

Relato de uma peculiar montagem de *As Três Irmãs*

MARIANNE TEZZA CONSENTINO

RESUMO: O presente relato busca expor o processo de pesquisa que resultou na montagem do espetáculo *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov, a partir do treinamento do ator com a técnica do *clown*. A pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP – Universidade de São Paulo, sob a orientação do prof. dr. Armando Sérgio da Silva, foi realizada com o elenco da Traço Cia. de Teatro, de Florianópolis, através da metodologia “Pesquisa Participante”. Seguindo a linha de pesquisa do *clown pessoal*, o estudo visou compreender o processo de contato do ator com sua subjetividade incitado pela técnica do *clown* e as consequências éticas e estéticas propiciadas por este encontro.

PALAVRAS-CHAVE: Ator; *Clown*; Subjetividade; Formação; *As Três Irmãs*

ABSTRACT: The main purpose of this report is to present the process used on the research for the setting of the play *The Three Sisters*, by Anton Chekhov, starting with the actor training with the clown technique. The research, distinguished as a “Participating Research”, was developed in the Post-Graduation Program in Arts from USP – Sao Paulo University, under the guidance of professor dr. Armando Sergio da Silva. It was accomplished within the cast of Traço Cia. de Teatro, from Florianopolis. Following a *personal clown* research line, this paper aims at comprehending the contact process of the actor with its subjectivity instigated by the clown technique and the ethical and aesthetic consequences brought from this relationship.

KEYWORDS: Actor; Clown; Subjectivity; Education; *The Three Sisters*

*Só se escreve por amor,
toda escritura é um ato de amor.*
Claire Parnet

Introdução

Pensar a técnica do *clown*¹ como um dos métodos possíveis para a aprendizagem do ofício de ator pareceu-me um recurso viável e eficaz desde o primeiro instante em que me deparei com ela – o que aconteceu durante o início de minha graduação em Licenciatura em Artes Cênicas pela UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, no ano 2000. Naquele momento eu não fazia ideia de como alguém poderia se transformar em ator, as aulas de improvisação e interpretação que realizávamos não bastavam para sanar minhas inúmeras perguntas sobre essa arte. Foi somente quando nossa professora de improvisação, Beatriz Cabral, convidou o ator Pedro Ilgenfritz, que na época participava do extinto grupo de *clowns* Atormenta, dirigido por Geraldo Cunha em Florianópolis, para ministrar uma aula a partir da técnica do *clown* que pude perceber que estava diante de um dos caminhos possíveis em busca de respostas, embora eu não soubesse explicar por que isso acontecia.

Somente mais tarde, nas palavras de Peter Brook (2002, p. 26) encontrei a justificativa: “O teatro talvez seja uma das artes mais difíceis, porque requer três conexões que devem coexistir em perfeita harmonia: os vínculos do ator com sua vida interior, com seus colegas e com o público”. Embora Brook não se referisse em nenhum momento ao *clown*, os elementos considerados por ele como necessários ao ator eram o que legitimava o *clown*, ou seja, sem esses elementos o *clown* não existiria.

Nesse estudo, o *clown* é apresentado como a exposição dos aspectos ingênuos e ridículos do ator diante de um público. Essa foi a linha de pesquisa seguida, sobretudo, pelos *clowns* franceses, que consideram mais importante a *maneira* como o *clown* faz algo, do que o *que* ele faz propriamente. Segundo essa linha, a relação com o público e com o ambiente é um aspecto essencial para o desenvolvimento do ator nessa técnica. Desse modo, tanto a conexão do ator com sua vida interior quanto sua relação com o universo exterior é fundamental – o que me levou a crer que a técnica do *clown* podia ser um caminho para a arte do ator.

Ao me dedicar ao estudo da técnica do *clown*, que resultou em meu Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *A formação do clown: o teatro como prática de liberdade* (UDESC, 2004), orientado pelo prof. dr. Valmor Beltrame, percebi que apesar do vínculo do ator com seu universo interior ser fundamental para o desenvolvimento do *clown*, esse era um princípio vago e confuso. O desejo de me aprofundar na questão levou-me, em 2005, ao

1. Este trabalho é fruto da pesquisa de mestrado, *As Três irmãs* e a subjetividade no trabalho do ator: contribuições da técnica do *clown*, desenvolvida nos anos 2006/2008 junto à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação do prof. dr. Armando Sérgio da Silva. Trabalho disponível em: www.teses.usp.br

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Na pesquisa de mestrado procurei lançar um olhar em direção das características pessoais do ator e a forma como esta individualidade poderia ser exposta coletivamente no fazer artístico. O principal objetivo foi compreender o processo de contato do ator com sua subjetividade incitado pela técnica do *clown* e as consequências éticas e estéticas propiciadas por este encontro.

Na tentativa de compreensão, ou reflexão, busquei respaldo na prática. Em um primeiro momento a pesquisa voltou-se para o processo de treinamento do ator por meio de exercícios provenientes da técnica do *clown* e outras que estimulavam a exposição da subjetividade do ator, sobretudo, exercícios oriundos do Laboratório Dramático do Ator, criado e ministrado por Antonio Januzelli, professor do departamento de Artes Cênicas da USP. Na segunda fase da pesquisa empírica debruicei-me sobre a montagem do espetáculo *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov, cuja encenação manteve algumas características da técnica *clownesca*.

A experiência prática me ensinava que no *clown* não há a possibilidade de certezas, estereótipos ou macetes, portanto verifiquei que não havia como estabelecer nenhuma espécie de manual ou guia para a utilização dessa técnica para a revelação da subjetividade do ator. Sendo assim, este relato objetiva discorrer sobre uma prática particular, que buscou bases científicas para sua explicação e compreensão. Apesar de correr o risco de tropeçar em “historinhas pessoais”, encorajou-me a seguinte afirmação de Boaventura Santos (2006, p. 85): “no paradigma emergente, o caráter autobiográfico e autorreferencial da ciência é plenamente assumido”.

Sendo assim, este artigo procura relatar alguns percursos pessoais na aprendizagem da técnica do *clown* como recurso para a formação do ator na intenção de servir como instrumento de diálogo com aqueles que se inquietam com o tema. E apesar de tentar evitar a paixão cega pelo *clown* e me debruçar sobre ele com distanciados olhos de pesquisadora científica, estes escritos não deixam de ser, enfim, um olhar amoroso para essa técnica, que é, segundo minha visão pessoal e parcial, reveladora e valiosa.

A aprendizagem do clown pessoal: entre graças, expectativas e frustrações

*Quando nós, os chamados artistas,
somos vistos encontrando como por um milagre ninguém aprende
nada. Mas é quando nos vemos não encontrando,
transpirando, chorando, nos desesperando, que é apaixonante,
empolgante, pedagógico.*

Ariane Mnouchkine

Juntamente com as atrizes Débora de Matos, Greice Miotello e Paula Bittencourt da Traço Cia. de Teatro, de Florianópolis, iniciei em janeiro de 2006, a primeira fase da pesquisa

empírica: o processo de treinamento de ator através de exercícios provenientes da técnica do *clown*, com o objetivo de trazer à tona as inquietações de cada uma das atrizes, desvelar seus temas pessoais, anseios e angústias. Entre os exercícios mais significativos dessa etapa destaco o primeiro momento em que as atrizes “vestiram” o nariz vermelho. Apesar de todas terem passado por cursos de iniciação, naquele momento nenhuma tinha o *clown* decodificado, ou seja, a construção de uma figura com nome e figurino que representasse a exposição de suas fraquezas e fragilidades pessoais. Sobre essa aprendizagem, Laurence Wylie (1973, p. 25), que fez sua iniciação ao *clown* na Escola Lecoq, afirma que:

Para se conseguir o próprio *clown* é preciso encontrar nossa fraqueza essencial, reconhecê-la, fazer com que ela se manifeste, mostrá-la, zombar dela publicamente, e, acidentalmente, fazer os outros rirem. É óbvio que tal exercício exige certa maturidade, percepção e um ego suficientemente forte. Se formos até o fim, poderemos transformar nossa fraqueza em criação artística. Primeiro, porém, “é preciso encontrar o próprio fiasco”.

Na pesquisa a tentativa de conseguir essa exposição pessoal se deu através do seguinte exercício: colocar-se diante do público, com o nariz vermelho, maquiagem, figurino, e “apresentar-se”. Apesar de aparentemente ser uma tarefa simples, nas oficinas de *clown* das quais participei pude observar que estar em cena sozinho, tendo que dizer “quem eu sou”, mesmo que para um grupo restrito no qual há uma relação de confiança, é quase sempre um momento de enfrentamento. E cada um procura “se salvar” como pode: uma pessoa conta uma piada, outra ri historicamente, outra fica paralisada de medo... Em nosso grupo não foi diferente, todas apresentaram um estereótipo de si mesmas.

Tivemos que repetir esse exercício e foi somente na segunda vez que as “fraquezas essenciais” de cada atriz começaram a surgir, ainda de forma tímida e um pouco nebulosa. Porém, o contato com o “fiasco de si mesmo” – aquilo que pensávamos ser o cerne do *clown* – nos desestabilizou sobremaneira, conforme pode ser observado nas anotações contidas nos diários de trabalho das atrizes: Débora de Matos “Quando penso no que sou fico triste. Por quê?”; Greice Miotello “Por que é tão difícil ser?”; Paula Bittencourt “Quando entramos no medo é muito difícil sair. O medo engole a gente. Como é difícil apenas ser.” (CONSENTINO, 2008, p. 20).

Naquele momento as atrizes não somente lamentaram as sombras que apareceram de si mesmas durante o exercício, como estavam totalmente identificadas com ela. Havia um abismo entre o que cada uma gostaria de ser e o que cada uma “foi” no momento da apresentação. Para que o “drama psicológico” que se instalou em nossa prática não paralisasse a pesquisa – talvez por não termos ainda egos suficientemente fortes –, tornou-se necessário trazermos exercícios lúdicos. Assim iniciamos outra série de exercícios fundamentais nesse percurso, os jogos de improvisação.

Dentre os jogos, um foi essencialmente revelador: o Jogo da Vida, realizado nas ruas do centro de Florianópolis. Livremente inspirado no espetáculo *Jogando no Quintal*,² nosso exercício consistia em um tabuleiro com sete casas no chão, em que cada casa correspondia a um exercício de improvisação. O objetivo final era chegar à última casa, o Céu. Cada improvisação era executada em dupla e o público da rua era o responsável pela passagem de uma casa a outra, caso aprovasse a improvisação, levantava-se um cartão com a cor azul; caso reprovasse, um cartão com a cor amarela, nos casos de reprovação era realizada uma nova improvisação até que a dupla conseguisse passar para outra casa. A dupla de jogadoras contava com uma juíza monitorando as provas, todas as três atrizes utilizavam o nariz vermelho e, assim, configuravam-se como *clowns*. Sobre esse exercício transcrevo as anotações do diário de trabalho de Greice Miotello (CONSENTINO, 2008, p. 28):

A sensação era diferente, parecia que era fácil. Mas quando chegamos na rua senti que a estrutura era pequena demais e notei que devíamos ampliar tudo, em todos os sentidos. O jogo começou, poucas pessoas paravam, foi difícil manter o público por um período maior de tempo. Parece que eles não estavam entendendo. (...) Minha vontade era “atacar” o público, foram poucos os momentos que éramos nós simplesmente, brincando. Por que somos rígidos demais, preocupados, por que precisamos tanto da aceitação do outro? Somos críticos demais e isso bloqueia tudo.

Em relação à forma, este jogo serviu para esclarecer a estética do trabalho. Vimos que cada espaço possui uma linguagem própria e trabalhar a estética de teatro de rua não estava entre os objetivos da pesquisa. Sobre a atitude interna das atrizes, o jogo revelou a falta de conexão entre cada uma consigo mesma, com a outra e, finalmente, com o espaço. Em vez de colaborar para a revelação da atriz e o aumento da percepção de si mesma e do ambiente, o exercício fez com que elas se escondessem em truques, obstruíssem seus olhos e ouvidos, embotassem os sentidos e a alegria. Mais uma vez tivemos que lidar com o fracasso e a frustração.

2. *Jogando no Quintal* é um espetáculo teatral criado em 2001 por César Gouvêa e Márcio Ballas que se estrutura nos moldes de um jogo de futebol: dois times de palhaços improvisam a partir de temas sugeridos pelo público, após cada improvisação a plateia levanta um cartão com a cor do time que considera que teve o melhor desempenho, aquele que recebe mais votos marca um “gol”. Na maioria dos jogos o tempo de cada improvisação é muito curto – um dos jogos, por exemplo, consiste em improvisar o tema em 10 segundos. A meu ver, a agilidade das improvisações contribuía para a vivacidade do espetáculo, no qual o clima de descontração e alegria estava claramente presente em cada apresentação a que assisti. Esta atmosfera lúdica me fez acreditar que se eu propusesse as improvisações realizadas pelos palhaços do *Jogando no Quintal*, a sensação de prazer também poderia surgir em nosso grupo. Também pensei que a limitação do tempo poderia contribuir para que o pensamento racional não interferisse tanto, abrindo espaço para a espontaneidade e a leveza.

O terceiro eixo significativo de trabalho na primeira etapa da pesquisa foi com os exercícios provenientes do Laboratório Dramático do Ator de Antonio Januzelli, especialmente a Cena da Graça. Trata-se de um momento cênico de no máximo cinco minutos, no qual o ator expõe aquilo que considera que faz melhor, a cena pode ser um fragmento de algo que o ator já fez ou uma criação inédita. Em nossa pesquisa todas as atrizes optaram por criar cenas inéditas, assim como utilizar o nariz vermelho. Após algum período trabalhando sobre os pequenos monólogos, elaboramos uma única cena com as três atrizes, unindo ações, objetos e figurinos criados individualmente.

Apresentamos publicamente essa cena em três ocasiões, para colegas e professores da USP e da UDESC, e em uma oficina de *clown* ministrada pelo palhaço espanhol Pepe Nuñez, da Companhia Pé de Vento de Florianópolis, realizando debates sobre o trabalho após as apresentações. Algumas colocações reafirmaram questões que já tinham sido desveladas, como a preocupação das atrizes em acertar, a negação do jogo e a falta de maior alegria e prazer em cena. Porém, o mais marcante e também preocupante, foi o questionamento sobre nosso propósito – pela reação dos espectadores percebemos que nem os *clowns* nem a pesquisa estavam claros. Para nós ficaram as perguntas: quem são estas figuras? O que elas vieram fazer? E ainda, o que se quer com este trabalho? Percebemos, então, de maneira nada sutil, que havia um abismo entre o universo subjetivo da atriz e o espectador – a individualidade não estava fazendo sentido na coletividade.

Uma grande crise instaurou-se em nosso trabalho e me vi com a única certeza de que tudo estava dando errado. Ao relatar minhas angústias para meu orientador prof. Armando Sérgio da Silva, ouvi: “agora você está pronta para começar a aprender”. Após a bela lição pedagógica, a orientação: “você precisa dar uma ‘prisão’ para as atrizes, não tem personagem, não tem texto, tudo solto demais. Elas são três, porque você não pega o texto *As três irmãs?*”, simples assim.

Porém, como a simplicidade é consequência de muita vivência e sabedoria, minha primeira reação foi de perplexidade – Tchekhov com *clown*? Que loucura! – todavia, era uma sandice palpável e objetiva. Como nós estávamos sobremaneira perdidas num universo subjetivo, a proposta de um artifício que possibilitasse o diálogo entre o “eu” e o “mundo” foi muito bem vinda. Assim, a pesquisa renasceu numa montagem *clownesca* de *As três irmãs*, de Anton Tchekhov.



As Três Irmãs: a descoberta do mundo

*Todos aqueles que fizeram grandes coisas
fizeram-nas para sair de uma dificuldade,
de um beco sem saída. Traduzo isso do francês,
frase encontrada num caderno de notas antigo.*

Mas, quem escreveu isso?

*Quando? Não importa, é uma verdade da vida
e muitos poderiam tê-la escrita.*

Clarice Lispector

A segunda fase da pesquisa empírica, ocorrida de junho de 2006 a fevereiro de 2007, procurou estabelecer um diálogo entre a subjetividade da atriz e uma personagem preestabelecida e entre os jogos de improvisação *clownescos* e uma dramaturgia com começo, meio e fim. O primeiro passo era buscar possíveis relações entre o texto de Tchêkhov e o universo do *clown*. A análise de Elena Vássina contida no prefácio de *As Três Irmãs* (TCHÉKHOV, 2004, p. 21-22) trouxe-nos algumas pistas:

Em *As Três Irmãs*, o conflito dramático não se desenrola entre os personagens, mas no subtexto, entre dois diferentes tipos de vida. *As três irmãs* representam o primeiro, no qual o mais importante é a busca do sentido da existência humana e da sua verdade. E o outro grupo, o de Natacha, Kulíguin (...), representam simplesmente outro tipo de viver vulgar e trivial, em que rege somente o bom senso material. E a verdadeira coragem das três irmãs consiste, antes de tudo, na resistência à rotina para a vitória do espírito.

Assim como as três irmãs, o *clown* representava para nós a escolha por outro modo de vida, pautado na liberdade e poesia. Ao promover a exacerbação da diferença, ou seja, a exposição daquilo que cada um tem de mais rebelde a qualquer comparação, o *clown* escapava das normas de conduta estipuladas pelo senso comum. Porém, se por um lado o conteúdo espiritual das irmãs se aproximava da nossa concepção do *clown*, por outro faltava estabelecer vínculos entre a obra e o universo cômico.

Segundo Stanislavski, Tchêkhov considerava *As Três Irmãs* uma “comédia alegre” e ficou indignado quando os atores do Teatro de Arte de Moscou tomaram a peça como drama e choraram ao fazer a primeira leitura da obra: “isto levou Tchêkhov a pensar que a peça não tinha sido entendida e fracassara” (STANISLAVSKI, 1989, p. 318). A correspondência trocada entre o autor e sua esposa Olga Knípper, que desempenhou o papel de Maria na primeira montagem de *As Três Irmãs*, em 1901, reforça a alegria que emana da peça. Diz Olga a Tchêkhov: “saiba que as *Irmãs* tiveram um grande sucesso (...). Os que a compreendem se sentem leves como uma pluma, enquanto outros reclamam de uma sensação terrivelmente opressora” (TAKEDA, 2003, p. 174).

Essas referências nos animaram a apostar no encontro entre o *clown* e *As Três Irmãs*, entretanto ainda havia dúvidas sobre a teatralidade da cena. E mais uma vez o desafio de encenar a obra a partir de uma técnica tão díspar do universo *tchekhoviano* foi encorajado pelas palavras de Stanislavski:

Todos os teatros da Rússia e muitos da Europa tentaram transmitir Tchekhov com técnicas antigas de interpretação. E o que aconteceu? As tentativas fracassaram. (...) Só o Teatro de Arte de Moscou conseguiu levar à cena alguma coisa do que nos legou Tchekhov, e o fez no momento em que os artistas e a companhia estavam em fase de formação. Isto aconteceu porque tivemos a sorte de encontrar um novo enfoque para ele. (STANISLAVSKI, 1989, p. 301).

Obviamente não pretendíamos fazer uma aproximação simplista entre nossa tentativa de montar Tchekhov e a consagrada experiência de Stanislavski. Todavia, a sua coragem em experimentar outro modo de treinamento de ator e, mais do que isso, a afirmação de que a teatralidade comum não bastaria para que a sutileza de Tchekhov se fizesse presente nos animaram sobremaneira. Assim, a “sandice” de unir a técnica do *clown* a Tchekhov, aos poucos foi se transformando não só em algo realmente viável, como em uma possibilidade instigante e apaixonante. Animava-me ainda o fato de sermos, assim como os integrantes do Teatro de Moscou na época em que levaram Tchekhov à cena, artistas e uma companhia em formação, ansiosos por desafios e experiências, para nós, originais e inusitadas.

Na cena, nossas experimentações práticas foram desde a construção de ações físicas das personagens à maneira naturalista, ao meta-teatro, com as *clowns* representando as *irmãs*. Em um primeiro momento experimentamos, uma vez mais, a sensação de fracasso, a tentativa naturalista foi um fiasco; e depois, nossa “obediência” à técnica do *clown* foi se revelando um entrave à criação. Se seguissemos rigorosamente os princípios desta técnica, a fábula não chegaria ao fim, pois, os *clowns* não conseguem fazer nada certo, portanto não saberiam contar a história do início ao fim. Como o encantamento com o texto de Tchekhov preponderava, quis manter a fábula e optei por transgredir os princípios da técnica. Isso se realizou com a decisão de utilizar deformações físicas, características dos bufões, em vez de nariz vermelho. Assim instauramos um cruzamento de técnicas.

Apesar de haver muitas diferenças entre as técnicas do *clown* e do bufão, segundo Lopes (2001, p. 69) “o bufão ri de nós, devido ao sarcasmo com que opera. Já o *clown* (...) somos nós que rimos dele”, há muitas semelhanças. De acordo com Burnier (2001, p. 217), “o *clown* é um ser que tem suas reações afetivas e emotivas todas corporificadas em partes precisas do corpo (...). Essa característica é uma das heranças do bufão, que, devido às suas deformidades, é sensível física e corporeamente”. Portanto, além de levar a construção cênica para o corpo – ajudando-nos a escapar das elucubrações mentais que marcavam o início da prática –, a utilização das deformações físicas se constituiu uma rota de fuga à nossa preocupação em fazer o *clown* – e a pesquisa – de um jeito certo. Afinal, colocar um bufão representando uma *irmã* de Tchekhov seria o mesmo equívoco que colocar um *clown*.

Nossa saída foi construir personagens que não se configurariam nem como *clown*, nem

como bufão, mas que trariam elementos das duas técnicas. O princípio que considerávamos fundamental em ambas, tentamos manter presente: a exposição daquilo que é “enviesado” no ator. O modo que encontramos de se fazer isso foi com a colagem, uma mistura. Uma maneira anárquica de agir – que na realidade era consequência da série de problemas que enfrentávamos – fez com que as nossas verdades finalmente fossem abaladas. Foi então que percebi que nada poderia ser mais *clownesco*, e bufônico, que desafiar princípios. Ao romper as regras, paradoxalmente, mais nos aproximávamos da essência do *clown* e do bufão: finalmente experimentávamos seu caráter subversivo.

A construção da dramaturgia do espetáculo também foi fruto de experimentações e colagens. Alguns princípios regeram as experiências, como a opção de se manter uma relação direta entre atrizes e público, a utilização de canções como recurso dramático, a presença das atrizes em cena durante toda a peça e a construção de um texto que mesclasse a fábula com elementos da história pessoal de cada atriz, assim como com jogos provenientes da técnica do *clown*.

Para conseguir contar a história criada por Tchekhov, além das irmãs elegemos seis personagens fundamentais: Andrei, Natacha, Kulíguin, Barão Tuzenbakh, Soliôni e Verchínin, representados pelo público, estabelecendo assim uma participação ativa do espectador na cena. Para a realização das canções, optamos por convidar três músicos para executar a trilha ao vivo, Cassiano Vedana, violão e voz, Gabriel Junqueira, violão, percussão e voz, e Mariella Murgia, voz e flauta transversal.

Durante o processo de montagem realizamos uma série de ensaios abertos e com eles pudemos verificar, entre outras coisas, se o texto estava sendo entendido, se os jogos estavam funcionando, se o espaço cênico era apropriado. Essa atitude de buscar o olhar do outro esteve presente em todos os momentos da pesquisa, foi essencialmente pela reação do espectador que soubemos o que estava dando certo ou não. Essa experimentação com base na tentativa e erro, talvez tenha sido a característica mais marcante em nosso trabalho.

Finalmente nossa versão peculiarmente *clownesca* de *As Três Irmãs* estreou em 23 de fevereiro de 2007, em Florianópolis. O espetáculo continua em atividade e neste ano de 2012 deverá realizar uma turnê pela região Centro-Oeste através do Prêmio Myriam Muniz. No decorrer desse período, a peça foi apresentada no Rio Grande do Sul, Paraná, Santa Catarina, São Paulo, Pernambuco, Goiás e Portugal. A montagem recebeu os prêmios de Melhor Espetáculo, Direção e Atriz no XXII Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau e de Melhor Pesquisa e Prêmio Especial do Júri – Grupo Musical – no XXXIII Festival Nacional de Teatro de Pindamonhangaba, além de diversas outras indicações.



Considerações Finais

*O que fazer do teatro? Minha resposta,
se devo traduzi-la em palavras, é:
uma ilha flutuante, uma ilha de liberdade.
Derrisória porque é um grãozinho de areia
no vórtice da história e não transforma o mundo.
Sagrada, porque nos transforma.*
Eugenio Barba

Com o trabalho de pesquisa pude reavaliar metodologias sobre a aprendizagem da técnica do *clown* e repensar conceitos sobre a subjetividade do ator. No momento em que esse estudo começou, minha pergunta fundamental girava em torno da questão do vínculo do ator com seu universo interior – o que para mim era sinônimo de subjetividade – e de como esta conexão poderia ser potencializada através da técnica do *clown*. Portanto, inicialmente minha noção de subjetividade estava confusamente vinculada à descoberta de uma essência pessoal interior e imutável, levando-me a crer que, em última instância, o *clown pessoal* seria a manifestação de um indivíduo livre de neuroses, alguém capaz de transcender suas fraquezas ao zombá-las publicamente. Sendo assim, eu acreditava que as atrizes teriam que lutar para vencer seus medos e resistências pessoais para que pudessem simplesmente “ser”, independentemente das regras sociais e de seus próprios padrões de comportamento. Nesse embate perdemos todas as batalhas.

Com o desenrolar da pesquisa, e em consequência das constantes derrotas, percebi que a busca pelo *clown* não significava chegar a algum lugar, ou seja, libertar-se de algo para se tornar outra coisa, mas perceber o lugar onde cada um “está”, abrir os olhos e a percepção para o momento presente, incluindo os medos e as neuroses pessoais neste contato, porém, sem deixar que esses mecanismos paralise a atuação. Percebi, enfim, que essa aprendizagem não passa por elucubrações mentais e racionais, mas por vivências corporais que possibilitam a experiência física de outros modos de se relacionar consigo, com o outro e com o mundo. Sendo assim, minha noção de subjetividade deslocou-se da busca por um universo interior hermético para a ampliação das possibilidades de estabelecer novas relações. De acordo com Lima (2009, p. 181), esta reorganização do pensamento é necessária à análise da produção da obra de arte na contemporaneidade:

(...) mas talvez seja preciso recolocar o problema da subjetividade. Se recorrermos a Guattari (1992), podemos pensar que se trataria de tomar a subjetividade não como espaço individual, fechado sobre si mesmo, caracterizada por um espaço interior que se opõe à realidade externa, mas como um conjunto de relações que se criam entre o sujeito e os vetores de subjetivação que ele encontra, individuais e coletivos, humanos e inumanos. Nesse sentido, a obra de arte não expressa o

mundo mental de um sujeito, mas é a expressão de uma experiência de invenção de mundos e de si.

Em nossa prática a invenção das atrizes como *clowns* bufonas tchékhovianas e a criação de um mundo peculiar para *As Três Irmãs*, diverso e ao mesmo tempo próximo do universo pessoal de cada atriz, só foi possível com o redirecionamento do pensamento e da ação, que por sua vez, não teria sido viável se não tivéssemos tropeçado tanto pelo caminho. No nosso caso, o erro fez com que saíssemos daquilo que conhecíamos e entendíamos, e abriu uma porta de entrada para uma nova percepção.

Pedagogicamente, vimos que a aprendizagem do *clown*, e do ator, requer um pensamento não dualista, é necessário olhar para si e para o mundo, lembrar-se de si mesmo – temas, marcas e inquietações pessoais –, sem fechar-se em sua própria individualidade. Compreendi que se a relação homem-mundo não é clara, o artista pode se envolver demais com si mesmo e com suas questões particulares, desenvolvendo uma relação egocêntrica com o ambiente externo. Nessa pesquisa pude verificar que o artifício de um texto dramático, e conseqüentemente o diálogo ator-personagem, contribuiu para a aprendizagem da relação homem-mundo.

O estudo proporcionou aprendizagens bastante objetivas, porém, creio que o maior legado deixado pelo trabalho não pôde ser descrito em palavras. Como afirma Grotowski, no teatro “possui-se de verdade somente aquilo *de que se fez experiência*, (...) aquilo que se sabe e que pode ser verificado no próprio organismo, na própria individualidade concreta e cotidiana” (apud BARBA, 2006, p. 131, grifo do autor). De qualquer modo procurei descrever algumas trajetórias pessoais no processo de aprendizagem do ofício do artista teatral por acreditar que, como afirma Boaventura Santos (2006, p. 85), “as nossas trajetórias de vida individuais e coletivas são a prova íntima de nosso conhecimento”.

O desenvolvimento da pesquisa nos ensinou muito sobre o teatro, o ofício do ator, do diretor, e também um pouco sobre a vida. Clarice Lispector, em sua crônica *Das vantagens de ser bobo* (2004, p. 168), diz que “é quase impossível evitar o excesso de amor que um bobo provoca. É que só o bobo é capaz de excesso de amor. E só o amor faz o bobo”. Mais do que tudo, entendo que minha pesquisa de mestrado possibilitou, enfim, nossa iniciação teórica e prática na arte da bobagem.

Referências Bibliográficas

BARBA, Eugenio. *A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia: seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. São Paulo: Perspectiva 2006.

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator. Da técnica à representação*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2001.

CONSENTINO, Marianne Tezza. *A formação do clown: o teatro como prática de liberdade*. 2004. Monografia (Graduação) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

_____. *As Três Irmãs e a subjetividade no trabalho do ator: contribuições da técnica do clown*. 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

LIMA, Elizabeth Araújo. *Arte, clínica e loucura: território em mutação*. São Paulo: Summus: FAPESP, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

LOPES, Elisabeth Silva. *Ainda é tempo de bufões*. 2001. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

MNOUCHKINE, Ariane. *A arte do presente*. Entrevistas com Fabienne Pascaud. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2006.

SILVA, Armando Sérgio da. *Interpretação: uma oficina da essência*. 1999. Tese (Livre Docência) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

STANISLAVSKI, Konstantin. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

TAKEDA, Cristiane Layher. *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003.

TCHÉKHOV, Anton. *As três irmãs*. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004.

WYLIE, Laurence. À l'École Lecoq j'ai découvert mon propre clown. *PSYCHOLOGIE*. Paris, août, 1973, n. 43, p. 17-27. Tradução não publicada de José Ronaldo FALEIRO.

Marianne Tezza Consentino é doutoranda em Artes Cênicas pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, sob orientação da profa. dra. Sônia Lúcia Rangel. Desenvolve pesquisa na área de Poéticas e Processos de Encenação com ênfase nos processos de formação e treinamento de ator a partir de sua subjetividade.