo de uma formação? Qual o período para permanecer me formando? Qual a urgência de me comunicar a partir destas novas ferramentas com o outro? Quem forma quem? Somos formados ou tão somente recordados? Pessoalmente, creio que é ao longo da existência que nos graduamos, para enfim acordar na morte, quem sabe ao lado de parceiros de rota?

Portanto, o atual projeto inaugura como uma proposta de registrar dois processos apartados, desenvolvidos ao longo da criação de obras autorais – Gueto Bufo e Larvárias, que na época eram tratadas como representantes estéticos do Grotesco e do Sublime. De alguma forma, esses conceitos se mostraram avessos a contaminações - em função do sítio contrastante em que foram colocados, mesmo quando se definiu serem o bufão e as máscaras o objeto da fala e não os espetáculos. Então, abriu-se mão de considerá-los substantivos, posicionando-os como adjetivos na pesquisa. Quando tomados como substantivos, naturalmente fixavam o bufão e as larvárias em espaços definidos e não viabilizavam o discurso sobre interpenetração, transversalidades, contaminação, contágio e miscigenação, que se tentava desenvolver na dissertação. No amadurecer do trabalho, o que seria o relatório de duas metodologias independentes tornou-se o registro da busca pela dissolução de fronteiras entre duas técnicas cênicas (bufão e máscaras larvárias), a fim de inspirar corpos mestiços contemporâneos.

Tenho presenciado, tanto em situações performáticas quanto em teatrais, performances interpretadas e interpretações performadas, que de alguma forma não abandonam a perspectiva de ficção ou de personagem. É curioso, mas observo que quando o espectador é incluído, na ocasião em que a pesquisa o convida a opinar, geralmente alguma linguagem renovada se estabelece. A meu ver, a grande dupla do teatro é o palco e a plateia, são os mais eficientes compositores. E o evento é o resultado desta relação, de uma colaboração que pede permissão para expressar visões, embora mantendo certa independência. Penso que é interessante quando o artista expõe sua tese e considera a da plateia, quando cria com o público e não para o público.

Cogito importante abordagens que revelem ao ator e ao público contemporâneos suas funções como cidadãos. Entretanto, para intuir o que performar, talvez seja interessante clarificar para ambos sobre o que e como desejam falar. Quais são suas atuais dramaturgias e formas narrativas.

Nossa era pós-catástrofes é uma era fadada a essa tarefa de dar nome e voz aos que foram tragados pela biopolítica que têm em seu centro o dispositivo genocidaconcentracionário. [...] Daí a metáfora do robô ter se tornado importante e constante no século XX: identificamo-nos com esses seres que vivem para o labor, possuem uma interioridade árida e não têm uma relação profunda com seu meio e seus antepassados. A dor vem agora pedir para ser inscrita, para ser ouvida, para ser, eventualmente, justificada. O século XX viu a passagem do modelo abstrato das grandes sociedades complexas do capitalismo industrial – que prometiam a redenção com o trabalho, eram organizadas em nações, orgulhosas de suas *Histórias*, e apontavam para um futuro grandioso como concretização do paraíso na terra-, para uma sociedade pós-industrial e pós-trabalho, na qual as individualidades e comunidades têm suas fronteiras traçadas a partir de dados da *memória*. Ocorreu uma verdadeira virada copernicana na nossa autoimagem: o indivíduo (é verdade, esvaziado, cada vez mais “cibernético”) vai para o centro e as “grandes questões” da “grande política” vão para a periferia. A crise da *autorrepresentação* (crise de identidade) leva à necessidade constante de autoperformatização do “eu”. O teatro [...] será, antes de mais nada, um “teatro da memória”. (SELIGMANN-SILVA, 2018, pp: 173-174).

Este projeto finaliza com o interesse em abrir uma pesquisa sobre os vocábulos teatrais ator e performer, artista e público, que ajude a elucidar a definição de suas fronteiras, a possibilidade de dissolução delas ou mesmo a sua indistinção, como maneira de aproximá-los de suas experiências civis. O tentar clarificar empiricamente ao cidadão - artista e público, a sua distinção social, talvez ajude a lembrar “o que a arte move”, nas palavras de Fabião (2013). Para colaborar nesta análise, algumas perguntas são levantadas:

Considerando que existam fronteiras entre ator e performer, artista e público, haveria circunstâncias que as dissolveriam? Se sim, isto potencializaria a experiência?

O ato teatral convencional e o performático provocam diferentes estados psicofísicos no artista e na audiência?

Serão os dispositivos eleitos que definem um ato performático? Ou o feitio da relação estabelecida entre os sujeitos que participam do evento?

Como ator e performer, artista e público, podem se contagiar para estabelecer uma comunicação efetiva e afetiva?

Existe diferença na comunicação entre o ator-performer e a audiência quando em espaços teatrais e não teatrais?

Qual o impacto artístico diante de um evento previamente divulgado e de um inesperado?

Existem ferramentas que contribuem para artista e público se confrontarem com o significado político-social da arte?

O discurso físico-textual é modificado em função do espaço físico ou emocional em que está sendo proferido?

Haveria plasticidades corpóreas que ajudariam a manter semelhante qualidade ao discurso, não importando se em local aberto ou fechado?

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Ana. **O Papel do “Jogo” da Máscara Teatral na Formação e no Treinamento do Ator Contemporâneos**. Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 1999. Dissertação de Mestrado.

_____. **Palavra de Palhaço**. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016.

_____. **Palhaço de Hospital: proposta metodológica de formação**. Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 1999. Dissertação de Mestrado.

AGAMBEM, Giorgio. **O Fogo e o Relato**. São Paulo: Boitempo, 2017.

_____. **Nudez**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

ANDRADE, Elza Maria Ferraz de. **Mecanismos de Comichidade na Construção do Personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator**. Rio de Janeiro: PPGT UNIRIO. Tese de Doutorado, 2005.

ALICE, Tânia. **Performance como Revolução dos Afetos**. Rio de Janeiro: Editora Ablumme, 2016.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ALBERTI, Verena. **O Riso e o Risível na História do Pensamento**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2002.

ALBUQUERQUE, Ivan de e CORRÊA, Rubens. **Artaud!** Rio de Janeiro: Linotipia Cordeira, 1986.

ALEXANDER, Guerda. **Eutonia, um caminho para a percepção corporal**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1991.

ALLAIN, Paul. **The Art of Stilness: theater practice of Tadashi Suzuki**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2003.

_____. **The Theatre Practice of Tadashi Suzuki**. London: A & C Black Publishers Ltd., 2002.

ARISTÓTELES. **A Poética**. Rio de Janeiro- Porto Alegre – São Paulo: Editora Globo, 1966.

_____. Tradução Vincenzo Cocco. **Metafísica**. São Paulo: Abril S.A. Cultural, 1984. Páginas 11-13.

ARONSON, Arnold. “*New Homes for New Theater*” and “*Postmodern Design*”. In: **Looking into the abyss: essays on scenography**. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 2005. Páginas 13-28/38-43.

ASLAN, Odette. **O Ator no Século XX**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

AZEVEDO, Sônia Machado. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec – Editora UNICAMP, 1987.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo/Campinas: Hucitec - Editora da UNICAMP, 1995.

CARMONA, Daniela e BARBOSA, José Adão. **Teatro: Atuando, Dirigindo, Ensinando**. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 2004.

BARREIRO DE W., Bernardo. **Brujos y Astrólogos de la Inquisicion de la Galicia y el Famoso Libro de San Cipriano**. Madrid: Akal Editor, 1973.

BATAILLE, Georges. **Documents**. Paris: Gallica - Bibliothèque Numérique, 1929.

_____. **O Azul do Céu**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

_____. **O Erotismo**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

BENJAMIM, Walter. **Archivos de Walter Benjamim**. Madri: Círculo de Belas Artes, 2010.

_____. **Documentos de Cultura. Documentos de Barbárie**. (Organ. Villi Bolle). São Paulo, Cultrix, 1986.

BHARTOLOMEU, César (Organização). **Dossiê Warburg**. Madri:

BERGSON, Henri. **O Riso**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERNAT, Isaac. **Encontros com o Griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

BERTOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2000.

BLOCH, R. Howard. **Misogonia Medieval e a Invenção do Amor Romântico Ocidental**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1995.

BOGART, Anne. **A Director Prepares: seven essays on Art and Theatre**. Nova York e Londres: Routledge Taylor & Francis Group, 2001.

_____. **And Then, You Act: making art in an unpredictable world**. Nova York - Londres: Routledge Taylor & Francis Group, 2007.

_____. **Viewpoints**. Hanover/USA: Smith and Kraus, 1995.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book: a practical guide to Viewpoints and Composition**. Nova York: Theatre Communications Group, 2005.

- BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.
- BOYER, Mharie Christine. “3. *The City and the Theater*”. Part 1. Historical Precedents for the City of Collective Memory. In: **The city of collective memory: Its historical imagery and architectural entertainment**. Cambridge: MIT Press, 1998. Páginas 74-127.
- BRAGA, Bya; TONEZZI, José. **O Bufão e suas Artes**. Anhangabaú-Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2017.
- BRAGA, Bya. **Étienne Decroux e a artesanía de ator**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BROOK, Peter. **Fios do Tempo**. Rio de Janeiro: BCD União de Editoras S.A., 2000.
- BÜHRER, Michel. **Mummenchanz**. USA: Tobler Verlag AG, 2001.
- BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator: da técnica à representação**. São Paulo: Hucitec - Editora da UNICAMP, 2001.
- CARLSON, Marvin. “*The City as a Theater*”. In: **Places of performance: the semiotics of theatre architecture**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993.
- _____. **A cidade como teatro**. O Percevejo – PPGAC: Volume 04 – Número 01, agosto-dezembro/2012. Tradução Jaqueline Rodrigues e Evelyn F. W. Lima.
- _____. **The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine**. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 2003.
- DECROUX, Étienne. **Words on Mime**. Claremont: Mime Journal, 1985.
- DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. “Como criar para si um corpo sem órgãos”, in **Mil Platôs**. Vol 3. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- DELEUZE, Gilles. **O Ato de Criação** in Palestra de 1987. Edição Brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999.
- _____. **Sobre o Conceito de Rizoma** (em entrevista publicada no jornal “Liberación”), em 23 de outubro de 1980.
- _____. “Um precursor desconhecido de Heidegger, Alfred Jarry”. In: **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Semelhança Informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda. - MAR, 2015.
- _____. Trad. Vera Ribeiro. **Invenção da Histeria. Charcot e a iconografia fotográfica de Salpêtrière**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda. - MAR, 2015.

_____. Trad. Vera Ribeiro. **A Imagem Sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Amy Walburg.** Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda. - MAR, 2013.

DONOVAN, Frank. **Historia de la Brujeria.** Madri: Alianza Editorial, 1988.

ECO, Umberto. **O Nome da Rosa.** Rio de Janeiro – São Paulo: Editora Record, 2010.

ESSLIN, Martin. **Artaud.** Trad. James Amado. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

FEITOSA, Charles. **Explicando a Filosofia com Arte.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2013.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo Movimento.** São Paulo: Summus Editorial, 1972.

FÉRAL, Josette. “Performance e Performatividade”. In: **Além dos limites. Teoria e Prática do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

FORTIN, Sylvie e GOSELIN, Pierre. **Considerações Metodológicas para a Pesquisa em Arte no Meio Acadêmico.** Art Research Journal. ARJ | Brasil | Vol. 1/1 | p. 1-17| Jan./Jun. 2014

FOUCAULT. Michael. **O Corpo utópico.** São Paulo: N-1 Edições. 2013.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea.** Repertório, Salvador, no 16, p.11-23, 2011.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Nietzsche O Bufão dos Deuses.** Rio de Janeiro: Dumará Distribuidora de Publicações Ltda., 1994.

FILHO, Rubem Rocha. **A Personagem Dramática.** São Paulo: Coleção Ensaios, 1986.

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

_____. **Misterio Bufo.** Madrid: Ediciones Siruela S.A., 1998.

FOCAULT, Michael. Outros Espaços (Conferência no Círculo de Estudos Arquitetônicos, 14 de março de 1967). **Architecture, mouvement, continuitté**, no 5, outubro de 1984. Págs. 46-49.

_____. Outros Espaços. **Ditos e Escritos III: Estética, Pintura, Música e Cinema.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FRIED, Michael. **Art an Objecthood: Essays and Rewievs.** Chicago: University of Chicago Press, 1998.

GAULIER, Philippe. **Lettre ou pas Lettre**. Paris: Filmiko Éditions, 2003.

_____. **O Atormentador**. São Paulo: Edições SESC, 2016.

_____. **Pièces pour Bouffons, Buffoon Plays**. Paris: Éditions Filmiko, 2002.

GAZEAU, A. **Histórias de Bufones**. Madrid: Miraguano Ediciones, 1995.

GIL, José. “Prefácio” e “Arte e metafenomenologia”. In: GIL, José. **A imagem-nua e as micropercepções – estética e metafenomenologia**. Trad. Miguel Serras Pereira. São Paulo: Relógio D’Água Editores, 2005.

_____. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1997.

GODOIS, Ivo. Orientação COLLAÇO, Vera. **Vieux-Colombier: uma luz para o teatro brasileiro**. Florianópolis: PPGT CEART/UDESC,.

GOLDBERG, Rose Lee. “Bauhaus”. In: GOLDBERG, Rose Lee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Trad. Jefferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes – Selo Martins, 2015.

GUMBRECHT, Hans Hulrick. “Uma Nota Introdutória” e “Heidegger e seu Predecessor Japonês”. In: **Ficar quieto por um momento**. São Paulo:, 2019.

_____. “Trad. Ana Isabel Soares. Metafísica: breve história do que ora está mudando”. In: **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto. Ed. PUC-Rio, 2010.

HUGO, Victor. Tradução Célia Berretini. **Do Grotesco e do Sublime: Tradução do Prefácio de Crowmell**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

JARRY, Alfred. **Ubu Rei**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1986.

ICLE, Gilberto; LULKIN, Sérgio Andrés. **Didática Buffa**. Belo Horizonte: UFMG, 2010. Palestra Performance e Educação no XV Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino.

JARRY, Alfred. **Ubu Rei**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1986.

KANDINSKY, Wassily. “O olhar sobre o passado” e “A sonoridade amarela”. In: **Olhar sobre o passado**. Trad. Antônio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

KANT, Emmanuel. Tradução Vinícius de Figueiredo. “*Introdução*” e “*I, II, III e IV Seções*”. In **Dos diferentes objetos do sentimento do belo e do sublime; ensaio sobre as doenças mentais**. São Paulo: Papyrus Editora, 1993. Páginas 7-37.

_____. Versión José Gaos. “*Didáctica Antropológica*”. In **Antropología en sentido pragmático**. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1991. Páginas 51-63.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1957.

LA CHANCE, Michael. Étude: cinema et buto: études de la violette. In **Ciné-Bulles**, Volume 9, Number 2, pg. 32-35. Québec: Érudit, 1989.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1971.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana: estudos sobre linguagem, subjetividade, formação**. São Paulo: Autêntica Editora, 2017.

LEABHARDT, Thomas. **A Máscara como Instrumento Xamânico no Treinamento Teatral de Jacques Copeau**. Porto Alegre: UFRGS, 1994. Traduzido para fins exclusivamente didáticos por Marcelo Fagundes.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético**. São Paulo: Editora SENAC e Edições SESC SP, 2010.

LE GOFF, Jacques. **O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1983.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud – o artesão do corpo sem órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

LOPES, Elisabeth Silva. **Ainda é tempo de bufões**. São Paulo: ECA/USP, 2001. Tese de doutorado.

LULKIN, Sérgio Andreas. **O Riso nas Brechas do Siso**. Porto Alegre: Faculdade de Educação, 2007. Tese de Doutorado.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. “O corpo como expressão e a fala”. In: **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. “*A Sensação*”. In **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999. Páginas 23-34.

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

MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (organiz.). **Reflexões sobre Laban, o Mestre do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 2006.

NANCY, Jean Luc. **À Escuta**. Tradução Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Universidade Federal, 2013. Páginas 159-172.

_____. **Pele Essencial**. O Percevejo – PPGAC: Volume 06 – Número 01, janeiro – julho 2014. Páginas 01-12. Tradução Charles Feitosa.

_____. **Corpo, Fora**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda, 2015.

NIETZSCHE, F. Trad. Paulo C. Souza. **Genealogia da Moral. Uma polêmica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PAVIS, Patrice; TOMASSEAU, Jean-Marie (organiz.). **Copeau L'Élevier**. Paris: Bouffoneries, 1995.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

PERETTA, Édén. “O ankoku buto de Tatsumi Hijikata”. In: PERETTA, Édén. **O soldado nu: raízes da dança buto**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PETIT, Lenard. **The Michael Chekhov for the Actor**. Nova York: Routledge, 2009.

PINHO, Romana Valente. Corpo, Educação e Pedagogia em Merleau-Ponty. In: **Cadernos de História da Educação**, 2014, p:757.

PRÓCHNO, Caio César Souza Camargo. **Corpo do Ator: Metamorfoses, Simulacros**. São Paulo: Annablume Editora, 1999.

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

RANCIÈRE, Jacques. **O Mestre Ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual**. São Paulo: Autêntica Editora, 2010.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012

RAUCH, Andrea. **The Commedia dell'Arte and the Masks of Amleto and Donato Sartori**. Florence: La Casa Usher, 1980.

RENGEL, Lenira. **Cadernos de Corpo e Dança**. São Paulo: Annablume Editora, 2006.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo, Perspectiva, 1985.

_____. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume editora, 2006.

ROSENKRANZ, Karl. Translated by Andrei Pop and Mechtild Widrich. **Aesthetics of Ugliness**. New York: Bloomsbury, 2015.

SARTORI, Donato (organiz.). **A Arte Mágica de Amleto e Donato Sartori**. São Paulo: Realizações Editora Livraria e Distribuidora Ltda., 2013.

SCHLEMMER, Oskar. *Ser Humano e representação*. In: **Cadernos de Teatro** n. 56. Rio de Janeiro: Publicação d'O TABLADO, 1973.

SELIGMANN-SILVA, M. *A Escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens*. In: **Remate de Males**, revista do Departamento de Teoria do IEL, UNICAMP, 26.1, janeiro-junho/2006, pp:31-45

SONTANG, Susan. Trad. Ana Maria Capovilla. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SUZUKI, Tadashi. **The Way of Acting**: the theatre writings of Tadashi Suzuki. Nova York: Theatre Communications Group, 1985.

TATSUMI, Hijikata. **To prison**. TDR (1988-), Vol. 44, no 01 (Spring 200), pp 43-48. USA: The MIT Press, 2000.

UNO, Kuniishi. “As pantufas de Artaud segundo Hijikata”. In: **Leituras da morte** / organização de Christine Greiner e Cristina Amorim. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. Trad. Christine Greiner com a colaboração de Ernesto Filho e Fernanda Raquel. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo, n-1 Edições, 2012.

VENEZIANO, Neide. **A Cena de Dario Fo: O Exercício da Imaginação**. São Paulo:F-QM Editores Associados Ltda., 2002.

VIRMAUX, Alain. Trad. Carlos Eugênio Marcondews Moura. **Artaud e o Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

WHALEY, Ginny. **A Re-Creation of Mary Wigman’s Cerimonial Figure Emphazising the Noh Theater and Butoh Elements**. A thesis presented to the Honors College of Middle Tennessee, 2017.

WIGMAN, Mary. Trad. Carlos Murias Vila. **El lenguaje de la danza**. Barcelona: Ediciones del Aguazul, 2002.

ARTIGOS GOOGLE – SOBRE BASEL

https://de.m.wikipedia.org/wiki/Basler_K%C3%BCnstlerlarve

Weiterführende Informationen. Christine Burckhardt-Seebass et al. (Ed.): *Zwischentöne. Fasnacht und städtische Gesellschaft in Basel, 1923 – 1998*. Basel, 1998.

Fasnachts-Comité (Ed.): *Basler Fasnacht – vorwärts marsch! «Läse – lotse – luege!»* (Multimedia-Box). Basel, 2009.

Peter Habicht: *pfyffe, ruesse, schränze. Eine Einführung in die Basler Fasnacht*. Basel, 2004.

Eugen A. Meier: *Die Basler Fasnacht. Geschichte und Gegenwart einer lebendigen Tradition*. Basel, 1985.

Dominik Wunderlin (Ed.): *Fasnacht, Fasent, Carnaval im Drei- land*. Basel, 2005

Basler Fasnachts Comité *Basler Fasnacht online*. TRADUÇÃO. Informação adicional

Christine Burckhardt-Seebass et al. (Ed.): *Nuances. Carnaval e sociedade municipal em Basel, 1923-1998*. Basel, 1998.

Fasnachts-Comité (Ed.): Basler Fasnacht - marche para a frente! «Ler - guiar - mentir!» (Caixa multimídia). Basel, 2009.

Peter Habicht: Pfyffe, fuligem, armários. Uma introdução ao Carnaval de Basel. Basel, 2004.

Eugen A. Meier: O Carnaval de Basel. Passado e presente de uma tradição viva. Basel, 1985.

Dominik Wunderlin (Ed.): Fasnacht, Fasent, Carnaval nos três países. Basel, 2005

Basler Fasnachts Comité Basler Fasnacht online

ARTIGO

2

BASEL

http://www.larveatelier.ch/index.php?option=com_content&view=article&id=3&Itemid=3

Larveatelier "d'Frau Fasnacht", Elisabeth Gröflin, Copyright © 2009 ---.

Spitalstrasse 32, 4056 Basel

Celular: +41 (0) 79 272 60 06

TRADUÇÃO

Site do Estúdio da Máscara do Carnaval, Elisabeth Gröflin, Todos os direitos reservados, 2009

Spitalstrasse 32, 4056 Basel

Celular: +41 (0) 79 272 60 06

ARTIGO 3 BASEL <https://www.mkb.ch/en/programm/events/2014/carnival-exhibition>

Museum der Kulturen Basel | Münsterplatz 20 | 4051 Basel | T +41 61 266 56 00 | info@mkb.ch

TRADUÇÃO

Site do Museu das Culturas da Basileia | Münsterplatz 20 | 4051 Basel | T +41 61 266 56 00 | info@mkb.ch

ARTIGO 4 BASEL

Fasnachtsflyer, Edition: December 2019, Published by: Fasnachts-Comité Basel / Basel Tourismus, Texts and editorial work: Maja Hartmann, VVH Basel, Visual design: Domo Löw, Translation: Nigel Stephenson, Print: Druckerei Dietrich AG., Published in: G/E/F

TRADUÇÃO

Panfleto de carnaval, Edição: dezembro de 2019, Publicado por: Fasnachts-Comité Basel / Basel Tourismus, Textos e trabalho editorial: Maja Hartmann, VVH Basel, Design visual: Domo Löw, Tradução: Nigel Stephenson, Impressão: Druckerei Dietrich AG., Publicado em: G / E / F

ARTIGO 5 BASEL <https://www.basel.com/en/carnival-in-basel/The-history-of-the-Carnival-in-Basel>

2020 BASEL TOURISMUS, TOURISTENINFORMATION Stadtcasino am Barfüsserplatz,
TOURISTENINFORMATION Bahnhof SBB

TRADUÇÃO

2020 Turismo em Basel, Informações Turísticas Stadtcasino am Barfüsserplatz, Informações
Turísticas Bahnhof SBB

