

*A vocalidade poética do ator
em seu processo de criação
a partir de uma experimentação cômica*



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

ANDRÉ ASSMANN

**A VOCALIDADE POÉTICA DO ATOR
EM SEU PROCESSO DE CRIAÇÃO
A PARTIR DE UMA EXPERIMENTAÇÃO CÔMICA**

PORTO ALEGRE

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

André Assmann

**A vocalidade poética do ator em seu processo de criação
a partir de uma experimentação cômica**

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

Orientação: Professora Dra. Mirna Spritzer

Linha de Pesquisa: Processos de Criação Cênica

PORTO ALEGRE

2015

*Para minha mãe Nair, que sempre esteve comigo, e sempre estará,
mesmo que não em vida, me apoiando, estimulando e assistindo;
hoje ela me assiste de outro camarote...*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e aos meus Anjos da Guarda pela constante proteção.

À minha filha Ana Laura por ser fonte de inspiração, de poesia e amor à vida. Ao meu pai Nestor e minha mãe Nair (*in memoriam*) pelo incentivo, apoio e amor incondicional.

À CAPES por possibilitar a realização desta pesquisa. Ao pessoal da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas desta universidade pelo carinho e atenção, bem como aos professores que contribuíram nesta formação.

Agradeço especialmente à minha orientadora Mirna Spritzer por aceitar este trabalho; obrigado pelos encontros, aulas e provocações na minha caminhada poética.

Meu muito obrigado aos professores componentes da banca pelas sugestões preciosas, por participarem das minhas descobertas e por estimularem a pesquisa rumo ao desconhecido em mim. Tenho a convicção e o carinho de dizer que a escolha destes mestres doutores foi mais do que acertada!

Aos professores da graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria que contribuíram na minha formação artística.

Ao Kevin Brezolin pela “luz” e Aline Eringer pelas fotos.

Às amigas verdadeiras das minhas irmãs de alma e coração: Elena Pellenz e Cândice Lorenzoni, que sempre me escutaram, amaram e incentivaram.

Ao Diego “Lidi” Costa por todas as ajudas, edições e por aguentar as dificuldades comigo; por ser parceiro de luta e obstinação na solução dos problemas que se apresentaram; obrigado pela força e afeto.

A todos os meus alunos de cursos, oficinas e workshops com quem eu aprendi e aprendo muito a cada dia.

Obrigado aos mestres inspiradores, amantes do teatro e da poesia, que embasaram a minha pesquisa; a obstinação deles revela o que o amor pode fazer...

Enfim, a todos aqueles que me impulsionaram de alguma forma rumo a esta conquista, que acreditaram e torceram pelo meu objetivo. Amo humilde e verdadeiramente a todos vocês!

RESUMO

Esta pesquisa busca o estabelecimento de um processo de criação para o ator e a relação do artista com as possibilidades emanadas no instante do ato criador a partir de experiências notórias na sua prática cênica. O estudo oportuniza o entendimento de certos elementos necessários para a criação de uma vocalidade poética para o ator e sua interrelação com os princípios da comicidade oriundos do jogo cênico na concretização de um espetáculo solo. Esta vocalidade poética, motivadora da ação do ator, provoca um trabalho complexo de problematização entre o estudo das possibilidades do ator em cena e a maneira como ele se relaciona com as ações físicas e vocais geradas no processo de criação.

Palavras-chave: ação, ator, processo de criação, vocalidade poética, cômico

ABSTRACT

This research seeks to establish a creation process for the actor and the artist's relationship with the possibilities emanating from the moment of the creative act from notorious experiments in his stagecraft. The study provides an opportunity to understand certain elements needed to create a poetic voicing for the actor and its interrelation with the principles of humor coming from the scenic play in delivering a solo show. This poetic voicing, motivating actor's action, causes a complex job of questioning between the study of the actor on the scene and how it relates to the physical and vocal actions generated in the creation process.

Keywords: action, actor, creation process, poetic voicing, comic

LISTA DE IMAGENS¹

Imagem 1 – A musicalidade na voz.....	37
Imagem 2 – Aquecimento do aparato vocal.....	38
Imagem 3 – Alongamento de coluna e pernas com emissão vocal.....	38
Imagem 4 – Alongamento com contração do abdômen.....	38
Imagem 5 – Distribuição desigual do peso corporal.....	39
Imagens 6, 7 e 8 – Posições de controle.....	40
Imagem 9 – Enraizamento.....	41
Imagem 10 – Equilíbrio/Desequilíbrio.....	41
Imagem 11 – Oposições corporais (e vocais).....	41
Imagem 12 – Contração do abdômen com vocalização.....	46
Imagem 13 – Acrobacias vocais e corporais.....	46
Imagem 14 – Experimentação com materiais textuais diversos I.....	48
Imagem 15 – Experimentação com materiais textuais diversos II.....	49
Imagem 16 – Cena da Mosca.....	59
Imagem 17 – Nascimento do bebê.....	60
Imagem 18 – Cena 1 - Apresentação de Niúkhin.....	61
Imagem 19 – Cena 2 - Introdução à conferência.....	61
Imagem 20 – Cena 3 - O pensionato.....	62
Imagem 21 – Cena 4 - O casamento e as filhas.....	62
Imagem 22 – Cena 5 - Conclusão da conferência.....	62

¹ Crédito/Foto: Diego Costa

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
PRIMEIRA PARTE – A VOCALIDADE DO ATOR.....	14
1.1 Em busca de uma vocalidade poética ou Uma autoprovação.....	16
1.2 Uma experiência radiofônica.....	18
1.3 Ação Vocal e Ação Física.....	21
SEGUNDA PARTE – A PROVOCAÇÃO ATRAVÉS DO CÔMICO.....	25
2.1 Apontamentos sobre os princípios do cômico.....	27
2.2 Dario Fo: a improvisação enquanto mote do cômico.....	30
TERCEIRA PARTE – A PRÁTICA CÊNICA EM PROCESSO.....	34
3.1 Um passeio ao passado.....	35
3.2 A construção de um treinamento.....	37
3.2.1 Primeiros apontamentos.....	43
3.3 Elementos para composição cênica.....	47
3.4 A voz do ator no texto.....	52
3.5 A comicidade na vocalidade.....	54
3.6 Estruturação das cenas.....	58
3.6.1 <i>Os Malefícios do Tabaco</i>	60
3.6.2 Descobrimo os benefícios.....	63
CONSIDERAÇÕES.....	67
REFERÊNCIAS.....	70
ANEXOS.....	74

INTRODUÇÃO

A pesquisa sobre “*A vocalidade poética do ator em seu processo de criação a partir de uma experimentação cômica*” objetiva investigar o processo do ator a partir do desenvolvimento de sua vocalidade poética para a criação de um espetáculo cômico. Esta vocalidade não se refere simplesmente à vocalização de sons ou sonoridades de maneira aleatória, mas está relacionada a um processo próprio de criação, uma vocalidade envolta em significados cênicos únicos, individuais e pessoais de um ator que reconhece em si mesmo a carência de material sobre a utilização da vocalidade relacionada à comicidade, para analisar o resultado desta intersecção.

Assim, a pesquisa está direcionada no sentido de elucidar a questão: que vocalidade poética resulta da exploração de princípios do cômico no trabalho do ator de teatro? A questão principal da pesquisa une e relaciona estes dois pontos latentes na minha formação de pesquisador: a carência por um aprofundamento no trabalho vocal e de construção de uma vocalidade poética durante a formação acadêmica; e a paixão pelo estudo da comicidade enquanto artista de teatro.

Para isto, reflito sobre as contribuições de alguns conceitos como *vocalidade poética, ação vocal e física, processo de criação e comicidade*, na efetivação de tal proposta, tendo como sujeito da investigação um ator em busca do estabelecimento de um processo individual.

A obra de arte resultante desta pesquisa é autorreferente e inicia-se no primeiro ensaio, estando em constante movimento, pois é uma obra viva, pulsante, orgânica, que nunca estará totalmente acabada, já que nós, artistas, somos movidos por um *desejo que nunca é completamente satisfeito e que, assim, se renova na criação de cada obra* (SALLES, 1998, p. 33), seja ela na área que for.

Sendo assim, este memorial crítico reflexivo está dividido em três partes. Na primeira são tratadas questões relacionadas ao desenvolvimento da vocalidade poética e à poética da busca por um trabalho único, individual; uma mescla entre a vocalidade de uma cena “tradicional” com os “coloridos” de uma voz extravagante, que busca extrapolar os limites do convencional ao experimentar novas possibilidades de emissão. Esta vocalidade poética, motivadora da ação do ator,

provoca um trabalho complexo de problematização entre o estudo das possibilidades vocais do ator em cena e a maneira como ele se relaciona com as ações físicas e vocais geradas no processo de criação.

A segunda parte aborda um estudo sobre os elementos do cômico e os princípios que o constituem, de acordo com os pressupostos de Henri Bergson, Dario Fo e Verena Alberti. No âmbito da pesquisa, Bergson (1987) atribui a fonte do cômico a uma mecanicidade observada em gestos, posturas e movimentos do corpo humano. Dario Fo e Verena Alberti referendam e dão corpo principalmente à investigação sobre os elementos da improvisação, calcados nos princípios da *Commedia dell'Arte*.

E a terceira parte reúne as duas vertentes da pesquisa analisadas anteriormente no estabelecimento de um processo de criação, refletindo sobre a prática cênica, as etapas que a constituíram e a metamorfose pela qual o ator passa no decorrer deste processo.

Outrossim, o direcionamento metodológico teve basicamente três momentos principais: o primeiro consistiu em realizar uma experimentação das potencialidades vocais e de alguns princípios do cômico, através do estabelecimento de um treinamento corporal e vocal individual, que foi repetido sempre no início de cada ensaio. O segundo momento teve a interrelação dos elementos vocais e cômicos com exercícios de improvisação, músicas cantadas e textos de diferentes linguagens, tendo o intuito de elaborar uma estrutura mínima, com partituras de ações físicas e vocais. E, um terceiro momento refere-se à estruturação das cenas na forma de um espetáculo solo e o contato com o espectador.

Portanto, com o objetivo de desenvolver um processo de criação individual a partir da experimentação prática da vocalidade do ator e de sua relação com princípios da comicidade, a pesquisa esteve sempre direcionada através de um método experimental, por meio do qual um procedimento empírico foi colocado em prática. O empirismo, segundo os pressupostos filosóficos, vai ao encontro do ideal desta investigação, que também acredita nas experiências únicas, formadoras de ideias, discordando, portanto, da noção de ideias inatas ou verdades absolutas. Neste sentido, coube à pesquisa experimentar e analisar o processo de criação individual do ator, para verificar a simbiose entre os elementos e a funcionalidade do cômico no contato com o espectador.

Na busca por novos procedimentos criativos para o ator em processo, encontram-se diversas investigações sobre ação física, ação vocal e organicidade da palavra. Tendo como objeto a palavra orgânica proferida pelo ator com o intuito de torná-la ação a partir da atenção e da imaginação – elementos fundamentais para gerar a ação físico-vocal da palavra –, Silvana Baggio Ávila (2010) também volta suas pesquisas para a prática investigativa de novas possibilidades de estímulo à imaginação do ator e do espectador. Por outro lado, a comicidade clownesca investigada por Priscila Genara Padilha (2011), mesmo não tendo contribuição direta para este trabalho, aproxima-se dele pelo foco na ação física transformada em sensação e no acontecimento transformado em imagem para o estabelecimento de uma dramaturgia para o ator num processo solo.

Assim, a experimentação da vocalidade relacionada à comicidade a partir de diferentes matérias textuais tem provocado reflexões acerca dos conceitos de ação físico-vocal, vocalidade poética e comicidade, gerando reverberação também no estabelecimento do processo de criação do ator.

Estas considerações são analisadas e dissertadas ao longo do processo de escrita deste memorial crítico reflexivo, resultante da pesquisa teórico-prática que, ao analisar o particular, possa atingir um número maior de pesquisadores, não como metodologia a ser seguida, mas como exemplo de um trabalho poético, criativo, único; um trabalho importante e relevante para o campo das artes cênicas, contribuindo para a reflexão sobre o processo de autonomia do ator.

PRIMEIRA PARTE

A VOCALIDADE DO ATOR

*Não há progresso sem mudança.
E quem não consegue mudar a si mesmo,
acaba não mudando coisa alguma.*

George Bernard Shaw

Sempre gostei de brincar com a voz. Experimentar timbres, tonalidades, ritmos, alturas, diversas variações para satisfazer um desejo interno de brincar comigo mesmo. Nesta época eu devia ter sete ou oito anos de idade e extrapolava na criação de brincadeiras e personagens com um grupo de amigos da vizinhança. Desde os clássicos da literatura infantil até a encenação de programas de humor, shows de auditório, músicas famosas e cenas de telenovelas. A imitação de personalidades, e mesmo a criação de personagens que não existiam, mas que momentaneamente satisfaziam o meu desejo infantil, sempre estiveram muito presentes na minha infância e durante o meu processo de amadurecimento.

Na adolescência, com a mudança do timbre vocal, passei a ter vergonha da minha voz, pois considerava-a muito aguda. Atender o telefone era uma encenação. Antes do tradicional “alô”, vinha uma profunda respiração, o relaxamento dos ombros e do peito para que a voz saísse mais grave e a pessoa do outro lado da linha não me confundisse com as mulheres da casa. Isto durou muito tempo até que, com a maioridade e o ingresso no curso de graduação em artes cênicas, este complexo que eu tinha com a minha voz um pouco mais aguda começou a se desfazer. Passei a aceitá-la e conviver com ela, trabalhando-a para a cena. Anos mais tarde essa aceitação se confirmou mais ainda quando trabalhei por dois anos numa emissora de rádio e me ouvia diariamente, ao vivo e nas gravações, fazendo com que eu pudesse lidar melhor com a vocalidade, aprimorar o sentido da escuta de mim mesmo, além de superar meus complexos de infância.

Na faculdade, as questões relacionadas ao corpo foram o foco da pesquisa e tiveram primazia no desenvolvimento dos primeiros semestres do curso. Como tudo era novo, fui desenvolvendo as capacidades artísticas, sentindo falta de um aprofundamento nas questões relacionadas à vocalidade, pois o curso tinha uma metodologia voltada ao desenvolvimento do aparato psicofísico do ator, mas entendendo que corpo e voz não se dissociam. Na prática, no entanto, isso não aconteceu dessa forma em razão de haver um corpo docente em fase de transição. Houve permuta de professores numa mesma disciplina, e normalmente essas disciplinas eram aquelas que visavam a um estudo das potencialidades do corpo e da voz em consonância, mas com professores com linhas de pesquisa em expressão corporal. Desde então pulsa em mim a sistematização de um estudo sobre o trabalho vocal. Essa percepção só tive anos mais tarde, depois de me formar e exercer a profissão, com várias montagens sucessivas – e até simultâneas –, de espetáculos dos mais diversos gêneros e estilos.

Passei a perceber uma necessidade muito grande de diferenciação vocal de um personagem para outro, uma vez que o corpo não conduzia essa mudança significativa para a voz. Eu queria mais, sentia a necessidade de ousar mais em termos vocais, de voltar a brincar com aquelas sonoridades da infância, “brincar com as vozes”... E acabei descobrindo o cerne da vocalidade poética, envolta em significados cênicos próprios e individuais do ator.

Assim, para a busca poética de uma vocalidade, parto das provocações reflexivas suscitadas pelo escritor de língua francesa Valère Novarina² com seu estilo particular e único, baseado na sonoridade e no ritmo das palavras. O estudo também tem aporte teórico nas proposições do poeta e linguista suíço Paul Zumthor³, que reivindica atenção à substância fônica e propõe a constituição de uma ciência da voz; e, ainda, utilizo reflexões e procedimentos dos pesquisadores Sara Lopes, Cecília Almeida Salles e Constantin Stanislávski para tratar das linguagens,

² Valère Novarina é poeta, pintor e escritor nascido em 1947 em Genebra, na Suíça. Estudou filosofia e filologia na Universidade de Paris – Sorbonne, na França. A partir dos anos 80, Novarina intensificou suas atividades como desenhista e pintor, realizando, a partir de então, várias *performances* em que ele combina desenho ou pintura, texto falado, e, por vezes, audiovisual. Teve incursões pelo rádio, onde reforça a importância da palavra e da escuta na sua obra.

³ Paul Zumthor (1915-1995) foi poeta, linguista e historiador literário nascido em Genebra, na Suíça. Estudou a etimologia da língua francesa, com ênfase na vocalidade da poesia medieval, buscando o lugar da voz humana em poesia. Foi professor da Universidade de Amsterdam (Holanda) e da Universidade de Montreal (Canadá).

dos processos de formação do ator, dos estudos sobre o corpo e da construção da cena, para estruturar uma pesquisa autorreferente em busca de uma linguagem poética própria.

1.1 Em busca de uma vocalidade poética ou Uma autoprovação

A minha formação acadêmica enquanto diretor teatral no Curso de Bacharelado em Artes Cênicas na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) esteve pautada na busca pelo entendimento dos princípios do cômico e de sua relação com o material textual utilizado em cada etapa desta formação. O direcionamento formativo em Interpretação Teatral no mesmo curso, no entanto, não objetivou a pesquisa sobre um gênero específico, mas apontou para o trabalho do ator em processo e sua relação com as ações físicas e vocais.

O direcionamento da pesquisa que ora se apresenta está atrelado à união destes dois pilares de formação: a pesquisa acerca dos elementos cômicos e da investigação sobre a ação vocal do ator, provocadora da ação física. Para tanto, dentro do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, realizo um estudo acerca dos dois focos de pesquisa elencados, entendendo que a relação destas vertentes fomenta e amplia a discussão sobre as possibilidades cênicas e poéticas do ator no exercício de sua profissão.

O ator e diretor teatral russo, Constantin Stanislávski⁴, percebeu que na vida cotidiana falamos com a função de realizar algo por meio da comunicação oral; por isso, as palavras devem ser funcionais. Mas no palco, o falar não é meramente a verbalização de um desejo cotidiano: deve ser um instrumento do ator para a criação de signos, que serão interpretados pelo espectador à sua maneira.

⁴ Constantin Stanislávski (1863-1938) foi ator, diretor e pesquisador teatral russo, uma das bases mais sólidas do teatro dos séculos XIX e XX; desenvolveu um dos mais completos e complexos estudos sobre a arte do ator, o Método das Ações Físicas, composto pelas Leis Orgânicas da Ação, que são: Lei da Atenção, Lei da Imaginação, Lei das Circunstâncias, Lei dos Músculos Livres, Lei do Acontecimento ou Situação, Lei da Relação ou Adaptação, Lei da Avaliação, Lei do Tempo-Ritmo e Lei do Desenvolvimento da Vontade, que serão melhor explicadas no Capítulo 3 deste Memorial.

Neste sentido, segundo a pesquisadora Sara Lopes⁵ (2003, p. 21), *quando elemento de representação, a fala é ação vocal que desencadeia impressões por associação de imagens ao despertar e explorar as potencialidades da voz e apropriar-se da palavra*. Assim, para a criação de uma vocalidade poética, o ator deve estar disposto a transformar sua vocalidade cotidiana, para explorar sons, vibrações e recursos para atingir esta vocalidade, envolta em significados cênicos. Afinal, segundo Varley (2010, p. 133), *a voz é, para mim, concreta, material, física, porque é capaz de agir no espaço como o meu corpo*. Com isso, a voz e as diversas sonoridades contribuem para a criação das metáforas cênicas na mesma proporção em que as imagens internas e externas do ator são relacionadas aos fluxos orgânicos do indivíduo em cena.

A transformação da vocalidade cotidiana em poesia, e que irá motivar a ação do ator, depende da capacidade de criação e de significação deste ator no instante do ato cênico. Isto é, depende da maneira com que ele recorta elementos da realidade – ou da sua imaginação – para transmutá-los para a cena. Nesse sentido, Novarina (2003) despertou e provocou, em mim, transformações na maneira de perceber as palavras, a fala e o pensamento. O autor escreve:

Falar é fazer a experiência de entrar e sair da caverna do corpo humano a cada respiração: abrem-se galerias, passagens não vistas, atalhos esquecidos, outros cruzamentos; avança-se por esartejamento; é preciso atravessar caminhos incompatíveis, ultrapassá-los com um só passo ao contrário e de um só fôlego; progride-se em escavação antagonista do espírito, em luta aberta. É um trabalho de terraplanagem no subterrâneo mental. Nós, os falantes, cavamos a língua que é nossa terra. (NOVARINA, 2003, p. 15-6)

No âmbito da pesquisa, a linguagem poética e a profundidade na obra de Novarina potencializam a reflexão sobre a vocalidade e a escuta, ao mesmo tempo em que suas palavras são feitas para serem ouvidas, vistas e sentidas pelo ouvinte/espectador. Assim, ator e ouvinte/espectador são colocados na mesma interrelação para uma troca única de energias e experiências no instante do ato cênico, que se concretiza de maneira mais abrangente, aberta, plena e concreta,

⁵ A professora Dr^a Sara Pereira Lopes possui graduação em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) de Campinas/SP, mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP/SP) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo. Atualmente é professora livre-docente e Diretora do Instituto de Artes da UNICAMP. Tem experiência na área de Artes Cênicas, com ênfase em Interpretação Teatral, atuando principalmente nas temáticas relacionadas à vocalidade poética, interpretação teatral, poética vocal, canção popular e interpretação vocal.

pois, como destaca Ostrower⁶ (1977, p. 9), *criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo*, e essa “nova forma”, por consequência, trará consigo novas significações. É o trabalho do ator em situação de experimentação, na busca por uma dramaturgia para a efetivação de um *novo* processo de criação.

As possibilidades de criação suscitadas pela palavra – enquanto provocadora do imaginário do ator, além de gerar sentidos e sensações a partir da elocução –, fazem emergir um ideal de transformação, seja para contagiar o espectador com sua expressão ou para provocá-lo de alguma maneira, em maior ou menor grau. De acordo com Novarina (2011, p. 26), as palavras não se bastam por si só, pois elas não designam a totalidade das coisas: *O mundo lhe era incompreensível porque ele havia renunciado a nomeá-lo, a segurá-lo na sua mão*⁷.

Assim, a pesquisa em questão objetiva descobrir os diversos mundos existentes em cada parte sensória, em cada desejo, em cada instante, buscando uma totalidade inalcançável, que não pode ser apreendida toda ao mesmo tempo, mas que traz à tona as possibilidades e potencialidades de criação, com significados e significantes diversos. Novarina (2011) entende que é fundamental *não reproduzir tudo o que se tem na frente mas reproduzir tudo o que está atrás. Ver por detrás da cabeça* (NOVARINA, 2011, p. 32), ou seja, evocar mais aquilo que se percebe do que aquilo que se vê, já que *com outras palavras, nossos olhos veriam outro mundo* (NOVARINA, 2003, p. 21-2). Dessa forma, o escritor critica a edificação da existência humana sobre o sentido da visão, levantando outras possibilidades de perceber a existência, reafirmando a pretensão desta investigação teórico-prática.

1.2 Uma experiência radiofônica

Corpo, corpo, corpo... O exercício de tornar o corpo cada vez mais consciente das ações, movimentos e gestos foi constante durante a graduação em Artes

⁶ Fayga Ostrower (1920-2001) foi artista plástica nascida na cidade de Lodz, Polônia. Mudou-se para o Brasil na década de 1930, onde cursou Artes Gráficas na Fundação Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro. Seus trabalhos se encontram nos principais museus brasileiros, da Europa e das Américas. Recebeu numerosos prêmios em Bienais no Brasil e no exterior. Seus livros abordam diversas questões sobre a arte e a criação artística. Nesta investigação, o livro de referência é “Criatividade e Processos de Criação”, que tem provocado reflexões sobre o meu processo de pesquisa.

⁷ Quando diz “ele”, o autor refere-se ao “Homem de Novarina”, aquele que “entra no Teatro dos Ouvidos e começa a ver” (NOVARINA, 2011, p. 43).

Cênicas. A voz ficava para segundo plano⁸; entrava em cena para não deixar as partituras de ações físicas no silêncio, a não ser que a ausência de som fosse necessária. Dificilmente uma pesquisa partia da sonoridade para alavancar os demais elementos, o que me causava descontentamento pela sensação de que poderia ser diferente, e de que a voz é um grande elemento e pode, também, motivar o físico e o imaginário do ator e, por conseguinte, do ouvinte/espectador.

Paralelamente ao desenvolvimento da pesquisa sobre a vocalidade poética do ator, recebi um convite, no início do ano passado, para substituir um colega radialista na apresentação de um programa na emissora de rádio em que trabalhei durante dois anos, entre 2008 e 2010.

Depois de três anos afastado de um estúdio, o retorno diário a uma emissora de rádio me trouxe questionamentos, respostas e desafios, justamente numa época em que afloravam reflexões sobre a voz e a escuta. Será que ainda sei enfrentar este “monstro”, o microfone, que tão facilmente desnuda o locutor ao falar para milhares de ouvintes desta emissora em pelo menos 60 municípios do Rio Grande do Sul, diariamente? Inúmeras experiências permearam estes três anos e me permitem, agora, com outra noção da escuta, avaliar criticamente a vocalidade e a vocalização no meu trabalho como ator. Esta escuta, mais completa, não se limita às sonoridades e vocalizações comuns e banais do cotidiano, mas entende a complexidade do som e percebe, principalmente, a importância do silêncio nesse processo.

A primeira questão que emerge da experiência prática no rádio é a noção de improvisação. Foram inúmeros momentos improvisados durante uma hora de programa ao vivo todas as manhãs. Existe um roteiro, onde são lidas as informações de cada quadro, mas comentários e opiniões a respeito de cada assunto devem ser improvisadas no momento da locução, em diálogo com outro apresentador, de forma espontânea e com a intensidade que cada assunto requer. O mesmo ocorre na improvisação de uma cena, que possui sua estrutura, porém necessita da vitalidade e espontaneidade do ator para extrair daquela situação a ação, a verdade e a intensidade pretendidas pela dramaturgia que está sendo estabelecida.

⁸ Parto do pressuposto de que a voz é corpo, e não algo dissociado. No entanto, no contexto abordado, era como se houvesse uma cisão entre o trabalho corporal e o vocal; em situações mais extremas o texto era praticamente “colado” sobre as ações físicas, deixando a ação vocal inconsistente ou anulando-a.

O programa apresentado na emissora trata de matérias noticiosas, principalmente de cunho regional, voltadas ao cotidiano dos moradores da região serrana e do Vale do Rio Caí, porém fatos relevantes de cunho extrarregional também entram na pauta, como assaltos, roubos, violência nas grandes cidades e demais aspectos políticos, sociais e econômicos do nosso país. Assim, para que a pesquisa sobre a voz não estagnasse e estando diante de um microfone para levantar material a ser analisado posteriormente nas gravações, passei a perceber, principalmente, como a leveza da minha voz foi contrastada com o peso da vocalização de um fato trágico, por exemplo. Aqui existe uma relação direta – e extremamente relevante – entre o timbre suave da voz de um ator/tenor (com seus agudos e graves) associado à expressividade de um ator/locutor, que se vale das noções de interpretação de texto para dar à notícia uma certa dosagem de intensidade, suavidade e até de dramaticidade.

O exercício de experimentar entonações, dicção, pausas, respirações, de observar a musicalidade na fala e o raciocínio rápido no improviso contribuíram imensamente para a reflexão acerca da pesquisa sobre a vocalidade poética, uma vez que motivaram um distanciamento para refletir sobre a escuta de mim mesmo e a forma como esta pode reverberar no outro. Para isso, realizei gravações dos programas ao vivo e fiquei de “orelha em pé” sempre que os quadros gravados entravam no ar, com o objetivo de perceber possíveis falhas e, principalmente, de analisar como eu me ouvia dentro da programação normal entre uma chamada e outra para efetivar essa análise.

Percebi que o nervosismo da reestreia já não existia mais no segundo dia ao vivo. Ele deu lugar à percepção do ator dentro de um processo prático de análise de uma outra vocalidade, uma voz diferente daquela que busco na sala de ensaio, envolta e embebida em poesia. Trata-se de uma vocalidade extracotidiana de um locutor-ator que, ao pressupor a presença do ouvinte, passa a agir em outro estado, corporal e vocalmente. Um locutor que narra fatos reais do dia a dia, mas sem a elaboração poética, artística, pretendida numa sala de ensaio.

Essa avaliação, no entanto, ocorreu somente no distanciamento, na análise dos dados, enfim, na escuta de mim mesmo! Uma escuta mais completa, mais crítica e mais complexa. Uma escuta que ainda será bastante elaborada e refletida

até ser considerada madura, mas com a certeza cada vez mais clara de que as possibilidades vocais e poéticas do ser humano são tão concretas quanto o é o concreto mundo que *nós levamos na nossa boca ao falar*, como sugere Novarina (2003, p. 19).

Por fim, a experiência radiofônica possibilitou o resgate de uma autoestima que andava adormecida, sem razão clara para tal. E oportunizou a reinvenção de mim mesmo ao perceber que não vivo (feliz) sem a minha arte; não vivo completo sem ir e vir dentro de um processo que permite novas leituras, escutas e descobertas a cada passo deste deslocamento infinito; não vivo inteiro sem me sensibilizar com o novo, com *novas formas* e com a sinceridade e grandeza daqueles que instigam e provocam as ações, reações e construções diárias deste processo tão complexo e poético do fazer artístico.

1.3 Ação Vocal e Ação Física

Para esta investigação, a ação física é consequência da ação vocal, uma vez que me oportuniza a “andar no outro sentido da via”; um sentido que parte das possibilidades de exploração vocal e não fundamentalmente do corpo, como experienciado até então; um sentido que busca outra óptica para a exploração das ações físico-vocais no meu processo de criação; um sentido que elege a voz (e suas consequências no corpo) como protagonista da cena com a finalidade de manter a organicidade na relação corpo-voz.

Uma tentativa constante de reconstrução pessoal provocou uma metamorfose em mim mesmo, ao iniciar a experimentação prática da investigação, procurando ouvir o corpo, ouvir a alma, ouvir outras possibilidades de expressão vocal a partir do jogo com as sonoridades e da criação de uma melodia única, conforme destaca Lopes (1994, p. 44-5):

Na fala teatral, cadência, pausa, tempo, ritmo, movimento, inflexão, modulação, musicalidade, tom étnico, tom expressivo, tom estético combinam-se na criação e recriação de uma **melodia** que vai se compondo na entonação proposta, ao texto, pelas intenções. É o que se pode definir como **expressão vocal** teatralmente dimensionada e decididamente construída. Ela é que vai significar.

Stanislávski (1980, p. 26) desenvolveu seu conceito de ação como um *processo psicofísico único*, ao qual estão relacionados elementos orgânicos, como os destacados acima, além da atenção, da imaginação, o sentido da verdade, a comunhão, o tempo-ritmo, etc. A partir da execução de ações concretas, de tarefas que podem ser físicas e/ou vocais, são acionados os processos interiores do ator. A ação externa – logicamente fundamentada – desperta a ação interna, e somente quando não há dissociação entre ação interna e ação externa, adquire-se a integralidade psicofísica necessária ao desenvolvimento da ação vocal e física. Neste sentido, Forno (2002, p. 29) complementa:

Todo o processo de elaboração da ação interna e externa tem como motivadores de criação as circunstâncias, situações e verbos de ação sugeridos pelo texto. A ação, no entanto, não é a imitação de uma imagem (dada pelo autor ou mesmo, criada pelo ator), mas uma vivência da imagem, a presentificação da imagem, que permite ao ator não expor-se a si mesmo, já que a integralidade psicofísica age por uma lógica distinta, criativa.

Desta maneira, no desenvolvimento da pesquisa prática, o jogo com os diferentes focos de atenção⁹ faz com que a criatividade seja desafiada, estabelecendo uma lógica que, para o ator em processo, continua sendo extremamente rica, uma vez que cada novo foco gera novas descobertas. Este caminho de associação de imagens para a criação das ações fomenta também a imaginação do outro, aquele que vê ou aquele que se relaciona conosco em cena, conforme destaca Spritzer (2010, p. 3):

Assim, a escuta é repertório de trabalho para o ator e é, ao mesmo tempo, repercussão desse trabalho. No contraponto da escuta, podemos pensar também na questão do silêncio, não como “não som”, mas como o espaço necessário para que o som se concretize. E como acervo de espera, de convivência, de espaço para o outro. Seja o outro com quem contracenar, seja o outro a quem fala.

O ator e o espectador são colocados na mesma interrelação para uma troca única de energias e experiências no instante do ato cênico. O mesmo acontece com o ator quando em situação de experimentação, na busca pelo estabelecimento de uma dramaturgia para a efetivação de um processo de criação.

⁹ Focos de atenção são elementos concretos ou imaginários com os quais o ator se relaciona em cena, estimulando a si próprio ou sendo estimulado por algum agente externo, como uma música, um objeto, ou mesmo um ruído no espaço. Vide *Terceira Parte* deste Memorial.

O estabelecimento dos focos de atenção geram ações vocais e físicas logicamente fundamentadas no imaginário do ator e estão calcadas na relação entre estes focos e o silêncio, as pausas, as respirações trazidas pelo texto e pelas situações dramáticas. Ou podem, ainda, surgir da relação entre o silêncio e a “experiência do absoluto”, que, segundo Quilici (2005, p. 2), caracteriza uma abordagem mística:

Ao mesmo tempo, não se trata de negar pura e simplesmente a linguagem, pois este processo de esvaziamento criaria as condições para a emergência de um outro tipo de discurso, revigorado pela imersão no silêncio. O silêncio assinalaria assim tanto o limite da linguagem como a condição essencial para a sua renovação.

Expressar um conjunto de pensamentos através de palavras – mesmo que silenciosas e, então, “lidas” pelo espectador a partir da decodificação dos signos corporificados nas ações vocais e físicas –, me faz abrir janelas e portas de um mundo que pode se descortinar confuso e que, por isso, é estimulante e recheado de sentidos ímpares, motivadores de novas sensações e descobertas.

A vocalidade traz consigo uma carga física e psíquica de sonoridades que, justapostas ao silêncio, podem externalizar a complexidade da ação; quanto mais ricos forem os elementos que constituem a ação interna, tanto mais elaborada será a ação externa, física e vocal, embebida em possibilidades e novas perspectivas, como destaca Spritzer (2010, p. 3):

Um dos fascínios da palavra é que ela diz algo, mas também propõe em sua forma, maneiras de dizê-la. [...] Grotowski refere-se ao corpo como memória, o que contempla uma ideia de repertório. E compõe inúmeros procedimentos a serem trabalhados com o ator no sentido de recuperar essa memória que não é cerebral, que não é algo que se decide lembrar, mas que abre caminhos, que desmonta defesas e destrava armadilhas, para que essa memória que está no corpo apareça em forma de gestos, imagens e vozes e torne-se repertório para o trabalho do ator.

Então, o silêncio deverá ser preenchido pelas forças e tensões subjacentes, que serão transformadas em signos legíveis a partir do corpo, para compor um “texto espetacular”, conforme destaca Quilici (2005, p. 71), citando o ideal de Meyerhold no que diz respeito às motivações profundas dos personagens:

Hoje, diríamos que a linguagem corporal é mais permeável às “pulsões”, memórias e experiências pouco acessíveis à consciência. O discurso do

corpo pode se estruturar a partir desse terreno movediço, trazendo à tona o que não encontra espaço na lógica linear do discurso verbal.

O *terreno movediço* abordado pelo autor tem relação direta com os focos de atenção, que servem de base para a criação do espetáculo cômico resultante desta investigação. Uma vez estabelecidos os focos de atenção inicia-se um processo de relação com o imaginário, transformado em ação verossímil; trata-se da crença do ator motivando o seu processo orgânico de luta contra as circunstâncias dadas para estabelecer um processo de criação próprio a partir das ações físicas e vocais, da ação interna e externa, como será desenvolvido na *Terceira Parte* deste memorial.

Por isso, é fundamental para esta pesquisa, descobrir também no cotidiano a ação interna que move os indivíduos antes da fala tornar-se cênica, permitindo que o ser, ou o personagem, apareça inteiro, verdadeiro através de pequenos gestos, atitudes, sensações e da sinceridade do olhar, elementos que servem de estímulo no processo de criação.

SEGUNDA PARTE

A PROVOCAÇÃO ATRAVÉS DO CÔMICO

O riso é a linguagem da alma.

Pablo Neruda

A comédia me acompanha há um bom tempo. Para ser mais preciso, desde a infância. Voz e comédia: dois elementos que mexem comigo desde a mais tenra idade, uma época em que a gente cria e poetiza espontaneamente sem se preocupar com elaboração de estilo e gênero. Apenas brinca e faz, sem consequências... Anos mais tarde, uma vez escolhida a área do teatro como paixão maior e como forma de reviver a criança interior, esses dois elementos – voz e comicidade – são unidos em busca de uma pesquisa, ora em processo.

Por se tratar de um gênero de grande complexidade, acredito que o desafio de superar a mim mesmo seja um dos principais motivadores por este gosto particular pelo cômico, que me provoca com seu ritmo vivaz, noção de *timing* e relação direta com o espectador. Estes elementos, grandes responsáveis por essa complexidade, regem esta investigação rumo ao desconhecido em mim, como se tivessem o poder de me tirar a racionalidade dando lugar à espontaneidade infantil.

Quando em situação de improvisação de uma cena cômica, por exemplo, procuro unir o jogo cênico com focos de atenção, objetos e/ou sonoridades a um universo que não é regido pelas mesmas leis do mundo real. Acredito que este seja um “mundo paralelo”, talvez um universo sem as mesmas leis do “mundo dos adultos”, resgatado através do teatro. Um universo que precisa ser expresso, contado pelas palavras e ações do artista, do *eu-lírico* com sua maneira individual de poetizar a partir de si próprio, como forma de reflexão sobre os elementos em questão.

Ao buscar uma referência histórica sobre a comicidade, parto do pressuposto de que o teatro ocidental tem sua origem firmada a partir do desenvolvimento de

dois gêneros puros: a tragédia e a comédia. De acordo com as proposições de Wright (1988), ambos os gêneros construíram, ao longo dos séculos, uma trajetória, estabelecendo uma estrutura própria e bem distinta uma da outra.

Enquanto a tragédia utiliza uma dimensão metafísica e tem a nobreza como temática, a comédia caracteriza-se basicamente pelo oposto, traçando tipos comuns e abordando o burlesco, o irônico e o ambíguo em situações cotidianas da vida do homem simples. No século XIX, com o advento do Romantismo, funde-se o trágico e o cômico, dando origem ao drama, afirmando que a vida apresenta aspectos cômicos e trágicos, grotescos e sublimes, simultaneamente.

Aproximando-se da pesquisa em questão, fez-se necessário estudar a comédia e suas principais características para se extrair do texto a comicidade almejada. Com relação à classificação, Wright (1988) coloca a comédia basicamente em três categorias: alta, média e baixa comédia. A primeira caracteriza-se por ter uma linguagem mais elaborada, destinada à nobreza; a baixa comédia, como o próprio nome sugere, tem um estilo simples e de fácil compreensão; e a média comédia, que é uma fusão da alta e da baixa comédia, caracteriza-se justamente por ser uma mescla dessas duas modalidades. Estes gêneros, mais tarde, deram origem a outros, como a farsa e o melodrama, por exemplo.

Nesse contexto, Pavis (1999, p. 53) considera que, sendo uma *imitação de homens de qualidade inferior*, conforme propõe Aristóteles, a comédia:

(...) nada tem a extrair de um fundo histórico ou mitológico; ela se dedica à realidade cotidiana e prosaica das pessoas comuns: daí sua capacidade de adaptação a qualquer sociedade, a infinita diversidade de suas manifestações e a dificuldade de deduzir uma teoria coerente da comédia.

Esta reflexão deixa claro que o gênero cômico, diferente da tragédia, tem preocupação quase exclusiva em retratar no palco a vida do homem de uma forma quase sempre realista do seu meio social. Enquanto que a tragédia trabalha com sentimentos e opressões mais profundas, a comédia joga com os mecanismos de defesa contra essas opressões, proporcionando um distanciamento entre ator e espectador. Pavis (1999) considera esse distanciamento quase que natural do indivíduo, pois quando a expectativa do público é frustrada com relação ao acontecimento cômico, o espectador distancia-se e este distanciamento faz com que

o indivíduo se divirta com a situação, já que o cômico precisa de uma certa *anestesia do coração* (BERGSON, 1987) para expressar seu efeito. Assim, o acontecimento cômico e o público espectador que ri, estão unidos num processo de comunicação, pois *quem ri necessita de pelo menos um parceiro para associar-se a ele e rir do que é mostrado* (PAVIS, 1999, p. 59).

Sendo assim, esta segunda parte do memorial abordará reflexões sobre o riso e o risível na comicidade a partir dos princípios que a constituem, de acordo com Henri Bergson, bem como os motes do cômico a partir da improvisação, calcados em Dario Fo.

2.1 Apontamentos sobre os princípios do cômico

O caráter investigativo deste trabalho busca possibilitar ao ator aprimorar o conhecimento do seu corpo cênico, vivenciando um processo de criação a partir de uma metodologia particular calcada em experimentações sobre alguns princípios do cômico, segundo os estudos do filósofo francês Henri Bergson¹⁰, que diz que a fonte do cômico pode ser atribuída a uma mecanicidade observada em gestos, posturas e movimentos do corpo humano: *É que a vida bem ativa não deveria repetir-se. Onde haja repetição ou semelhança completa, pressentimos o mecânico funcionando por trás do vivo* (BERGSON, 1987, p. 25). Trata-se da comicidade sendo instalada a partir de algo externo ao organismo vivo com o qual buscamos, em certo grau, identificação. É o mecânico associado à vida.

Os elementos cômicos tratados nesta pesquisa estão, em maior ou menor grau, atrelados à mecanicidade dissecada por Bergson. Pavis (1999, p. 58) reitera outros elementos ligados à mecanicidade:

O princípio do mecânico vale para todos os níveis: gestualidade rígida, repetições verbais, sequência de gags, manipulador manipulado, ladrão roubado, desprezo e quiprocó, estereótipos retóricos ou ideológicos, junção de dois conceitos com significantes semelhantes (jogo de palavras).

¹⁰ Henri Bergson (1859-1941) foi um diplomata e filósofo idealista francês, cuja filosofia é uma afirmação da liberdade humana frente às vertentes científicas e filosóficas que querem reduzir a dimensão espiritual do homem a leis previsíveis e manipuláveis. Seu pensamento está fundamentado na afirmação da possibilidade do real ser compreendido pelo homem por meio da intuição e da duração do instante. Seu estudo intitulado “*O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*” constitui-se na principal obra de referência desta pesquisa sobre a comicidade.

Bergson (1987) destaca fundamentalmente a mecanicidade, o ridículo, o exagero caricatural, a ação que falha em seu objetivo e a colocação do observador em posição de superioridade, que servem de base para esta investigação. Ele traça, também, um paralelo entre a beleza e a feiura, destacando a deformidade do indivíduo a fim de salientar o ridículo como outro irrefragável artifício cômico. O autor afirma que *é incontestável que certas deformidades têm sobre as demais o triste privilégio de poder, em certos casos, provocar o riso. (...) Pode-se tornar cômica toda deformidade que uma pessoa bem conformada consiga imitar* (BERGSON, 1987, p. 20). Neste caso, o autor refere-se à deformidade física do indivíduo. A pesquisa em questão estende essa deformidade para a voz, resultante do corpo referido por Bergson, ao assumir diferentes personagens na execução da proposta cênica, como será tratado adiante.

Existem, porém, dois tipos de deformidade que merecem destaque: a deformidade como defeito do personagem, salientando algum apêndice ou problema corporal e vocal, o que caracteriza o grotesco; e a deformidade enquanto exagero, no sentido de deformar ou acentuar uma parte do corpo e/ou da voz, para que sejam destacados caracteres específicos, responsáveis pelos conflitos deste personagem.

Para Bakhtin (1998) a função primordial do cômico é a inversão dos valores e a contradição do *status quo* através do exagero, do disforme, do grotesco e da sensualidade. Além disso, o riso é inevitável quando existe um rebaixamento de *status quo* sem consequências funestas ou envolvimento de compaixão ou comiseração. Quanto mais exagerada a queda acidental de um personagem, por exemplo, tanto mais risível será a cena, pois rompe a identificação e a ilusão da realidade criada entre espectador e personagem, afastando o temor e a compaixão – motes da catarse trágica. Por fim, percebe-se que é um ator imitando a realidade.

Já o sociólogo e antropólogo francês Marcel Mauss aponta outro aspecto da “arte de imitar” um indivíduo, reproduzindo seus gestos, atitudes e ações. Mauss desenvolveu seu conceito de *técnica corporal*, dizendo que esta tem relação direta com os aspectos biológicos e psicológicos – corpo e mente do indivíduo – desde o momento de seu nascimento em forma de imitação –, e estarão com ele, em maior ou menor escala, para o resto de sua vida. O autor acrescenta:

A criança, como o adulto, imita atos que obtiveram êxito e que ela viu serem bem sucedidos em pessoas em que confia e que têm autoridade sobre ela. O ato impõe-se de fora, do alto, ainda que seja um ato exclusivamente biológico e concernente ao corpo. É precisamente nesta noção de prestígio da pessoa que torna o ato ordenado, autorizado e provado, em relação ao indivíduo imitador, que se encontra todo o elemento social. No ato imitador que segue, encontram-se todo o elemento psicológico e o elemento biológico. (MAUSS, 1974, p. 215)

Enquanto *técnica corporal*, a imitação é uma forma de passar ensinamentos de uma geração para a outra, de reproduzir o conhecimento. Mas no momento em que identificamos algum gesto ou atitude de uma pessoa em outra, aquele gesto/atitude pode passar a ser tratado como princípio cômico da mecanicidade, pois trata-se da lei da vida, onde as coisas não se repetem, são sempre diferentes. Bergson (1987, p. 24-5) confirma:

Aceite a lei fundamental da vida que é jamais se repetir! [...] Porque tenho agora diante de mim um mecanismo que funciona automaticamente. Já não é mais a vida, mas automatismo instalado na vida e imitando a vida. É a comicidade. Essa [é] a razão também pela qual gestos dos quais não imaginamos rir se tornam risíveis quando outra pessoa os imita.

Além disso, cada indivíduo tem seu instinto natural, porém somos direta e extremamente influenciados pelo meio em que nascemos, crescemos e nos desenvolvemos. Ou seja, este contexto social do riso traz consigo uma outra questão fundamental para a comicidade: rimos *a partir* do outro e *com* o outro. Neste sentido, Bergson (1987, p. 13-4) diz que:

Já se observou inúmeras vezes que o riso do espectador, no teatro, é tanto maior quanto mais cheia esteja a sala. Por outro lado, já não se notou que muitos efeitos cômicos são intraduzíveis de uma língua para outra, relativos, pois aos costumes e às ideias de certa sociedade? [...] Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. [...] O riso deve ter uma significação social.

Então, o cômico tem relação direta com a cultura de cada indivíduo que ri. Mauss (1974, p. 214) diz ser possível, por exemplo, *reconhecer uma moça que tenha sido educada em um convento* através da análise de suas *técnicas corporais*, pela maneira com que ela anda, age e se comporta no seu dia a dia. No entanto, para que este exemplo tenha efeito cômico, basta que se aplique, entre outros, o

princípio da mecanicidade, do exagero ou da deformidade na forma desta moça andar, falar, agir, se comportar, etc.

Parece simples, mas é extremamente complexo, uma vez que uma situação cotidiana – como as pequenas ações de uma moça educada em um convento – transposta ou transformada em uma experiência artística, traz consigo uma elaboração de estilo e permite, segundo Bergson, uma outra experiência do tempo, pois o instante poético rompe com o instante do cotidiano.

Assim, o ator em seu processo de criação estabelece um tempo diferente do tempo físico, quantitativo, analisado e calculado pela ciência, e este não corresponde ao tempo real experimentado pelo espírito; o ator – e principalmente o ator cômico – busca uma outra noção de tempo, aquele que é vivido de acordo com a duração do instante, do presente, do “aqui e agora”, do momento em que a ação acontece diante do espectador.

2.2 Dario Fo: a improvisação enquanto mote do cômico

Dario Fo é ator, diretor e pesquisador de teatro com foco de trabalho na linguagem popular da *Commedia dell'Arte*. E eu sou ator, diretor e pesquisador de teatro com interesse latente pelos interesses de Dario Fo, principalmente no que tange ao universo da improvisação.

Esta percepção decorre de um distanciamento que ocorreu num momento em que a pesquisa prática exigiu uma reflexão sobre as fontes utilizadas na investigação. Uma dessas fontes era Dario Fo, que havia sido deixado de lado e estava relegado... Um pecado! E um arrependimento também.

O tempo foi passando e a pesquisa avançando com mais tropeços do que avanços e eu não conseguia identificar o porquê de tamanha dificuldade em articular a teoria com a prática. Depois da qualificação desta pesquisa, todas as referências que convergiam para o trabalho do pesquisador italiano e de sua esposa, Franca Rame, na *Compagnia Teatrale Fo Rame*, serviram de revigoramento para o trabalho.

Neste sentido, o livro *A cena de Dario Fo*, de Neyde Veneziano, contribuiu substancialmente ao desvendar os procedimentos metodológicos de Fo com técnicas colhidas na tradição popular, numa equalização entre o técnico e o espontâneo.

Esta equalização é ponto preponderante no meu processo de criação, uma vez que a extrema necessidade de compreender as técnicas acabou por encobrir a espontaneidade no meu trabalho de ator, o que resultou numa espécie de engessamento dos princípios cômicos, que ficaram sem vida, apenas colocados sobre a cena e não incorporados por ela, não vividos e justificados dentro dela.

O improviso deve ser espontâneo e é elemento fundamental na obra de Fo. Neste sentido, Veneziano (2002, p. 15) afirma:

Dario não é só um dramaturgo que se nutre do momento, do improviso e dos códigos do antigo teatro. Seus textos são absolutamente dependentes da cena. Para uma série de situações, ele vai sobrepor outras em cena, até chegar à hipérbole dessas situações e ao absurdo delas. Os personagens vêm da situação. Não são concebidos antes. A história é, em primeira instância, uma história, e não um texto de teatro. É um roteiro, um *canovaccio*, uma sequência de cenas e situações.

Vencedor do Prêmio Nobel de Literatura em 1997, Dario Fo propõe um teatro popular – e cômico – nutrido pela tradição oral, elementos tratados nesta investigação. As suas pesquisas sobre a *Commedia dell'Arte* determinam um vasto aporte sobre o ofício do ator cômico que desenvolve suas habilidades a partir de acrobacias, máscaras, danças, improvisação rápida e perspicaz, e jogos de palavras ou mesmo sonoridades inventadas – o *grammelot*¹¹, sobre o qual Fo (1999, p. 98) diz ser:

(...) quase impossível ditar regras e muito menos sistematizá-las. Precisamos trabalhar com a intuição, fundamentados em um saber praticamente subterrâneo, sendo inviáveis o estabelecimento de um método definitivo e a transmissão do conhecimento em detalhes. Entretanto, a partir do exercício da observação, podemos alcançar a compreensão.

¹¹ *Grammelot*: palavra de origem francesa inventada pelos cômicos *dell'arte*, no fim da Idade Média. Segundo, Dario Fo (1999, p. 97), refere-se a “um jogo onomatopeico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo.”

O gesto que acompanha o ator-criador no momento da utilização do *grammelot* deve ser limpo e preciso para estimular no espectador a compreensão daquilo que se deseja comunicar. Neste sentido, e em consonância com as pesquisas de Barba (1995) sobre a *extracotidianeidade*¹², utilizo um trabalho minucioso sobre o fluxo dos movimentos executados em cena, suscitando a precisão no desenvolvimento das futuras ações físicas, evidenciando o extracotidiano no palco. Assim, para que o corpo seja decidido em cena, ou seja, para que não haja cisão entre pensamento e ação, o ator deve estar presente, totalmente entregue àquilo que executa.

Para atingir um estado tal que, durante a apresentação o ator esteja inteiro, de corpo e alma na execução das ações – assim como na improvisação e na prática do *grammelot* –, muitas foram as tentativas ao longo de anos de pesquisa durante a minha formação acadêmica. O objetivo sempre foi o da procura pela autenticidade e pela verdade cênica dentro da linguagem proposta na construção das ações, envolvendo o psicofísico de maneira orgânica na execução das ações físicas e vocais propostas nas partituras.

As improvisações foram sempre motivadoras e provocadoras de imagens para a criação, além de conscientizar o ator da busca por uma segunda natureza, ou uma nova organização corporal e vocal. Fo (1999, p. 62) ressalta que *antes mesmo de aprender a impostar a voz, seria primordial, por exemplo, o conhecimento da técnica respiratória e do movimento acrobático*, elementos que estão no cerne do trabalho corporal e vocal do ator de teatro.

Sobre a gestualidade cômica, Ximenes (2008, p. 3) escreve:

Em Bergson, as ações físicas na personagem cômica devem negar as suas vontades interiores. O corpo assume uma forma rígida que luta contra os desejos da personagem que [se] torna risível por uma ação não justificada pelos gestos. Assim, para que uma cena dramática se transforme em cômica, basta que retiremos dela o que há de emotivo.

¹² O termo “*extracotidiano*” deve ser entendido como algo que está além do cotidiano, ou seja, um corpo utilizado de uma forma particular, não habitual, um corpo dilatado. Baseado neste conceito, desenvolvi ao longo dos anos a minha preparação corporal, observando alguns princípios pré-expressivos propostos por Barba para tornar um corpo cênico, como a alteração do equilíbrio e as oposições corporais, por exemplo. Estes princípios dão sustentação à pesquisa com a finalidade de ressaltar a presença cênica do ator (BARBA, 1995).

Assim, no momento em que a atenção estiver mais voltada para a mecanicidade dos gestos contidos na ação física, do que para a emoção que ela evoca, pode-se chegar à comicidade. Enquanto que, para a cena dramática, deve haver uma relação mimética entre as emoções, motivações, vontades interiores e gestos do personagem, na cena cômica encontramos uma discrepância entre o significado das motivações e os seus respectivos gestos.

Portanto, a construção de uma linguagem física e verbal, estimulada pela improvisação em Dario Fo a partir de suas provocações com a *Commedia dell'Arte*, dá ao autor uma fonte inesgotável de material sobre o cômico e os labirintos, por vezes descampados, da criação *a l'improvviso*. Estes elementos serão abordados a seguir na relação com a prática da vocalidade poética, na terceira parte desta pesquisa.

TERCEIRA PARTE

A PRÁTICA CÊNICA EM PROCESSO

*A criação deve conter alegria.
Em que se encontra alegria?
Antes de tudo, a alegria está na verdade.*

Constantin Stanislávski

Este capítulo objetiva relatar, problematizar e refletir sobre a pesquisa prática que iniciou em setembro de 2013. Além disso, aborda a experiência num processo de criação cênica com o intuito de contextualizar e embasar a metodologia utilizada nesta proposta de investigação.

Na prática, percebi que os momentos difíceis aparecem constantemente. E são estes momentos que estão recheados de surpresas, de elementos novos e de poesia. É preciso descobrir a maneira de lidar com eles; como contorná-los, transformando-os em material para criação.

Houve ocasiões em que nenhum elemento interessante apareceu no ensaio. E no próximo, e no seguinte também... Por vezes, pensei em desistir! Porém, minha personalidade teimosa e o senso de pesquisa não o permitiram. Foi preciso mergulhar ainda mais no processo para descobrir territórios não habitados, buscar desafios, explorar e inter-relacionar elementos pouco desenvolvidos...

Então: como me reinventar e descobrir novas possibilidades criativas? Como realizar uma experiência solo sem ninguém me observando de fora? Estas foram algumas questões que alavancaram a pesquisa, tirando-a da estagnação. Este desafio moveu a investigação a cada novo ensaio e nas reflexões que as descobertas geraram para a construção deste memorial crítico reflexivo.

3.1 Um passeio ao passado

De todas as experiências artísticas que tive até aqui, acredito que o processo de criação de um espetáculo solo, em 2002, constituiu-se em algo extremamente desafiador ao longo da minha formação como ator, a ponto de ser repetida nesta pesquisa como forma de enfrentar outros desafios que não foram experimentados anteriormente. As técnicas absorvidas pelo corpo inevitavelmente se fazem presentes e provocam uma reflexão sobre a minha vida cênica pregressa.

Ainda na graduação em Artes Cênicas passei pelo desafio de criar um espetáculo solo baseado na obra “Primeiro Amor”, uma novela de Samuel Beckett. Este foi um processo de criação extremamente complexo e delicado naquela ocasião, por dois motivos principais: primeiro, pelo contato com a pluralidade da obra beckettiana e, segundo, pelo enfrentamento de inúmeras questões, tabus, medos e angústias, devido a um inédito isolamento do mundo, ao estar sozinho numa sala de ensaio. O que fazer? Por onde começar? Com o quê ou com quem se relacionar? Para onde olhar? Estas foram algumas questões aventadas, e cujas respostas foram obtidas ainda no início do processo, afinal eu não me permitia entrar na sala, trancar a porta, aquecer e alongar, para, logo em seguida, pegar as coisas e ir embora... Alguma coisa tinha que acontecer!

E acontecia. Porque a partir deste momento inicial os focos de atenção começaram a se mostrar e a imaginação passou a ser vista como o ponto de partida do trabalho. Me apropriei destes focos como forma de me relacionar com o imaginário – o mágico “se fosse”, que motiva e alimenta a ação, fazendo com que o ator aja por uma lógica do personagem, baseado na sua vivência pessoal – e iniciei um processo de externalização do subjetivo através da ação física. Ou seja, passei a brincar com focos imaginários que se moviam pelo espaço e mudavam suas características (tamanho, cor, textura, ritmo) com o objetivo de estimular a cena. Era a crença do ator, sua fé cênica, motivando o seu processo orgânico de luta contra as circunstâncias dadas – sair correndo da sala por causa da solidão, por exemplo – para começar a estabelecer um processo de criação próprio a partir das ações físicas e vocais, bem como da ação interna e externa, focos daquela empreitada.

Assim, para responder às questões mencionadas, comecei realizando algumas experimentações com os focos de atenção imaginários colocados aleatoriamente em pontos distintos do espaço. Através da imaginação, os focos se modificavam em tamanho, velocidade e ritmo, o que me estimulava a criar novas circunstâncias, ações e acontecimentos/situações, material utilizado para a estruturação do espetáculo.

Em seguida, busquei referências no texto de Beckett para a criação de uma “dramaturgia de ator”¹³, visto que o material textual não era uma obra dramática. Calcado nas referências e nas inúmeras imagens suscitadas pelas palavras do escritor irlandês, as estruturas de cena começaram a se moldar a partir da escolha e sequenciamento de ações físicas criadas na experimentação com os focos de atenção.

Recentemente, os mesmos “monstros”, tabus, medos e angústias que permearam a pesquisa com a obra de Beckett há 13 anos atrás, voltaram... E voltaram com mais força, causando sensações corporais fortes como arrepios e falta de ar, pois a expectativa de iniciar um trabalho teórico-prático num curso de pós-graduação era bastante vultosa.

Dessa maneira, o processo de construção de uma vocalidade poética teve início com um levantamento das potencialidades em relação ao meu aparato vocal (respiração, sustentação, ritmo, timbre, altura, etc.) e aplicação de experimentos e exercícios simples, como destaca Lopes (1997, p. 41):

A construção da vocalidade começa pelo reconhecimento das respostas sensoriais, sensuais, emocionais e físicas contidas nas vogais e consoantes que constituem as palavras. A beleza de uma vogal não reside na correção de sua pronúncia, de acordo com um modelo arbitrário; está na sua musicalidade intrínseca, sua sensualidade, seu movimento gerador interno, seu tom étnico, sua expressividade.

E assim iniciei o trabalho de investigação sobre a musicalidade, sobre as possibilidades de emissão vocal a partir de vogais e consoantes, que tiveram a

¹³ *Dramaturgia* é uma técnica dramática que consiste em estabelecer os princípios para a construção de uma obra; um conjunto de escolhas estéticas e ideológicas que formarão o conceito cênico. Para o ator, a dramaturgia refere-se à organização de todos os elementos sobre os quais ele desenvolverá o seu personagem.

finalidade de desencadear uma sequência de exercícios em busca da vocalidade poética, foco desta investigação (Imagem 1).



Imagem 1

3.2 A construção de um treinamento

A partir das vivências focadas principalmente no corpo, um trabalho de disponibilização foi adotado com a finalidade de preparar o psicofísico para iniciar o trabalho cênico, partindo de algo já experimentado anteriormente. O entendimento, neste sentido, é de que um corpo bem aquecido gera uma voz aquecida e pronta para reverberar pelo espaço juntamente com esse corpo em atividade.

Num primeiro momento, em todos os ensaios, realizo exercícios para flexibilidade, alongamento e relaxamento muscular enquanto aspectos fisiológicos. Para isso, executei uma espécie de espreguiçamento para “acordar” corpo e voz, disponibilizando-os para o trabalho. O exercício visa estender e contrair a musculatura, buscando distensionar algum grupo muscular que, porventura, esteja tenso, rígido, deixando sempre a voz sair naturalmente como resultante dos movimentos corporais.

A extensão e contração dos músculos coloca-os em movimento, tornando-os mais maleáveis e, por conseguinte, mais flexíveis. Aqui trabalho juntamente a respiração, visando a consciência da entrada e saída do ar em momentos definidos pelo exercício, favorecendo a dilatação corporal e propiciando a concentração, uma

vez que propõe um ritmo extracotidiano. A boa respiração não fornece apenas benefícios fisiológicos como a oxigenação, mas, principalmente, disponibiliza o aparato vocal durante os movimentos corporais no aquecimento e alongamentos (Imagens 2, 3 e 4).



Imagem 2



Imagem 3

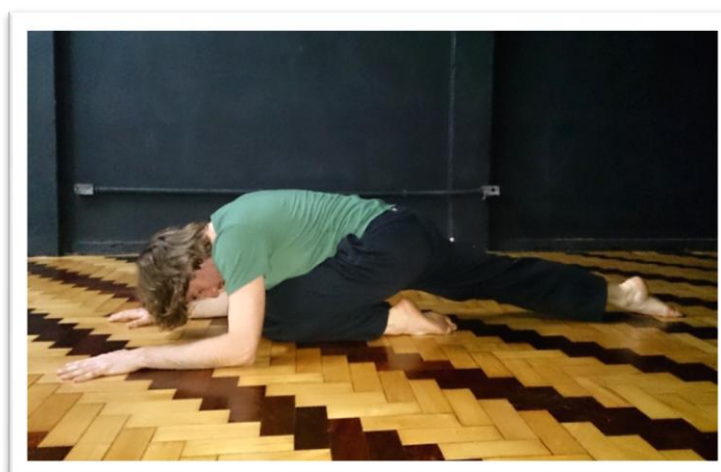


Imagem 4

Em seguida realizo o aquecimento das articulações com exercícios que se caracterizam por movimentar individualmente cada parte do corpo, desde os pés, passando pela coluna, até chegar na cabeça. Os exercícios envolvendo esse aquecimento funcionam para que haja uma lubrificação dos tendões e ligamentos, evitando possíveis lesões, além de trabalhar o reconhecimento da maleabilidade e os limites do corpo, colocando-me desde já numa espécie de *equilíbrio de luxo*¹⁴, ou seja, uma alteração do equilíbrio, dilatação das tensões do corpo e/ou distribuição desigual do peso corporal (Imagem 5). Estes aspectos estão diretamente relacionados à atuação, com o objetivo de desenvolver a *pré-expressividade*¹⁵, levando em consideração a consciência corporal, vocal, espacial e temporal, além de trabalhar o fluxo dos movimentos, sempre com fluência de uma posição para outra.

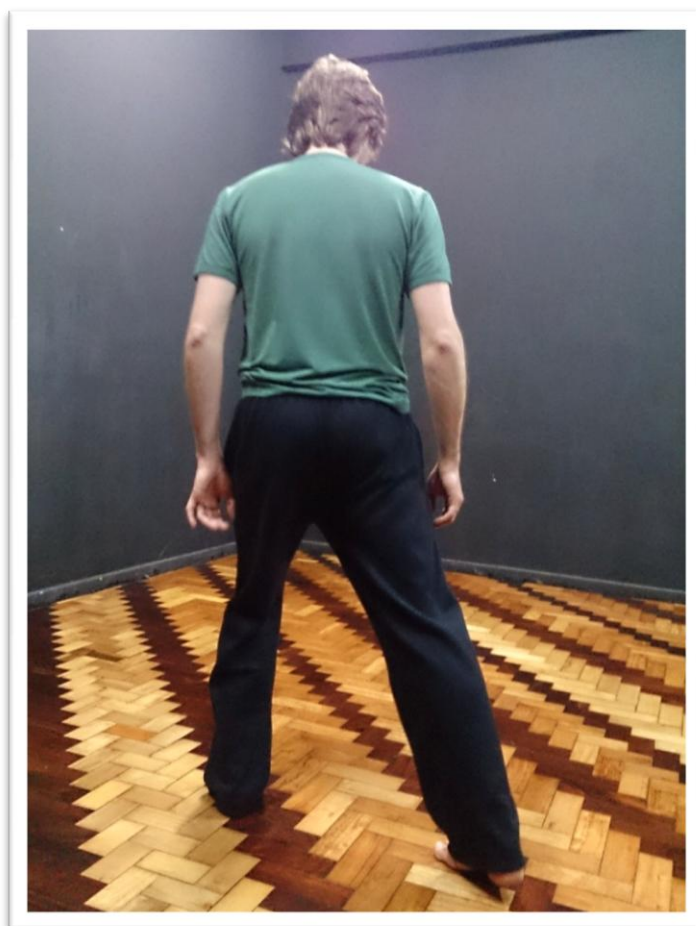


Imagem 5

¹⁴ Termo de Eugenio Barba. In: BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*, 1995.

¹⁵ *Pré-expressividade*: relacionada aos princípios extracotidianos do ator, como a energia e a presença cênica, e que é anterior à concretização de uma ação em cena. É a base sólida da construção do ator, que não pode ser vista (por ser trabalhada anteriormente), mas que deve estar presente.

Da mesma forma, alongo os diversos conjuntos musculares do corpo, trazendo a atenção para o estado em que este se encontra, tentando dissipar possíveis tensões e dores acumuladas através de uma respiração rítmica e emissão de variadas sonoridades aleatoriamente, brincando com vogais e consoantes. Para facilitar o desenvolvimento deste exercício, busco a imagem de que o ar está sendo levado para os locais doloridos e leva consigo, na expiração, a dor.

O alongamento é desenvolvido também, em algumas ocasiões, por meio das posições de controle, oriundas da *Eutonia*¹⁶, que são executadas aleatoriamente, trabalhando grupos musculares específicos em cada posição. Servem, principalmente, para abrir os espaços entre as articulações e alongar as partes envolvidas (Imagens 6, 7 e 8).

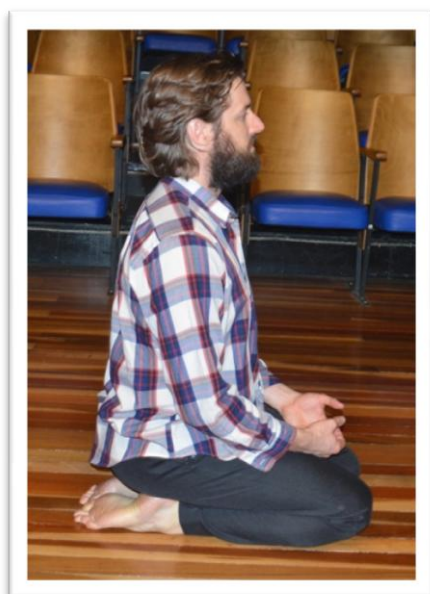


Imagem 6

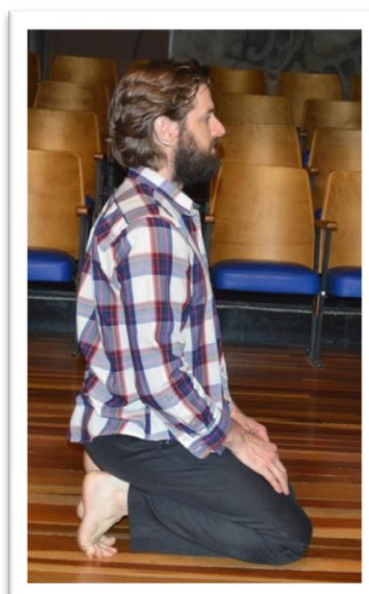


Imagem 7

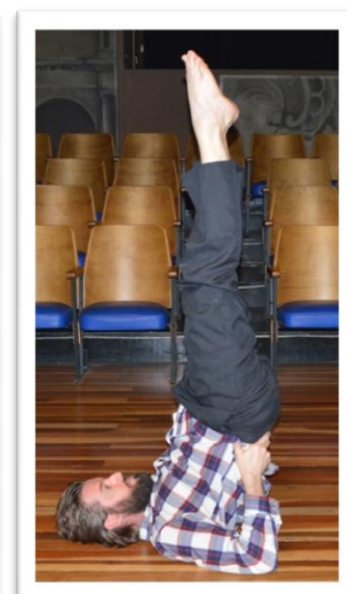


Imagem 8

Assim, a partir do reconhecimento das articulações neste trabalho de disponibilização e flexibilização corporal, sigo com um trabalho com os pés enquanto base de apoio, estático ou em movimento, onde o peso do corpo é entregue, ou depositado, na superfície em que se apoia. Para um melhor aproveitamento deste exercício, realizo o *enraizamento* (Imagem 9), que propõe a imagem de que o pé

¹⁶ A *Eutonia* é uma prática corporal criada e desenvolvida por Gerda Alexander (1908/Alemanha - 1994/Dinamarca), que consiste em ampliar a percepção e a consciência corporal do praticante através das articulações, usando-a a seu favor.

está sendo “enterrado” no chão. Com o desenvolvimento deste, trabalho uma postura extracotidiana através do equilíbrio/desequilíbrio (Imagens 9, 10 e 11) e das oposições corporais (Imagens 9, 10 e 11) apontadas por Barba (1995), gerando um corpo pré-expressivo e dilatado para a cena.



Imagem 9



Imagem 10



Imagem 11

Desta forma, o alargamento dos limites corporais do ator a partir de uma maior percepção – o que é propiciado pela Eutonia –, relaciona-se diretamente à presença cênica do ator, potencializada pela energia extracotidiana resultante destes exercícios. Estes aspectos estimulam o artista a habitar novos territórios com o intuito de descobrir uma nova forma de poetizar, além de atualizar conceitos teatrais aparentemente tão diversos.

No direcionamento da proposta, partindo da caminhada sempre associada à voz, desenvolvo o equilíbrio em movimento para perceber as diferentes partes do pé que se apoiam no chão, o deslocamento objetivo até um foco estabelecido, quadril encaixado e uma verticalidade da coluna vertebral. Desenvolvendo este exercício com diferentes velocidades – lenta, média e rápida –, pode-se obter um aprimoramento da consciência do corpo/voz no espaço e no tempo, através da execução de alguns movimentos, que mais tarde podem se tornar ações físicas, como sentar, deitar, rolar, ajoelhar, subir na cadeira, entre outros.

Ainda antes de criar material para as cenas, desenvolvi a consciência das variações rítmicas na execução de sonoridades, movimentos, gestos e ações criados aleatoriamente, que foram utilizados como recurso cômico através de sua fragmentação no tempo e no espaço, trabalhando diferentes velocidades, conforme será tratado no subcapítulo “Estruturação das cenas”.

Depois de trabalhar as velocidades, busco um aprimoramento na ocupação do espaço: nível de deslocamento (vertical e horizontal), assim como a direção (para frente, para trás e para os lados); tudo com variação de deslocamento espacial. Para isso, utilizo esses dois elementos: tempo e espaço de deslocamento, como forma de ampliar as possibilidades de atuação cênica a partir da improvisação livre para resgatar a espontaneidade do ato de brincar. A liberdade no momento da improvisação está relacionada ao ir e vir sem o compromisso de refletir sobre a dramaturgia em criação; relaciona-se, portanto, ao espontâneo e prazeroso ato de criar!

Repito o exercício algumas vezes com mudanças rítmicas, até que aparece um sinal mais específico com potencial gerador para a cena, como um gesto ou movimento plasticamente elaborado. Nesse momento, utilizo o estado em que o corpo está como estímulo para a criação da ação a partir de uma palavra proferida – inicialmente ao acaso, e mais tarde com a utilização de diferentes materiais textuais até a definição do texto dramático. Também realizo exercícios como o “antes” e o “depois” de uma ação ou de uma imagem, o meu próprio estado corporal e até mesmo um simples gesto, que desenvolvido gera uma ação física, acompanhada de diferentes sonoridades para gerar uma ação vocal. Por exemplo, a cena da mosca: foi criada com um “levantar” e “abaixar” de braço em movimentos contínuos e diretos inicialmente, que depois evoluíram para movimentos sinuosos e indiretos em torno do próprio eixo e pelo espaço, com objetivo e foco delimitados para que se tornasse uma ação físico-vocal.

Ainda em busca do estabelecimento de um treinamento para o processo de criação são pesquisados movimentos e sons isolados no espaço e no tempo, e que em seguida ganham intenção e objetivo, passando a ser chamados de *ação vocal* e *ação física*. Uma sequência dessas ações constitui uma *partitura de ações vocais e/ou físicas*, que são inseridas numa pequena situação extraída de diferentes

materiais textuais¹⁷ – versos de poemas, frases de textos dramáticos, letras de músicas, ou *Hai-Kais*¹⁸.

Em seguida, trabalho a estilização dos movimentos criados inicialmente a partir da ampliação do gesto, para que a precisão das ações físicas seja destacada pela sua qualidade na execução. A estilização partiu do exagero caricatural sobre uma parte do corpo com reflexo direto na voz gerada a partir dele, fazendo com que essa vocalidade estimule a dinâmica e o ritmo da cena. Por exemplo: a diferenciação de postura entre o personagem de Niúkhin e de sua mulher rabugenta, conforme pode ser observado no material audiovisual em anexo.

A seguir, serão descritas as impressões e sensações do primeiro contato com o trabalho prático da pesquisa, onde se iniciou a construção deste treinamento.

3.2.1 Primeiros apontamentos

Ansiedade, expectativa, euforia, confusão, frustração, ansiedade potencializada. Palavras constantes desde o início dos ensaios e que foram, ao mesmo tempo, estímulos e travas para a investigação prática. Mesmo partindo de uma metodologia pré-estabelecida, diversas foram as tentativas e experiências com exercícios variados para provocar em mim alguma transformação na forma de me relacionar com o mundo sonoro e a escuta de mim mesmo.

O objetivo inicial da pesquisa era sistematizar um treinamento que fosse eficaz para a interrelação entre vocalidade e comicidade, independente do intuito de cada ensaio. A eficácia do treinamento, neste sentido, seria a de disponibilizar o corpo para a experimentação da vocalidade poética em relação aos princípios cômicos.

Uma sistematização de exercícios, iniciada no dia 03 de setembro de 2013, traz uma respiração profunda como mote inicial do processo prático. Era o primeiro ensaio, que iniciava com uma enorme carga de expectativa e comprometimento,

¹⁷ Vide *Anexo 2*.

¹⁸ Hai-Kai, Hai-Ku, ou Hokku é um pequeno poema japonês popularizado no século XVII, principalmente pela produção do poeta simbolista Jinsikiro Matsuo Bashô. É composto de três versos, originalmente sem rima: dois de cinco sílabas e um – o segundo – de sete.

dada a ansiedade crescente por estruturar a “pesquisa dos sonhos”. A seguir, descrevo as sensações e impressões decorrentes do primeiro ensaio prático e da forma como elas reverberaram no processo que ali se iniciava.

Cheguei na sala de ensaio neste primeiro dia, larguei os materiais e desempacotei o material de áudio e um caderno de notas para registrar as impressões do processo. Troquei a roupa de andar na rua por uma roupa mais confortável e propícia para a execução dos exercícios cuidadosamente programados para este dia que finalmente chegara. Liguei o notebook e coloquei uma sequência de músicas que embalaram o relaxamento sobre um colchonete. Enquanto Maria Rita cantava, eu respirava profundamente mais uma vez, deixando o ar “limpar” o meu corpo, afastando preocupações que não fariam parte deste trabalho prático, e preparando o aparato vocal para entrar em ação. Respiro fundo pelo nariz e solto pela boca. Ao sair, o ar leva consigo, metaforicamente, preocupações, tensões, cargas negativas e demais aspectos que possam desviar a atenção do trabalho corporal e vocal. O corpo “agarra” o chão, único elemento concreto disponível no momento, e sobre o qual relaxei. O relaxamento disponibiliza o meu corpo para iniciar o trabalho, uma vez que equilibra as tensões e traz corpo e mente para o momento presente.

Depois de concentrar e relaxar o todo, passei a espreguiçar o corpo, acordando-o para o início da empreitada. O espreguiçamento inicia pelas extremidades – mãos e pés – e se dissemina destas partes para o resto do corpo, das mãos para os braços e dos pés para as pernas; dos braços para os ombros e das pernas para o quadril, depois para a coluna, enquanto que os ombros contagiam a cabeça. Todo o corpo espreguiça, consciente da respiração e de todas as partes envolvidas nos movimentos, deixando o ar sair embebido das sonoridades resultantes daqueles movimentos

corporais. De costas, de lado e de bruços: todas as partes tocam o chão trazendo mais atenção ao todo e permitindo uma maior disponibilidade corporal, além de brincar com o corpo a partir de outros apoios, que o fazem sair do chão e buscar o nível médio e, em seguida, o nível alto.

Em pé, realizei uma corrida pelo espaço, tendo consciência da transferência de peso nos pés (calcanhar, planta e ponta), dos apoios durante a corrida, e da respiração que se torna cada vez mais intensa e traz consigo a emissão de uma sonoridade simples, partindo do ressonador do peito: um som grave da letra “A”, que leva a atenção para o aparato vocal e a vibração precisa e clara das pregas vocais. A corrida dura cerca de cinco minutos, ao final dos quais a respiração e a disposição estão muito mais intensos, isto é, me percebo com uma energia alterada, mais intensa, e pronto para entrar em cena. No entanto, são apenas cinco minutos de corrida, o que não é muito se eu considerar trabalhos anteriores muito mais exaustivos. Por isso, acredito que essa disposição é, também, decorrente da ansiedade e da agitação que, a essa altura, já tomavam conta de mim. Por outro lado, percebo que, dentro deste curto espaço de tempo, a resistência física não é satisfatória para desenvolver um trabalho com a comédia, gênero que exige um ritmo vivaz, rápido e vigoroso. No caderno de notas vai um lembrete para trabalhar este aspecto no próximo ensaio.

Após realizar a corrida, o meu planejamento de ensaio traz alongamentos e aquecimento corporal e vocal minucioso. Procuro alongar os principais grupos musculares partindo das pernas, passando pela coluna, braços, pescoço e cabeça. Em diferentes posições nos níveis baixo, médio e alto, realizo o alongamento juntamente com a emissão de alguma sonoridade, procurando prestar atenção na maneira com que o som reverbera pelo corpo ora contraído, ora distendido. Nos exercícios de alongamento que envolvem contração do abdômen, tenho certa dificuldade em

vocalizar e sustentar qualquer som (Imagem 12). A dificuldade se repete na prática de acrobacias simples (rolo de frente e de costas), também planejadas para este primeiro ensaio prático (Imagem 13). O problema reside na contração dos músculos abdominais e do diafragma que impede que o som seja emitido de uma forma limpa e constante. O mesmo ocorre com a tentativa de emissão de sons agudos, com o ressonador da cabeça. Lembrete: trabalhar mais este aspecto no próximo ensaio!



Imagem 12

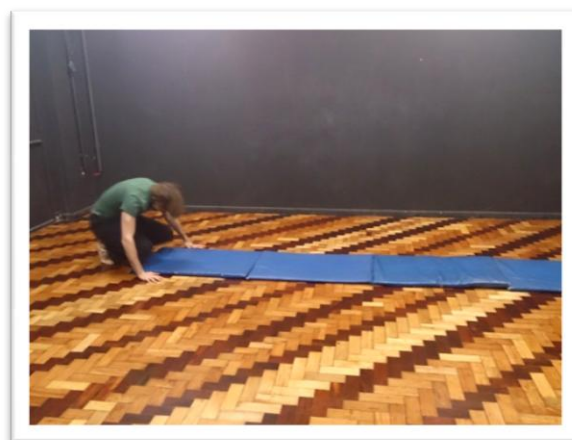


Imagem 13

Porém, antes ainda das acrobacias, realizei o aquecimento das articulações dos pés, joelhos, articulação coxo femural, dos braços, mãos e da face, com atenção especial à coluna vertebral e ao pescoço, partes delicadas sobre as quais recai grande parte do peso no desenvolvimento de exercícios acrobáticos no chão. Ainda assim, percebi que devo aquecer e alongar ainda mais a coluna no próximo ensaio para evitar lesões.

Iniciei também uma sequência crescente de abdominais. Neste primeiro ensaio foram realizadas cinco séries de 20, totalizando 100 abdominais. O número será aumentado no decorrer dos ensaios posteriores com o objetivo de reforçar os músculos desta região e auxiliar na respiração diafragmática, praticada formalmente no desenvolvimento desta atividade. Sendo a respiração o primeiro

estágio da emissão de qualquer som, percebi que este aspecto é de primordial relevância nesta investigação.

Depois destes exercícios, o ensaio foi finalizado com diversas impressões sobre o que foi desenvolvido e o que deverá ser potencializado nos ensaios subsequentes. Apesar destas impressões, uma sensação de frustração, confusão e ansiedade – agora potencializada – tomou conta de mim ao final do trabalho neste primeiro dia. Tive a impressão de que deveria ter criado cenas, improvisado diálogos, situações, experimentado diversos princípios cômicos neste primeiro momento. Nos ensaios posteriores, esta sensação se repetiu até que respirei fundo para acalmar a ansiedade (natural em mim) e passei a não ser tão imediatista e precipitado, pois isto traria resultados formais e superficiais.

A prática da vocalidade, por sua vez, apareceu tímida nos primeiros ensaios. A exploração das sonoridades foi decorrente do trabalho do corpo em movimento e não teve ênfase especial sobre ela, o que causava certa preocupação. Apenas formalizei um aquecimento da articulação do maxilar e dos músculos da face e da língua e brinquei com alguns sons e caricaturas de vozes agudas e graves, estruturando o que passei a denominar de *acrobacias vocais*.

3.3 Elementos para composição cênica

Na sequência dos ensaios práticos, o treinamento foi sendo repetido e aperfeiçoado conforme a necessidade, executando exercícios voltados à ampliação da resistência física e respiratória e de alongamento corporal, para que este trabalho desencadeasse a criação das cenas a partir da improvisação. Assim, o jogo com diferentes focos de atenção fez com que a criatividade fosse desafiada e, com isso, estabeleceu-se uma lógica extremamente rica, uma vez que cada novo foco gerava novas descobertas para a cena.

Salles (2009, p. 29) afirma que *o artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto*. Nesta etapa, entrou em cena o ator-

diretor, para selecionar no ato criador, os caminhos a serem seguidos para cada escolha efetivada com cada um dos focos de atenção, que podiam ser imaginários ou concretos, como: mesa, cadeira, folhas de papel, casaco, cigarro e microfone.

Em seguida, entrei num período de maturação do material produzido na etapa anterior. Este período foi como um *sintetizador do processo criador* (SALLES, 2009, p. 35), trazendo à tona os elementos com maior potencial cênico. Depois de algumas experimentações com os focos e objetos de atenção, busquei referências nos materiais textuais, ações, circunstâncias ou mesmo situações para a criação de uma dramaturgia de ator.

Calcado nestas referências e nas imagens suscitadas pelas palavras contidas nos textos (*Imagens 14 e 15*), algumas estruturas de cena começaram a se moldar a partir das partituras de ação¹⁹, em consonância com Sistema de Stanislávski, especificamente das Leis Orgânicas da Ação.



Imagem 14

¹⁹ Vide Anexo 3 - DVD: Experimentos para estruturas cênicas

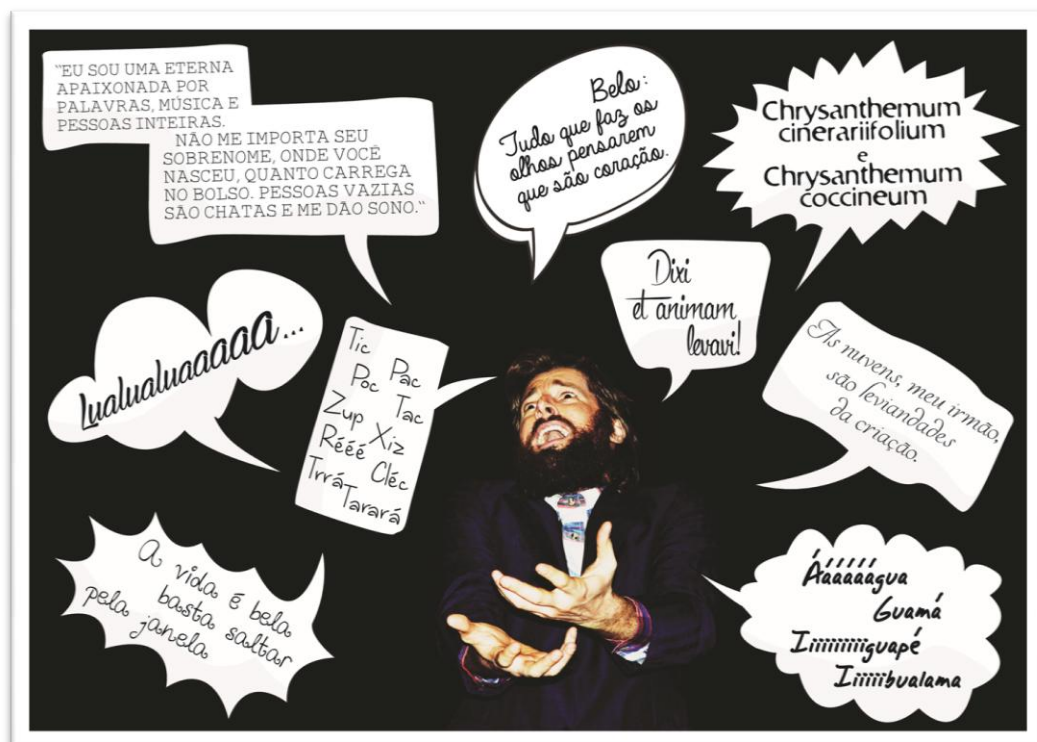


Imagem 15

Stanislávski estabeleceu nove Leis Orgânicas da Ação²⁰, que versam sobre o psicofísico do ator no momento da criação. São elas: *lei da atenção* – ligada à concentração e observação, faz com que o ator comprometa o corpo integralmente no processo de criação; *lei da imaginação* – relacionada com o objeto de atenção e a crença depositada na execução da ação a cada momento (é a partir da imaginação e através do mágico “se fosse” que é gerado material para a criação); *lei das circunstâncias* – são uma agudização das perguntas levantadas pelo “se” imaginário, que impulsionam, dão fundamento e justificam a ação do ator; *lei dos músculos livres* – refere-se à consciência corporal, que irá permitir a utilização apenas dos esforços necessários para a execução da ação; *lei da relação e adaptação* – a relação é determinada pela influência externa e pelas circunstâncias em que a situação acontece e a adaptação consiste na capacidade de reação às novas circunstâncias; *lei do acontecimento ou situação* – refere-se à percepção do ator no “aqui e agora” e como este responde às circunstâncias por meio da ação; *lei da avaliação* – refere-se à passagem de um acontecimento para outro e à mudança na ação, que é precedida de sinais; *lei do tempo-ritmo* – tem relação direta com o

²⁰ Compilação sobre as Leis Orgânicas da Ação de Stanislávski baseada no estudo realizado por FORNO (2002) em sua pesquisa de mestrado na Universidade Estadual de Campinas (SP).

pulsar da ação, a expressão externa deste pulso, e o tempo refere-se à velocidade de realização rítmica das ações; e a *lei do desenvolvimento da vontade* – possibilita que todos estes elementos se concretizem na realização do estado cênico que permite que ação interna e externa se realizem através do conflito entre objetivos e obstáculos.

De acordo com Stanislávski, as Leis Orgânicas da Ação regem a vida do ator em cena, permitindo que ele esteja totalmente entregue no momento da ação, já que é este o desafio do ator a cada instante, seja na apresentação ao público, ou durante um processo de criação.

Em relação à precisão das ações, considere sempre a repetição das partituras de ação física e vocal sem a consequente mecanização da palavra e do movimento, visto que a tendência do ator é tornar a partitura automática, mecânica²¹, o que implica na inverdade da ação. Para tanto, é imprescindível que o ator comprometa o psicofísico integralmente na execução das ações, ou antes, que esteja inteiro no momento da criação desta ação, deixando-a vir de maneira intuitiva.

Neste sentido, percebo ao longo de inúmeros processos pessoais de criação que a criatividade é inerente à existência humana e, na maioria das vezes, aparece de forma intuitiva, já que a intuição *está na base dos processos de criação*, conforme destaca Ostrower (1984, p. 56):

Assim como o próprio viver, o criar é um processo existencial. Não abrange apenas pensamentos nem apenas emoções. Nossa experiência e nossa capacidade de configurar formas e de discernir símbolos e significados se originam nas regiões mais fundas de nosso mundo interior, do sensório e da afetividade, onde a emoção permeia os pensamentos ao mesmo tempo que o intelecto estrutura as emoções. São níveis contínuos e integrantes em que fluem as divisas entre consciente e inconsciente e onde desde cedo em nossa vida se formulam os modos da própria percepção.

A autora diferencia, ainda, a intuição do instinto, afirmando que os atos intuitivos do ser humano produzem ações e reações espontâneas da personalidade do indivíduo, de maneira única, pessoal.

²¹ Esta mecanicidade não tem relação com o princípio do cômico abordado por Bergson (1987). Refiro-me aqui a uma partitura de ações sem vida, ou seja, uma ação inconsciente e não-orgânica.

Azevedo (2002) compactua com a reflexão de Ostrower, quando diz que *todo ser humano é expressivo, tenha ou não consciência disso* (AZEVEDO, 2002, p. 135). Assim, no que tange à pesquisa em arte, a presente investigação estende ao ator o compromisso de entrar em contato com o fenômeno da expressão, *percebendo como, quando e porque ela ocorre em si mesmo. [O ator] deve aprender a ver-se, a trabalhar seu corpo e partes deste como um artista ao misturar as cores, observando o efeito, preparando um quadro* (AZEVEDO, 2002, p. 135). E este é um trabalho constante e diário para a criação de uma segunda natureza para a execução das ações físicas e vocais.

Além disso, este processo de criação tem possibilitado um aprimoramento e uma reflexão sobre o corpo cênico do ator²², a partir da vivência de uma metodologia específica que busca relações possíveis entre vocalidade e comicidade, tornando concreto o potencial criador. Neste contexto, Azevedo (2002, p. 136) afirma que:

Um ator é seu próprio corpo e seu corpo não pode jamais ser tratado como uma entidade apartada de si, suprimida e cadastrada em suas sensações, emoções e pensamentos. Ele não será nunca um invólucro, mas a concretude que torna visível e palpável a invisibilidade interior.

Dessa forma, percebe-se que *há uma satisfação estética, que nunca chega a ser totalmente completa e isto desperta nova energia* (STANISLÁVSKI, 1983, p. 275), pois o processo é um produto que vai sendo “esculpido”, externalizado pelo artista em busca da perfeição. Um produto em constante metamorfose para encontrar uma perfeição que talvez nem exista, mas que nos move numa viagem que nunca será repetida da mesma forma, será sempre diferente.

Por isso, o processo de criação de um artista é a parte mais rica, valiosa e importante de uma obra, pois cada processo é singular na medida em que as combinações dos diversos aspectos considerados para compor esta obra são absolutamente únicas.

O processo criador nunca estará fechado ou concluído, porque não é estanque. O processo está em plena metamorfose, sempre; transformando o meio e sendo transformado por ele. A busca pela singularidade de uma linguagem própria

²² No termo *corpo cênico*, subentende-se indissociação entre corpo, voz e mente; elementos unidos em busca da organicidade em cena.

nesta pesquisa é um fator que move a criação e é onde ocorrem inúmeras transformações com o objetivo de dar vida a um produto cultural novo a cada dia.

3.4 A voz do ator no texto

Na Grécia Antiga, nos séculos V e VI antes de Cristo, quando surgiu o que hoje conhecemos como Teatro Grego, a literatura, a dança, a música e o teatro integravam uma forma de arte única, que, com o passar do tempo e a evolução destas linguagens, entrou num processo de transformação. O progresso deu espaço à purificação da arte com o surgimento de dois gêneros puros: a tragédia e a comédia, que determinaram, por sua vez, a necessidade de novas relações entre os elementos da cena. A purificação destes gêneros, no entanto, ocorreu ao longo de vários séculos, exigindo uma separação entre dança, literatura, música e teatro, que estavam amalgamados, sem fronteiras claramente definidas, isto é, não podiam ser consideradas linguagens próprias.

É neste momento da cultura grega que o corpo do intérprete passa a ser percebido de uma maneira mais notória, pois até então, a relação da voz com texto narrado não lhe exigia muito em termos de expressão corporal, uma vez que as máscaras especialmente elaboradas para a projeção do texto davam o foco às palavras ditas pelo ator, sobre as quais recaía a importância da cena.

Essa nova exigência cênica determina uma transformação na relação entre corpo/voz e texto falado. A associação desses com outros elementos cênicos – como máscaras, cenografia e indumentária – também tem papel determinante nesta metamorfose em busca de um ideal de beleza, conceito que se transformou sobremaneira ao longo dos séculos.

No que tange ao ideal de beleza em termos de plasticidade cênica, os aspectos corporais e vocais do ator aparecem amalgamados repercutindo mutuamente um no outro e, por conseguinte, se complementando. Nesse sentido, Zumthor (2005, p. 147) reforça:

Como o faz a voz, o gesto projeta o corpo no espaço da *performance*, visando a conquistá-lo, a saturá-lo com seu movimento. A palavra pronunciada não existe em um contexto puramente verbal: ela participa

necessariamente de um processo geral, operando numa situação existencial que ela altera de alguma forma e cuja tonalidade engaja os corpos dos participantes.

Por isso, no âmbito deste estudo, a vocalidade é *produtora de emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes* (Zumthor, 2005, p. 141), uma vez que a busca pela poesia inerente ao fazer artístico se dá a partir da presença física e vocal do ator de maneira orgânica, viva, como destaca o próprio autor:

[...] somente os sons e a presença “realizam” a poesia. O efeito poético é tanto mais forte quanto melhor soa a voz; [...] a voz poética é funcionalizada como jogo, na mesma ordem dos jogos do corpo, dos quais ela participa realmente. Como todo jogo, o texto vocalizado transforma-se em arte no seio de um lugar emocional manifestado em *performance* e de onde procede e para onde se dirige a totalidade das energias que constituem a obra viva. (ZUMTHOR, 2005, p. 145)

A integralidade do corpo e da voz faz transparecer sua carga de emoções, de vivências e experiências do ser. Analogamente, Zumthor (2010, p. 13) diz que a voz *constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mesmo modo que todo movimento corporal o é do mundo visual e tátil*. Sob esse ponto de vista, o autor reforça o tratamento de ambos os elementos de maneira complementar na construção de uma poética cênica. A indissociação entre corpo e voz traz uma noção de unidade, de organicidade, resultante de um corpo conjugado com uma voz viva, pulsante e poética.

Assim, na conjugação destes pressupostos acerca do desenvolvimento da voz e da ação vocal foram articuladas atividades técnicas que envolveram respiração, ressonância de vogais e consoantes, sustentação e dicção, buscando focar a criação de uma voz poética, artística e “plasticamente” trabalhada, da mesma forma que os movimentos, gestos e ações.

Utilizei a respiração desde o início do ensaio, conscientizando-me da entrada e saída do ar, bem como da localização dos ressonadores na cabeça e no peito. O trabalho diretamente relacionado à voz, seja com a ressonância, dicção ou sustentação, exige sempre um aquecimento do aparato vocal de maneira mais pontual, formal, para que não ocorram danos nas pregas vocais,

assim como poderia acontecer com os músculos e articulações. Além disso, este trabalho sistemático gera uma lubrificação extra e presentifica as partes trabalhadas. Para tanto, vali-me de alguns exercícios envolvendo o sistema fonador com a finalidade de preparar o aparato vocal: massagem da cabeça e do pescoço, articulação do maxilar, projeção de vogais e consoantes, sustentação de determinados sons e, por fim, a voz em movimento pelo espaço.

Neste sentido, Gayotto²³ (1997, p. 23) diz que:

A trajetória da construção vocal do personagem vai se delimitando por intermédio de um estudo aprofundado feito pelo ator. Este estudo se dá em vários níveis, em práticas corporais e vocais e na investigação das emoções e intenções do personagem que o ator quer encarnar. Quanto mais instrumentalizado o ator estiver para revelá-las por meio da voz, mais potencializado estará para manifestá-las naquele personagem específico.

Assim sendo, busquei estabelecer uma voz extracotidiana, alterada, diferenciada, com outro ritmo, em consonância com a expressão do corpo, tendo a finalidade de dar vida e sentido às palavras, características da ação vocal, que será tratada a seguir.

3.5 A comicidade na vocalidade

A substituição de palavras articuladas por configurações de sons, através da técnica da *blablação*²⁴ foi um elemento norteador da pesquisa, uma vez que permitiu vivenciar a sonoridade de maneira “pura”, sem a necessidade de um sentido implícito, verbal e lógico dado pela língua portuguesa. Desta forma, me senti mais livre para a experimentação do cômico – relacionado ao corpo com reflexo direto na voz –, bem como para a criação e elaboração das cenas.

Estas experimentações estiveram relacionadas a gravações de textos de diferentes estilos – líricos e dramáticos – e a posterior análise do material gravado,

²³ Lucia Helena Gayotto é fonoaudióloga formada pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo, com especialização em voz profissional e mestrado em Distúrbios da Comunicação pela mesma universidade. Atua também como supervisora clínica, preparadora vocal de teatro e atriz.

²⁴ Termo criado pela pesquisadora norte-americana Viola Spolin (1906-1994) que pode ser comparado ao *grammelot*, em razão da utilização de sonoridades inventadas para a construção de um diálogo.

assim como ocorreu com a experiência radiofônica. Nestas gravações experimentei diferentes vocalidades a partir do timbre – agudo, médio e grave. Apresentei dificuldade de sustentação de timbre ao ler um texto mais longo; acabava focando a atenção no sentido das palavras e perdia o timbre, bem como a vocalidade cômica resultante daquele timbre. Recomeçava...

A prática da comicidade, por sua vez, ocorreu diretamente com textos dramáticos de caráter cômico: “Porque os teatros estão vazios?” de Karl Valentin e “Os Malefícios do Tabaco” de Anton Tchekhov. Com este material também realizei gravações e experimentações com o microfone, pois ambos trazem um personagem falando para uma plateia sobre um assunto específico, ou temas variados.

Em seguida, depois de experimentados os elementos da vocalidade e da comicidade, o primeiro passo para a concretização do espetáculo foi a seleção e adaptação do material textual, sobre o qual foi aplicada a experimentação realizada nas etapas anteriores. O texto de Tchekhov²⁵ foi, por fim, escolhido para ser analisado e adaptado com o objetivo de delimitar situações, com as quais me relacionei diretamente para o estabelecimento das imagens interiores, motivadoras da ação vocal e da ação física. O material criado foi selecionado e sequenciado em partituras de ação, considerando sempre a consciência corporal e vocal para a correção e afinação dos elementos, já que não havia um diretor olhando de fora, como será visto no subcapítulo “Estruturação das Cenas”.

Depois de ter uma cena estruturada, que foi posta à avaliação no momento da qualificação deste trabalho²⁶, em agosto de 2014, surgiu uma necessidade de experimentar novamente as sonoridades do corpo de maneira aleatória com o *grammelot*, sem o compromisso de estar “preso” a uma cena estruturada e ensaiada previamente. A possibilidade de não estar atrelado a um discurso logicamente fundamentado pela dramaturgia trouxe uma liberdade para experimentar novas sonoridades.

Então, de repente jogar mais com diferentes focos de atenção, trabalhar com objetos, brincar livremente sem a obrigação de “fazer uma cena, estruturar alguma coisa”, foi fundamental para trazer um frescor pela liberdade de poder criar sem

²⁵ Vide Anexo 1.

²⁶ Vide Anexo 3 – DVD: Experimento cênico – qualificação

necessariamente me preocupar com a dramaturgia, com a estruturação de frases, com palavras logicamente estruturadas. Neste sentido, Lopes (1994, p. 46-7) propõe que:

O ator que, em sua fala, usa palavras, apenas, pode enganar, tanto quanto ser enganado por elas. A arte de dizer possui um som e o som é uma matéria. Estabelecer tons, melodias, ritmos ao falar, é retirar as palavras de uma existência unidimensional, dando-lhes um espaço de ressonância, de vida. A voz em ação une as palavras a significados, na medida em que a própria sonoridade cria sentidos inesperados. O que existe para ser representado, para ser apreendido com precisão, é a expressão que vai construir a fala numa melodia total que não se engana como as palavras isoladas.

A redescoberta das sonoridades embutidas nas palavras ditas fez com que a expressividade do texto fosse potencializada, dando sentido, vida e tridimensionalidade ao personagem que fala. Foi necessário dar voz às palavras para extrair delas a sua essência, sua emoção, antes de me preocupar, novamente, com o sentido exterior.

A volta ao início deste ciclo de criação provocou uma avaliação sobre os elementos inicialmente trabalhados – como respiração, ressonadores, articulação e projeção da voz, por exemplo –, com o objetivo de resgatar do interior a alegria e a espontaneidade na criação, para que o espectador seja de fato afetado, pois o público é parte integrante deste processo, conforme destaca Lopes (1994, p. 43):

[...] o conceito de **processo** encerra em si a ideia de interação, ou seja, o público interage. Da mesma forma que um texto dramático não é teatro enquanto não for encenado, assim também não se realizará o processo se, no momento da encenação, não houver público a ser afetado e que responderá, imediatamente, de forma ativa ou passiva aos estímulos, naquilo que é inerente ao teatro: o *feedback* imediato, a pronta oportunidade de retro-alimentação dos atores num movimento de troca, de causa e efeito, de intercâmbio, enfim, de verdadeiras relações humanas.

Mas como trabalhar o cômico sozinho numa sala vazia sem ter espectadores com quem se possa interagir e estabelecer relações? A questão foi cruel desde o início da investigação, mas resolvi arriscar para avaliar o resultado do intento.

O caminho utilizado, neste caso, foi o de elencar alguns princípios cômicos – como o exagero caricatural e a mecanicidade – para aplicá-los sobre as partituras de

ação criadas individualmente até então, conforme material audiovisual em anexo, como se estes elementos fossem uma “cobertura de bolo”. Chamei o público, composto por algumas pessoas para assistir aquilo que eu tinha feito. Óbvio que foi um fracasso! Os espectadores não avaliaram a cena desta forma extremista – eu diria realista, pois realmente estava muito ruim...! O problema foi facilmente diagnosticado: “fiz o bolo e coloquei a cobertura em cima”! Assim mesmo, formalmente, juntando ingredientes como se fosse uma receita. Parece que fiquei bobo de vez! Não pensei criticamente no que estava fazendo. Era como se eu tivesse me esquecido de que eu não posso perseguir o cômico; tenho que deixar ele se instalar na cena, da forma mais espontânea possível.

Além disso, a voz estava comportada, formatada demais. Ao mesmo tempo em que isso me incomodava, eu não conseguia perceber a causa dessa incomodação. Até que o trabalho foi finalmente aberto ao grande público e avaliado pela banca de qualificação. Detectados e definidos os problemas, ou as causas do que me incomodava, segui em frente, mergulhando no que estava sendo criado e recriado.

Desestruturei tudo! E voltei ao jogo cênico com os focos de atenção a partir da improvisação²⁷ através de jogos diversos, dentre eles, os jogos teatrais desenvolvidos pela pesquisadora norte-americana Viola Spolin (1985). Entre eles estavam jogos de bola com a parede, movimentação em câmera lenta, ou uma simples caminhada pelo espaço sentindo a totalidade corporal e vocal. Os jogos possibilitam a descoberta prática dos limites do indivíduo e, ao mesmo tempo, a superação destes limites, isto é, o ator deixa de estar submisso a teorias, sistemas, técnicas e leis, e passa a operar no tempo presente na presença do *partner*²⁸ e/ou do espectador, que estão ali em carne e osso, ou que se concretizam na sala a partir da imaginação do ator.

Após a desestruturação das ideias pré-estabelecidas e formatadas, passei a focar a atenção numa nova estruturação para o espetáculo solo.

²⁷ O termo *improvisação* é entendido como uma técnica de atuação onde a capacidade de criação, percepção e escuta do ator são constantemente colocadas em prática. Algo criado, inventado na hora, no calor da ação, seja diante de um público real ou imaginário.

²⁸ *Partner* é um termo em inglês que se refere, neste contexto, ao “parceiro de cena”, aquele com o qual o jogo cênico acontece. A partir dos focos de atenção e da imaginação, um objeto cênico pode se transformar em *partner* na improvisação.

3.6 Estruturação das cenas

Os ensaios práticos foram todos registrados em “Diários de Bordo” a partir de exercícios programados para serem executados em cada dia. Aquilo que foi ou não contemplado era registrado ao final de cada ensaio, apontando pontos positivos e negativos em relação às percepções que apareciam na consecução das atividades propostas, para a formatação do material reflexivo sobre a pesquisa.

Depois de construir uma sequência de exercícios para aquecimento do aparato vocal e corporal, de localizar ressonadores, trabalhar timbres, buscar afinação da voz, improvisar com *grammelot* e sonorizar palavras e frases, passei a me preocupar com as cenas do espetáculo solo, focado diretamente no texto tchekhoviano.

Segui improvisando, agora focado no texto escolhido para a montagem, pois:

No teatro, geralmente se associam espontaneidade e improvisação com o frescor de uma execução imediata. Ser espontâneo significa agir com naturalidade, sem hesitação, premeditação ou reações estudadas. Um dos meus objetivos é me comportar como se fosse a primeira vez. [...] O frescor de um personagem ou de uma ação cênica chega só depois de uma contínua repetição que me faz recuperar a espontaneidade feita de memória incorporada, esquecida e livre para brotar de novo a cada espetáculo. (VARLEY, 2010, p. 105)

Para que a espontaneidade estivesse de fato incorporada, presente em todas as etapas do trabalho prático, e sem “reações estudadas” (VARLEY, 2010, p. 105), precisei me conscientizar disto desde o momento em que entrava na sala de ensaio.

Até que ponto é preciso formatar a cena? Essa pergunta não me sai da cabeça. Será possível que, a exemplo de Dario Fo, a história seja criada no calor da ação? Como experimentação sim (e foi o que eu fiz!), mas não queria deixar esta abertura ou liberdade ao levar o espetáculo para uma plateia real. Por dois objetivos principais: o primeiro é que, para dar essa liberdade a mim mesmo seriam necessários anos de estudo sobre a obra de Fo; e segundo, queria desenvolver a pesquisa com a voz em cima de uma obra

dramatúrgica relacionando-a com ações físicas e vocais previamente trabalhadas e ensaiadas, visando desestruturá-las com os elementos cômicos.

O aquecimento corporal e vocal já não seria o mesmo, pois com a mudança de foco, ficaram de lado os exercícios pontuais e isolados, ganhando força atividades mais orgânicas, onde corpo e voz agem no tempo e no espaço de maneira mais leve, una, espontânea. Com isso, criou-se uma intertextualidade entre corpo e voz que foi fundamental para o resgate do espontâneo em cena. Passou a existir um relaxamento com espreguiçamento e brincadeiras vocais a partir da imitação de personalidades, pessoas conhecidas ou desenhos animados. Virtuosidades oriundas das acrobacias vocais praticadas durante o aquecimento, que estimularam experimentações não intencionais, criando sonoridades variadas como na cena da *mosca* (Imagem 16) e do *nascimento do bebê* (Imagem 17).



Imagem 16



Imagem 17

Visto que, com esta sistemática, foram criadas duas vocalizações interessantes, passei a utilizar esta maneira de criar ações. Alguns ensaios depois o “sinal de alerta” já estava piscando novamente, pois novamente estava formatando a criação. Por conta disso diagnosei o problema... Respirei fundo e passei a criar ações físicas e vocais a partir do texto de Tchekhov, improvisando a partir das palavras do escritor russo e, principalmente, desenvolvendo as variadas alterações emocionais do personagem.

3.6.1 *Os Malefícios do Tabaco*²⁹

A obra dramaturgica de Anton Pávlovitch Tchekhov (1860-1904) é um monólogo em um ato que aborda a vida de Márkel Iványtch Niúkhin, um homem casado, cuja esposa é dona de uma escola de música e um pensionato para moças. A peça é uma pequena obra-prima do dramaturgo russo que reúne, assim como as demais obras, alto valor literário com traços típicos da poética tchekhoviana: a brevidade, a linguagem despojada, ironia, humor e a complexidade psicológica do personagem. Assim, para esta pesquisa, tornam-se fundamentais elementos como

²⁹ Também traduzida como “Os Males do Tabaco” ou “Os Males do Fumo”, a peça foi escrita em 1887 e reelaborada em 1902, tendo, portanto, duas versões. Nesta pesquisa utilizo a versão final da obra.

os trocadilhos, jogos de palavras, ritmo das falas e a linguagem característica do universo tchekhoviano do início do século XX, que ressaltam a comicidade do texto.

Na história, Niúkhin é obrigado pela esposa a fazer uma conferência com finalidades beneficentes sobre os malefícios do tabaco, apesar dele próprio se considerar um “fumador inveterado”. Em discurso ele abre os trabalhos, mas outros diversos assuntos acabam sendo pauta da palestra, principalmente os problemas familiares com a esposa e as sete filhas. Com a chegada da mulher, Niúkhin acaba tendo que encerrar a conferência sem abordar o assunto principal.

O texto foi dividido em cinco momentos para facilitar o estudo do personagem, e nomeados da seguinte forma: 1) Apresentação de Niúkhin (Imagem 18); 2) Introdução à conferência (Imagem 19); 3) O pensionato (Imagem 20); 4) O casamento e as filhas (Imagem 21); 5) Conclusão da conferência – que não aconteceu! (Imagem 22).



Imagem 18

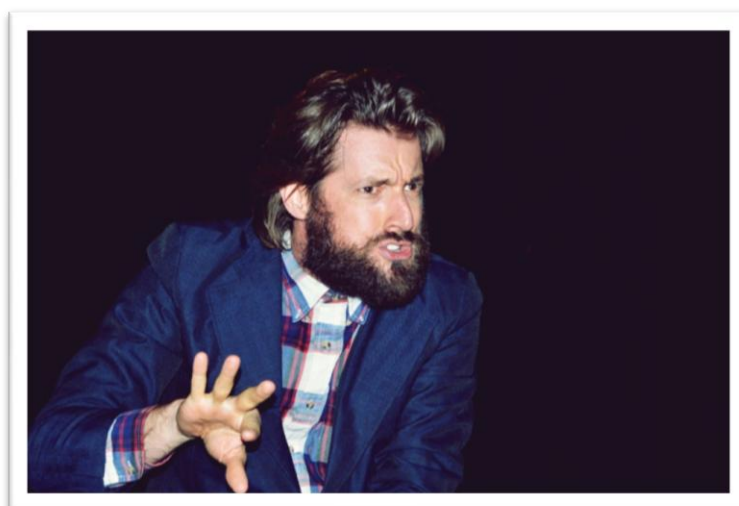


Imagem 19



Imagem 20



Imagem 21



Imagem 22
62

Em seguida, as falas foram lidas e relidas inúmeras vezes, buscando intenções, imagens, subtextos, ações... A gravação do texto por meios eletrônicos³⁰ e mesmo as experimentações com microfone, por vezes, favoreceram um distanciamento posterior para análise das sonoridades geradas nos ensaios e para avaliar o que deve ou o que não deve ser feito, tendo em conta os objetivos da pesquisa.

3.6.2 Descobrendo os benefícios...

Em sala de ensaio buscava criar vozes e ações físicas e vocais extrapolando o texto memorizado, desconstruindo a palavra e externalizando o subtexto dos personagens. Vale lembrar que o texto de Tchékhov traz um personagem masculino que narra (e revive) a sua história de vida. No entanto, ao citar os elementos que fazem parte dessa história (mulher, bebê, filhas, a mosca, os percevejos), Niúkhin assume a postura, gestos, sons ou ações destas figuras/personagens em momentos específicos do espetáculo. Assim, ao trabalhar estas nuances a partir do texto do autor russo, objetivando a linha de ação do personagem e da pesquisa, visualizei grandes avanços na construção da vocalidade poética.

Hoje me senti maravilhosamente bem... Presente, consciente e realizado em cena! Algo que há algum tempo não acontecia, pois o excesso de racionalidade (por causa da ansiedade) puxava o processo para trás. Preciso focar no meu objetivo; este, nos momentos de confusão, não estava claro. Lembrar: objetivo X obstáculo = conflito/clímax, onde o nasce drama, onde a respiração me falta, onde a poesia acontece!

A grande motivação do ator é perceber que a cena está criando corpo e conquistando uma voz própria. Motivei-me inúmeras vezes por me colocar o desafio de ter a sequência das cenas memorizadas, de ver por onde o personagem passa e, principalmente, por perceber de onde ele vem, para onde ele vai e o que o move.

³⁰ Vide Anexo 3 – DVD: Experimentações vocais

Ter que lidar com um novo desafio a cada ensaio ao criar uma sequência de ações para a construção das cenas foi fundamental e revigorante para manter-me em ação, além de lidar com o “frio na barriga” por mostrar, a alguns espectadores, uma cena que não está (nem nunca estará) totalmente dominada, fechada, segura, mas que deve assim parecer, como destaca Varley (2010, p. 105-6):

Mesmo quando sou obrigada a improvisar na frente de espectadores, como acontece durante os espetáculos de rua, quando reajo a um problema técnico ou a um erro, quando apresento uma nova cena durante uma demonstração, o ponto de apoio provém de longa prática de repetição, da segurança dada pela memorização prévia e pelos ensaios. Nesse caso, a repetição não consiste em repassar cenas já fixadas, mas na experiência de estar, várias vezes, diante da dificuldade de enfrentar situações sem hesitação.

Ao trabalhar as variações rítmicas na improvisação e execução de sonoridades, ações, movimentos e gestos criados, foi necessária uma atenção especial àquilo que estava sendo feito em cena sem que a atencividade a estes elementos provocasse um distanciamento em relação a ação executada. Este, aliás, foi um problema bastante sério durante boa parte da pesquisa.

O “diretor em mim” tem bloqueado o fluxo de criação do “ator em mim”. Não propositalmente, claro, pois “o diretor” quer, em pouco tempo, ver uma estrutura de ações perfeitamente executada do início ao fim do texto. Ao mesmo tempo, “o ator” tenta criar e dar vida a uma sequência de ações, mas “o diretor ansioso” para o processo a todo momento para que “o ator” repita pequenos detalhes e experimente outras possibilidades de intenção. Uma loucura...!!

Para resolver este problema, precisei me manter ocupado, focado na ação. Então, entraram em cena adereços cênicos diversos, como casaco, sapato, folhas de papel, cigarro e o microfone. Tomou corpo um jogo com objetos, que se transformaram em focos de atenção, em *partners* na cena, e com eles desenvolvia uma relação de “troca” até o sequenciamento final das cenas na estrutura dramatúrgica do texto.

Em seguida, iniciei um processo de incorporação e memorização do que foi criado nas etapas anteriores. Este processo, no entanto, teve relação direta com as

estruturas de ação física; a vocalidade ficou livre para seguir seu processo de experimentação. Para isso, enfoqueei a deformidade da voz com o texto para explorar seus limites, tratando-a como exagero, enquanto alteração do ritmo, da velocidade e do timbre durante a execução das sequências de ações físicas estabelecidas, com vistas a buscar cada vez mais nuances vocais que convergissem para os princípios cômicos apontados.

Neste sentido, Propp (1992) aborda o exagero cômico e o divide em três formas fundamentais: a caricatura como sendo o exagero de uma parte do todo; a hipérbole: o exagero total; e o grotesco como o grau mais elevado e extremo do exagero. A comicidade inerente a estas formas torna-se risível, obviamente, quando as deformações do elemento envolvido são reveladas ou expostas ao público. Portanto, uma ação cotidiana pode ser cômica dependendo apenas da deformação aplicada sobre ela.

Sobre esse aspecto, destaco a caricatura como a forma que prevaleceu na pesquisa, visto que os personagens são figuras ímpares que possuem particularidades próprias observáveis em cena, delineando seus caracteres cômicos, enfatizam gestos e ações específicas para definir suas características. O exagero da gestualidade e das formas corporais também mereceram especial destaque através da aproximação/imitação de movimentos, gestos e ações de pessoas distintas do meu convívio social.

A partir deste momento, depois de exploradas inúmeras possibilidades com o corpo e a voz, busquei a exploração pontual de algo extremamente volátil e difícil em se tratando da comédia: o ritmo, ou *timing*, ou ainda o “tempo cômico da piada”. Descobrir o tempo exato de cada *à parte*, fala, ação, gesto ou movimento é algo extremamente complexo e precisa ser exercitado, experimentado na prática. Se for com espectadores, melhor ainda, pois neste caso entra em jogo a reação da plateia a cada fala ou movimento cênico, e que deve ser levada em consideração na ação pelo personagem.

Assim, este trabalho caracteriza-se por ser *uma escrita do ‘eu’ que permite ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si* (FORTIN, 2009, p. 83). Por isso, o

ato de investigar a própria vocalidade e a experiência de criar um espetáculo cômico solo num processo de criação individual, fomenta e instiga a pesquisa em artes cênicas num campo ainda pouco explorado na academia, evocando e compartilhando uma nova consciência de uma experiência individual que, por conseguinte, sempre será singular e exclusiva.

CONSIDERAÇÕES

A alma de um artista é abastecida pela poesia da vida. Poesia com palavras que tocam a alma. Poesia que compreende aspectos metafísicos e fala da possibilidade desses elementos transcenderem ao mundo fático. E a maneira de cada artista efetuar essa transcendência dialoga com a particularidade de cada obra.

Assim, ao refletir e fazer um retrospecto sobre os meus processos nos diversos espetáculos e personagens pesquisados em 15 anos de trabalho com teatro, percebo que o valor da caminhada é de importância inestimável. Desde os primeiros ensaios, ao tomar conhecimento da proposta e da metodologia a ser utilizada em cada trabalho, chego a mais uma etapa deste processo de aprendizado constante, que proporcionou inúmeras descobertas, e que está em constante mutação, como bem destaca Salles (2009, p. 29):

Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo, em que regressão e progressão infinitas são inegáveis. Essa visão foge da busca ingênua pela origem da obra e relativiza a noção de conclusão.

A obra não está acabada, nem nunca estará. Procuo descobrir permanentemente novas formas de experimentar, de criar, de realizar, de poetizar... Algumas mais produtivas que outras, mas todas extremamente válidas no que tange à experiência que tiramos desta busca e a forma com que a convertemos em material para a criação.

Desde o início da pesquisa, valendo-me destas provocações e estímulos, tive por certo que o desafio de me redescobrir e me reinventar seria fundamental neste projeto de pós-graduação. Não queria habitar territórios já conhecidos, embora o estudo da comicidade seja tão cambiante a ponto de não permitir acomodar-me. Queria escapar do trabalho sobre o já sabido e me desafiar. Embora a comédia por si só já seja um desafio! O ator cômico em ação nunca pode descansar, pois inúmeros elementos entre o palco e a plateia estão em jogo – desde as ações, falas, pausas, tempos cômicos, até as reações e intervenções com o espectador, quando as há, podem mudar o rumo da cena.

O cômico vem me acompanhando há alguns anos por coincidências e oportunidades criadas para o destino e, claro, por causa do gosto particular pelo estudo da comicidade. Muitas questões ainda não estão totalmente respondidas, nem nunca estarão, pois constantemente as problemáticas se multiplicam, levantando outras questões e fazendo surgir outras problemáticas. No instante em que se consegue as respostas para algumas perguntas, outras tantas aparecem como forma de problematizar o processo, sem cometer os erros cometidos anteriormente, mas buscando novos erros.... Este desafio me move a cada novo ensaio e nas reflexões que as descobertas geram para a construção de uma obra e deste memorial crítico reflexivo em particular.

Então, poder contribuir com outros pesquisadores da vocalidade e da comicidade para o campo das artes cênicas ao ampliar a discussão sobre o processo de criação do ator, bem como levantar questionamentos sobre o contexto artístico, político e social do século XXI, me instiga, motiva e provoca rumo à conquista do novo, de algum território desconhecido. Pois, para um artista em constante aprendizado cada experiência será válida, sempre. Acredito que algo de positivo deve ser aprendido e apreendido! Artistas ensimesmados e com formulações prontas, ou verdades absolutas, não tem a alma viva, fundamental para a criação.

Por isso, me valho do desconhecido em mim para buscar uma evolução da minha própria obra, que é única e que evolui dela própria. Seja rindo, chorando, me emocionando com a vida (a minha e a do outro), busco atualmente rir dos problemas e trabalhar com soluções que são inesgotáveis e que também se multiplicam, pois, segundo Alberti (1999, p. 205):

(...) rimos do desconhecido, do não entendimento infinito, da incongruência entre a razão e a realidade etc. E apesar de ainda se falar hoje em cômico, chiste, jogo de palavras, etc., não há mais classificações que pretendam cercar as possibilidades do risível.

Seja pesquisando elementos para a montagem de um espetáculo enquanto ator ou diretor, seja dividindo experiências apreendidas em alguns anos de vivência com alunos-pesquisadores, observo que estamos inseridos num universo infinito de possibilidades de criação, diariamente; e que passamos por um sem-número de

experiências com cada indivíduo com que mantemos contato. Estas experiências podem ser fugazes ou duradouras, de curta ou longa duração; podem ser boas ou ruins, pessoais ou coletivas, mas sobretudo devem ser intensas! Intensas a ponto de transbordarem do nosso corpo e da alma, para respingar em alguém.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- ALEXANDER, Gerda. **Eutonia**, um caminho para a percepção corporal. 2^a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ÁVILA, Silvana B. **A organicidade da palavra no processo criativo do ator**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2010.
- AZEVEDO, Sônia M. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BARBA, Eugênio & SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**: Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo – Campinas: HUCITEC/ Editora da UNICAMP, 1995.
- BENDER, Ivo. **Comédia e Riso**: uma poética do teatro cômico. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/PUCRS, 1996.
- BERGSON, Henri. **O Riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BURNIER, Luis Otávio. **A Arte de Ator**: da técnica à representação. Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Tese de doutorado. São Paulo: PUC, 1994.
- DERDYCK, Edith. **Linha de horizonte, por uma poética do ato criador**. São Paulo: Escuta, 2001.
- FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.
- FORNO, Adriana D. **A organicidade do ator**. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2002.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena 7**. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

FORTUNA, Marlene. **A Performance da Oralidade Teatral**. São Paulo: Annablume Editora, 2000.

GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz - Partitura da Ação**. São Paulo: Summus, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

JIMENEZ, Sergio (Org.). **El Evangelio de Stanislávski Segun sus Apostoles, los Apócrifos, la Reforma, los Falsos Profetas y Judas Iscariote**. Mexico: Editora Escenologia, 1990.

LOPES, Sara P. A construção da vocalidade poética. **Expressão** - Revista do Centro de Artes e Letras, UFSM/RS, v. 1, n. 1, 2003, p. 21-25.

_____. **“...É brasileiro, já passou de português.” Por uma fala teatral brasileira**. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 1994.

_____. **A vocalidade poética e o modelo brasileiro**. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 1997.

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

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

NOVARINA, Valère. **Diante da Palavra**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2003.

_____. **O teatro dos ouvidos**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2011.

NUNES, Sandra M. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo: Annablume/UEDESC, 2009.

OIDA, Yoshi. **Um Ator Errante**. Yoshi Oida e Lorna Marshall. São Paulo: Via Lettera, 2012.

_____. **Um Ator Invisível**. Yoshi Oida e Lorna Marshall. São Paulo: Via Lettera, 2007.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1984.

PADILHA, Priscila G. **Canção de Ninar: um encontro entre o clownesco e Beckett**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2011.

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

PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. Trad. Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

QUILICI, Cassiano S. *Teatros do Silêncio*. **Sala Preta**, Revista da Escola de Comunicação e Arte, USP, nº 7, 2007.

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

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**. São Paulo: Annablume, 1998.

SPOLIN, Viola. Improvisação para o Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SPRITZER, Mirna. O corpo tornado voz: a experiência pedagógica da peça radiofônica. Tese de Doutorado em Educação. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

_____. *Ator e palavra: práticas da vocalidade*. **Memória ABRACE** 2010. Disponível em: <http://portalabrace.org/memoria1>

_____. *Silêncio, escuta e a performance da palavra*. **Memória ABRACE** 2009. Disponível em: <http://portalabrace.org/memoria1>

_____. *Dizer e ouvir*. **Memória ABRACE** 2007. Disponível em: <http://portalabrace.org/memoria1>

STANISLÁVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. **El trabajo del ator sobre sí mismo**. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias. Trad. Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1980.

_____. **Manual do Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

UBERSFELD, Anne. Para ler o teatro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

VENEZIANO, Neyde. A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação. São Paulo: Códex, 2002.

WRIGHT, Edward. **Para compreender el teatro actual**. Trad. Celia Haydée Paschero. México: Colección Popular, 1988.

XIMENES, Fernando L. Em busca do ator cômico. **Memória ABRACE** 2008. Disponível em: <http://portalabrace.org/memoria1>

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Introdução à Poesia Oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ANEXOS

Anexo 1 – Roteiro: “Os Malefícios do Tabaco”, de Anton P. Tchékhev

Anexo 2 – Material textual utilizado nas experimentações

Anexo 3 – DVD: Experimentos

- Experimentações vocais
- Experimentos para estruturas cênicas
- Experimento cênico – qualificação
- Experimento cênico – apresentação final

OS MALEFÍCIOS DO TABACO

De Anton P. Tchékhou

CENA 01 – Apresentação de Niúkhin

NIÚKHIN – Minhas senhoras e, de certo modo, meus senhores. Pediram a minha mulher que eu viesse aqui fazer uma conferência, para fins beneficentes, sobre um assunto qualquer. E por que não fazê-la? Se é preciso uma conferência, façamos então uma conferência; a mim é-me absolutamente indiferente. Bem... para dizer a verdade, eu não sou propriamente um professor, e nem sequer estou munido de qualquer título acadêmico ou científico: pois apesar disso, há trinta anos que ininterruptamente, e posso mesmo acrescentar que em detrimento da minha saúde e de outras coisas semelhantes, eu trabalho em assuntos de natureza estritamente científica. Dou tratos aos miolos quando, às vezes, - imaginem Vossas Excelências! – tenho de escrever artigos científicos, ou talvez muito pouco científicos, mas que, vá lá, têm um certo ar científico. Nestes últimos dias, precisamente, escrevi entre outros um artigo considerável sob o título «Dos efeitos maléficos de alguns insetos». Este artigo agradou muito às minhas filhas, sobretudo na parte em que se relaciona com os percevejos. Os percevejos são pequenos insetos da ordem dos hemípteros, e se parecem com uma baratinha... Pois bem, eu, depois de ter lido o artigo, rasguei-o. De fato, por mais que eu dissesse e escrevesse, nem por isso se dispensaria o pó de piretro. Piretro é um inseticida, um repelente natural obtido das flores secas de *Chrysanthemum cinerariifolium* e *Chrysanthemum coccineum*. Os crisântemos! Em nossa casa, por exemplo, há percevejos até no piano de cauda.

CENA 02 – A conferência

NIÚKHIN – Bem, eu escolhi para tema da minha conferência de hoje, se assim lhe podemos chamar, o prejuízo que traz à humanidade o uso e abuso do tabaco. Quanto a mim, devo confessá-lo, sou um fumador inveterado. Mas a minha mulher ordenou-me que falasse hoje dos malefícios do tabaco, e não tenho por isso outro remédio senão obedecer-lhe... Já que é preciso falar de tabaco, falemos então de tabaco. Para mim é absolutamente indiferente; e eu convido Vossas Excelências, minhas senhoras e meus senhores, a escutar a minha conferência com toda a gravidade requerida para evitar qualquer sensaboria. E aquelas pessoas a quem mete medo uma conferência séria, digamos mesmo científica, têm a inteira liberdade de não escuta ou, então, de sair. Peço, sobretudo, a atenção dos senhores doutores aqui presentes. Eles poderão encontrar na minha conferência numerosos ensinamentos úteis, porque o tabaco, à margem dos seus efeitos nocivos, é

³¹ O texto de Anton P. Tchékhou é classificado pelo próprio autor como uma cena-monólogo em um ato, isto é, não possui divisões em cenas, que foram inseridas apenas para facilitar o estudo da obra.

muito empregado em medicina. Assim, por exemplo, se pegarmos uma mosca... E metermos essa mosca dentro de uma tabaqueira, ela morre, aparentemente por desarranjo nervoso... O tabaco é, para falar corretamente, uma planta... Quando faço uma conferência pisco ordinariamente o olho direito, mas Vossas Excelências não façam caso: é efeito da emoção. Eu sou, duma maneira geral, um homem muito nervoso. O meu olho direito começou a piscar há vários anos, no dia 13 de setembro, exatamente no dia em que, por assim dizer, a minha mulher deu à luz a sua quarta filha, Bárbara... Todas as minhas filhas nasceram em dias 13. Por curiosidade, nós moramos no Beco dos Cinco Cães, número 13. E a nossa casa tem 13 janelas... Mas de resto dado o pouco tempo de que dispomos, não nos afastemos do tema da nossa conferência.

CENA 03 – O pensionato

NIÚKHIN – Devo em todo o caso dizer a Vossas Excelências que a minha mulher tem uma escola de música e um pensionato particular, ou, talvez mais exatamente, não é bem um pensionato, mas qualquer coisa no gênero. Aqui para nós, a minha mulher gosta de apregoar aos quatro ventos a sua miséria, mas a verdade é que ela conseguiu pôr uns dinheiros de lado... Uns quarenta ou mesmo uns cinquenta mil rublos... Eu, pessoalmente, é que não tenho um copeque, nem sequer uma moeda furada. Mas deixemos isso... No pensionato de minha mulher sou eu o encarregado da administração. Faço as provisões, fiscalizo o pessoal, assento as despesas, tomo conta da escrita, mato os percevejos, passeio o cãozinho de minha mulher e dou caça aos ratos. Ontem à tarde, por exemplo, eu devia entregar à cozinheira farinha e manteiga, porque se tinha decidido fazer fritos. Pois muito bem! Imaginem Vossas Excelências que hoje, quando os fritos já estavam prontos, a minha mulher veio à cozinha anunciar que três pensionistas estão doentes da garganta e não podem comer fritos. Você fez fritos a mais, seu espantalho. Que destino vamos dar a esses fritos? *(Resmungo)* Guarde-os na despensa, para amanhã ou, então, coma-os você, seu espantalho! Quando não está de bom humor, a minha mulher chama-me espantalho, víbora, demônio... Demônio, eu? Calculem Vossas Excelências!... Em suma, ela está sempre de mau humor! Pois quanto aos tais fritos, não se pode bem dizer que os tenha comido, porque os devorei, de tal modo que ando sempre esfomeado! Ontem, por exemplo, a minha mulher não me deu de jantar... A você, seu espantalho, não vale a pena alimentar!! Entretanto falando disto e daquilo fomos nos afastando um pouco do assunto... Vamos, pois, prosseguir, ainda que naturalmente, eu esteja convencido de que Vossas Excelências haviam de gostar mais de ouvir uma *romanza*, ou uma sinfonia qualquer, ou uma ária de ópera. “*Fremente indignação – Palpita meu coração...*” Não me lembro de onde isto é... Entre parêntesis, esqueci-me de dizer a Vossas Excelências que na escola de música de minha mulher, além das particularidades domésticas, eu tenho a meu cargo o ensino das matemáticas, da física, da química, da geografia, da história, do solfejo, da literatura, etc. Para as danças, o canto e o desenho a minha mulher ministra os rudimentos, embora seja eu, igualmente, quem ensina essas matérias. A nossa escola de música fica no Beco dos Cinco

Cães, número 13. A razão da minha pouca sorte, não há dúvida, é habitarmos no número 13. As minhas filhas, como Vossas Excelências já sabem, nasceram todas em dias 13 e a nossa casa tem 13 janelas... Mas deixemos isso. Para quaisquer informações que Vossas Excelências pretendam, encontrarão sempre a minha mulher em casa, e o programa da escola, se alguém deseja conhecê-lo, está à venda no porteiro, ao preço de 30 copeques. E até se alguém está interessado, posso vender alguns a Vossas Excelências. São a 30 copeques o exemplar. Ninguém deseja? Então a 20!... É pena...

CENA 04 – O casamento

NIÚKHIN – Pois é verdade, a nossa casa tem o número 13. E nada me sai bem; envelheci, tornei-me estúpido... Assim, reparem Vossas Excelências, estou a fazer uma conferência, tenho um ar alegre, e contudo desejaria gritar de desespero e fugir, fugir, fosse lá para onde fosse! E como não tenho ninguém a quem contar as minhas mágoas, até chego a ter vontade de chorar... Já sei que me vão dizer: e então as suas filhas? Mas as minhas filhas, quando eu me lamento, não fazem outra coisa senão rir de mim! A minha mulher tem sete filhas... Não, perdão, seis! Parece-me... Sete, sete! A mais velha, Ana, tem 27 anos e a mais nova 17. Meus senhores, eu sou um desgraçado; tornei-me estúpido, nulo, insignificante, mas no fundo tendes diante de vós o mais feliz dos pais. No fundo tem de ser assim e não posso falar doutra maneira. Se ao menos Vossas Excelências pudessem saber... Há trinta e três anos que vivo com a minha mulher e posso dizer que estes foram os melhores anos da minha vida..., ou, pelo menos, poderiam ter sido os melhores... Apesar de tudo, para falar verdade, esses anos passaram como um instante, um momento feliz – que os leve o diabo de uma vez para sempre! Bom, parece-me que a minha mulher ainda não chegou. E como ela ainda cá não está, posso dizer tudo o que eu quiser. Tenho um medo horrível... um medo horrível quando ela olha para mim... Pois bem, eis o que às vezes eu digo a mim próprio: se as minhas filhas demoram tanto a casar-se, é porque são tímidas e os cavalheiros não reparam nelas. A minha mulher não quer dar serões, não convida ninguém para jantar; é muito avarenta, conflituosa e azeda; e é por isso que ninguém vai a nossa casa. Mas..., mas aqui para nós e muito em segredo... Nos dias de grande festa, quem quiser ver as filhas de minha mulher, é em casa da tia Natália Semionovna, conhecem? Aquela Natália Semionovna que sofre de reumatismo e tem um vestido amarelo, salpicado de manchas pretas que parecem baratas... Em casa dela até se servem acepipes; e quando a minha mulher não está, sempre se bebe um *bocadito*... Também é verdade que o mais pequeno copo me embriaga; então sente-se o coração tão quente..., e ao mesmo tempo fica-se tão triste..., que nem sou capaz de vos explicar... A gente recorda-se, não se sabe porquê, do tempo em que era novo, e só apetece fugir não se sabe para onde... Ah, se Vossas Excelências soubessem como é forte este desejo! Fugir! Deixar tudo sem olhar para trás! Mas fugir para onde? Não importa para onde, desde que se deixe esta vida estúpida e banal, esta vida medíocre que fez de mim um deplorável pateta, um velho idiota e ridículo... Fugir desta mesquinha, malvada, malvada avarenta que

me martiriza e tortura há trinta e três anos! Fugir da música, da cozinha, do dinheiro da minha mulher, de todas estas ninharias, de todas estas baixeiras... E parar num campo, em qualquer parte, longe, muito longe!... E debaixo de um céu imenso ser como uma árvore, uma vara..., ser como um espantalho de pardais..., e ver, toda a noite, por cima de mim, a lua tranquila e clara... E esquecer, esquecer, esquecer... Oh! Como eu desejaria arrancar esta casaca velha e mesquinha, dentro da qual me casei há mais de trinta e três anos..., dentro da qual faço continuamente conferências para fins beneficentes. Toma! Toma! Toma!... Estou velho... Sou pobre... Tão ridículo... Tão lamentável como este colete com as suas costas coçadas e luzidias... Mas não preciso de coisa nenhuma! Estou acima disto e sou mais puro do que tudo isto! Dantes, era jovem, inteligente, cursava a Universidade, sonhava... Julgava-me um homem! Agora só preciso de repouso...

CENA 05 – Conclusão da conferência

NIÚKHIN – A minha mulher já está lá dentro... Já chegou e está ali à minha espera. E a hora já passou! Se ela perguntar alguma coisa, digam-lhe, por favor, digam-lhe que a conferência se realizou e que o espantalho – sou eu, o espantalho... – se portou convenientemente... Ela já está a olhar para aqui... E visto que o tabaco encerra o terrível veneno de que vos acabo de falar, não se deve fumar em caso nenhum e permito-me ter a esperança de que a minha conferência sobre os malefícios do tabaco possa, de certo modo, haver trazido a Vossas Excelências qualquer utilidade. Tenho dito. *Dixi et animam levavi!*

FIM

Porque os teatros estão vazios? ou Teatro Obrigatório

Karl Valentin

Por que é que os Teatros estão vazios? Pura e simplesmente porque o público não vai lá. De quem é a culpa? Unicamente do Estado. Se cada um de nós se visse obrigado a ir ao Teatro, as coisas mudavam completamente de Imagem. Por que não instituir o teatro obrigatório? Por que é que se instituiu a escola obrigatória? Porque nenhum aluno iria à escola se não fosse obrigado. É verdade que era mais difícil instituir o teatro obrigatório, mas com boa vontade e sentido do dever, não é fato que tudo se consegue? E além do mais, não será o teatro uma escola? Então...

O teatro obrigatório podia, ao nível das crianças, iniciar-se com um repertório que apenas incluísse contos como “O Pequeno Polegarzão” ou “O Lobo Mau e as Sete Brancas de Neve”...

Numa grande cidade pode haver – vamos admitir – cem escolas. Com mil crianças por escola todos os dias, teremos cem mil crianças. Estas cem mil crianças vão de manhã à escola e à tarde ao teatro obrigatório. Preço de entrada por pessoa-criança: cinquenta cêntimos – a expensas do Estado, é claro – dá, cem teatros cada um com mil lugares sentados: 500 euros por teatro, faz portanto 50.000 euros para cem teatros, por cidade.

Quantos atores não arranjavam trabalho! Instituído, distrito a distrito, o teatro obrigatório, modificava-se por completo a vida econômica. Porque não é bem a mesma coisa pensarmos: “Vou ou não vou hoje ao teatro?” ou pensarmos: “Tenho que ir ao teatro!”. O teatro obrigatório levava o cidadão em causa a renunciar voluntariamente a todas as outras estúpidas distrações, às cartas, às discussões políticas na taberna, aos encontros

amorosos e a todos esses jogos de sociedade que nos tomam e devoram o tempo todo.

Sabendo que tem de ir ao teatro, o cidadão já não será forçado a optar por um espetáculo, nem a perguntar-se se irá ver o *Fausto* em vez de outra coisa qualquer – não, assim é obrigado a ir, cause-lhe o teatro horror ou não, trezentas e sessenta e cinco vezes por ano ao teatro. Ir à escola também causa horror ao menino da escola e no entanto ele lá vai porque a escola é obrigatória. Obrigatório! A imposição! Só pela imposição é que hoje se consegue obrigar o nosso público a vir ao teatro. Tentou-se, durante dezenas e dezenas de anos, convencê-lo com boas palavras e está-se a ver o resultado! Truques publicitários para atrair as massas, no gênero de “A sala está aquecida” ou “É permitido fumar no foyer durante o intervalo” ou ainda “Os estudantes e os militares, desde o general ao soldado raso, pagam meio bilhete”, todas estas astúcias não conseguiram encher os teatros, como estão a ver!

E tudo o que se gasta num teatro com publicidade passará a ser economizado a partir do momento em que o teatro se torne obrigatório. Será porventura necessário pagar publicidade para se mandar as crianças à escola obrigatória?

Como também deixará de haver problemas com o preço dos lugares. Já não dependerá da condição social, mas das fraquezas ou da invalidez dos espectadores.

Da primeira à quinta fila, ficarão os surdos e os míopes!

Da sexta à décima, os hipocondríacos e os neurastênicos!

Da décima à décima quinta, os doentes da pele e os doentes da alma. E os camarotes, frisas e galerias serão reservados aos reumáticos e aos asmáticos.

Tomemos por exemplo uma cidade como Lisboa: descontando os recém-nascidos, das crianças com menos de oito anos, dos velhos e entrevados,

podemos contar com cerca de dois milhões de pessoas submetidas ao teatro obrigatório, o que é um número bastante superior ao que o teatro facultativo nos oferece.

Ensinou-nos a experiência que não é aconselhável que os bombeiros sejam voluntários e por isso se constituiu um corpo de bombeiros. Por que razão o que se aplica aos bombeiros não se aplicará também ao teatro? Existe uma íntima relação entre os bombeiros e o teatro. Eu que ando pelos bastidores dos teatros há tantos anos, nunca montei nem vi uma só peça que não tivesse um bombeiro presente na sala.

O T.O.U., Teatro Obrigatório Universal, que propomos, chamará ao teatro numa cidade como Lisboa*, cerca de dois milhões de espectadores. É pois necessário que, numa cidade como Lisboa, haja: ou vinte teatros de cem mil lugares, ou quarenta salas de cinquenta mil lugares, ou cento e sessenta salas de doze mil e quinhentos lugares, ou trezentas salas de seis mil duzentos e cinquenta lugares, ou seiscentas e quarenta salas de três mil cento e vinte cinco lugares ou dois milhões de teatros de um único lugar. É preciso que cada um trabalhe no Teatro para se dar conta da força que daí nos pode advir, quando o ambiente de uma sala à cunha, com o público de – digamos – cinquenta mil pessoas nos arrebatam!

Aqui tendes o verdadeiro meio de ajudar os teatros que estão pelas ruas da amargura. Não se trata de distribuir bilhetes à borla.

Não, há que impor o teatro obrigatório! Ora quem poderá impor senão... o ESTADO.

Pequeno Dicionário de Palavras ao Vento

De Adriana Falcão

Agonia - Quando o maestro que rege você se perde completamente.

Aquarela - Todos os quadros que não foram pintados ainda.

Aquário - Prisão de peixe que tem como desculpa ser vitrine.

Autocrítica - Quando se tira a vaidade do caminho para se enxergar melhor por dentro.

Autoridade - Gente vestida de importante, com cara de importante e jeito de importante, que pretende dizer e fazer o que é importante, mesmo que ninguém se importe com aquilo.

Azar - Desculpa que bota no destino a culpa daquilo que atrapalha a gente.

Bajulação - Frase com elogio demais que antecede outra que vai pedir alguma coisa em troca.

Balé - Quando corpo é lápis, espaço é papel e música é motivo.

Basta - Demonstração que, dependendo da entonação da pessoa, prova que agora ela encheu o saco e acabou-se.

Belo - Tudo que faz os olhos pensarem que são coração.

Bondade - Aquilo que sai do coração quando a torneira está aberta.

Cabisbaixo - Quando o chão é a única coisa que não incomoda a pessoa.

Calendário - Onde moram os dias.

Calma - Quando as agonias dormem profundamente dentro da gente.

Contradição - Quando se diz (ou se faz) uma coisa e o seu oposto como se as coisas e seus opostos fossem amigos de infância.

Demora - Quando o tempo emperra na impaciência da gente.

Dor - Tudo que dá vontade de dizer "ai" lá de dentro do peito, seja topada, perda, cascudo ou abandono.

Eclipse - Quando um astro acorda mais amostrado aquele dia e se mete na frente dos outros.

Educação - Português, matemática, ciências, geografia, história e, principalmente, gentileza.

Efêmero - Quando o eterno passa logo.

Eita - Comentário que escapa da boca atraído por alguma surpresa solta por aí.

Fidelidade - Um trato que você faz com você mesmo de cumprir os tratos que você fez com os outros.

Garantia - Quando alguém coloca uma certeza em algum lugar do futuro.

Gargalhada - Cascata de riso sem barragem.

Gene - Negocinho mínimo que determina para o resto da vida se a pessoa vai gostar de se olhar no espelho ou não.

Gente - Carne, osso, alma e sentimento, tudo isso ao mesmo tempo.

Gíria - Palavra formada de letras, como todas as outras, mas que é mais moderninha, dependendo da data.

Graça - Tudo que é dado e recebido com sorriso.

Grade - Que serve para prender todo mundo, uns dentro, outros fora.

Guerra - Onde gente ou é assassino ou é barata, como se isso fosse coisa bastante corriqueira.

Gula - Quando chocolate é mais importante que espelho.

Harmonia - Quando os olhos, os ouvidos, a boca e o coração sorriem ao mesmo tempo.

Homem - Bípede que tem a sorte, ou o azar, de se apaixonar perdidamente.

Honestidade - Qualidade de quem faz questão de ser digno de si próprio.

Horizonte - Linha que serve para evitar que o céu e o mar se misturem.

Ignorância - A sala de espera do conhecimento.

Imaginação - Todo filme que passa na cabeça da gente.

Impasse - Muro que se coloca entre você e a decisão, talvez só para ver até onde vai a sua vontade.

Ingenuidade - Quando o saber ainda está nu.

Intuição - Aviso que não avisa que vai avisar e vem sem certificado de garantia.

Invenção - Todo filhote de toda cabeça.

Jamais - Um "nunca mais" meio irritado.

Janela - Por onde entra tudo que é lá fora.

Jegue - Jumento que diria "oxente", se jumento falasse.

Joaninha - Bichinho que deve ter nascido num dia em que a Criação estava especialmente bem humorada.

Lá - Onde a gente fica pensando se está melhor ou pior do que aqui.

Laço - Espécie de nó que quando é visível, enfeita, e quando é invisível, estreita.

Lacuna - Um nada que era para ser alguma coisa.

Lágrima - Sumo que sai pelos olhos quando se espreme um coração.

Lantejoula - O que a mulher veste quando pretende ser Lua naquela noite.

Lealdade - Qualidade de cachorro que nem todas as pessoas têm.

Lépido - Alguém que, por causa de uma alegria bem alegre, se sentiu coelho

de repente.

Lógica - Quando pensamento é detetive.

Lucidez - Quando o pensamento não está fora de foco.

Mania - Atitude que pensa que é eco.

Medo - Sentimento anterior ao ato de enfrentar ou fugir que acomete tanto corajosos quanto covardes.

Melancolia - Valsa triste que toca dentro da gente de repente.

Metamorfose - Uma possibilidade borboleta que habita o mundo todo.

Nem - Quando sequer a última esperança deu as caras.

Nervosismo - Tempestade particular que revira tudo dentro da pessoa.

Nostalgia - Quando a alma da gente visita um sentimento passado. Ou será quando um sentimento passado visita a alma da gente?

Obrigação - Coisa que não deixa você sair assobiando por aí, sei lá para onde.

Ofensa - Quando a palavra é boa de mira e acerta exatamente na ferida.

Oportunidade - O que faz você se sentir gênio quando aproveita e cretino quando perde.

Ousadia - Quando o coração diz para a coragem "vá" e a coragem vai mesmo.

Ozônio - Camada que está virando peneira.

Página - Cada uma das pétalas de um livro.

Pai - Filho que cresceu de repente e quando vê já tem seu próprio filho.

Paquera - Quando, para corações mandarem recados, olhos viram pombo-correio.

Paranoia - Pensamento que gosta de ser carrapato.

Pecado - Algo que os homens inventaram e então inventaram que foi Deus que inventou.

Pensamento - Monólogo silencioso que não deixa a cabeça da gente em paz nem um minuto.

Percepção - Tudo que desperta o coração do cérebro.

Privilégio - Quando alguém é escolhido por motivo alheio a uni duni tê.

Procuração - Instrumento que serve para uma pessoa emprestar os seus sins e os seus nãoos para uma outra.

Rancor - Quando o fundo do coração não consegue dizer "deixa pra lá".

Recém - Que acabou de virar agora.

Remorso - Quando a culpa fica gaguejando no coração da gente.

Resmungo - Queixa sílaba que escapole.

Resumir - Ato de desenfeitar o que é essencial.

Sacrifício - O que você deixa de fazer por você para fazer por alguém e divulgar depois.

Sério - Que dá vontade de rir, mas é proibido.

Silêncio - Quando os ruídos estão sem assunto.

Só - Você com uma porção de vocês em volta.

Suspiro - Gemido produzido por ser vivo quando sobra felicidade ou tristeza do lado de dentro dele.

Talvez - Resposta pior do que o "não", uma vez que ainda deixa, meio bamba, uma esperança.

Tédio - Um nada por dentro que não deixa ver nada lá fora.

Teoria - Explicação que a cabeça inventa para a boca não se sentir menos

importante do que os olhos.

Teste - Simulação de ignorância só para verificar o conhecimento do próximo.

Testemunha - Quem, por sorte ou por azar, não estava em outro lugar.

Timidez - Guarita estrategicamente colocada entre você e os outros.

Tolerância - O tamanho do elástico da paciência das pessoas.

Trauma - Quando a gente não quer deixar para lá o que já ficou para lá.

Umbigo - Por onde mãe começa a fazer tudo pelo filho aproveitando a oportunidade dele ainda estar dentro dela.

Universo - Um só verso que contém toda a poesia deste mundo.

Urgente - Que não dá tempo de fazer xixi primeiro.

Vagabundo - Quem tem todo tempo do mundo para errar por aí, o que não quer dizer absolutamente que um errante não acerte.

Velhice - A conclusão mais feliz a que uma história pode chegar.

Verbo - A primeira coisa que Deus fez, e em seguida, como para cada palavra tinha que ter uma coisa, Ele teve que fazer uma porção de coisas, para ficar uma coisa para cada palavra.

Verdade - Aquilo em que você acredita, mesmo que eu acredite no contrário.

Vírgula - A respiração da ideia.

Zig-zag - O menor caminho entre dois bêbados.

Zoológico - Onde bicho é como se fosse quadro na parede.

Hai-Kais

De Millôr Fernandes

Olha,
Entre um pingo e outro
A chuva não molha.

No ai
Do recém-nascido
A cova do pai.

Uma aquarela;
Gaivotas
Sitiam a bela.

Morta, no chão,
A sombra
É uma comparação.

Usucapião
É contemplar as nuvens
Do próprio chão.

Esnober
É exigir café fervendo
E deixar esfriar.

Pavão doente

Morre no céu
O sol poente.

A vida é bela
Basta saltar
Pela janela.

Tão pequeno o piguimeu;
Nem a mãe sabe
Que ele nasceu.

A vida é um saque
Que se faz no espaço
Entre o tic e o tac.

O pobre com seu gemido
Nem acorda
O pão dormido.

As nuvens, meu irmão,
São leviandades
Da criação.

A alegria
É toda feita
De melancolia.

Anexo 3 – DVD: Experimentos