

Dentre todos os elementos que compõem as artes cênicas, a figura do ator me desperta uma atenção especial. Este encantamento, porém, sempre foi permeado por uma série de dúvidas sobre o que é exatamente a arte do ator e questionamentos acerca da metodologia para sua aprendizagem. Ao tomar contato com o *clown*, em 2000, percebi que esta linguagem poderia ser um dos caminhos possíveis na busca de respostas e que o treinamento do ator a partir desta técnica poderia trazer algumas contribuições para a aprendizagem do ofício de ator.

Através das palavras de Peter Brook (2002: 260) encontro uma justificção para pensar a técnica do *clown* como uma das possibilidades para a aprendizagem do ator: “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 refira em nenhum momento ao *clown*, os elementos considerados por ele como necessários ao ator são o que legitimam o *clown*, ou seja, sem esses elementos o *clown* não existe.

Neste estudo o *clown* é apresentado como a exposição dos aspectos ingênuos e ridículos do ator diante de um público. Esta é 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 esta linha, a relação com o público e com o ambiente é um aspecto essencial para o desenvolvimento do ator nesta linguagem. Deste modo tanto a conexão do ator com sua vida interior quanto sua relação com o universo exterior são fundamentais – o que me leva a crer que a técnica do *clown* pode 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), percebi que apesar do vínculo do ator com seu universo interior ser fundamental para seu desenvolvimento como *clown*, este era um princípio vago e confuso. O desejo de aprofundar esta questão levou-me, em 2005, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de São Paulo. A pesquisa de mestrado procurou lançar um olhar para as características pessoais do ator e para a maneira como esta individualidade pode ser exposta coletivamente no fazer artístico.

Esta tentativa de compreensão, ou de reflexão, buscou respaldo na prática. Juntamente com as atrizes Débora de Matos, Greice Miotello e Paula Bittencourt, da *Traço Cia. de Teatro*, de Florianópolis, iniciamos, em janeiro de 2006, um processo de treinamento de ator através de exercícios provenientes da técnica do *clown* e também de outras técnicas, sobretudo do *Laboratório Dramático do Ator*, criado e ministrado por Antonio Januzelli. Nesta primeira fase da pesquisa a intenção era trazer à tona as inquietações de cada atriz, desvelar seus temas pessoais, anseios e angústias. Este processo foi levado a público: chamamos amigos para ver ensaios em casa, apresentamos exercícios de improvisação na rua, mostramos cenas na sala de aula para colegas e professores da USP e da UDESC.

Em todas estas experiências pudemos experimentar a sensação de fracasso. Através dos olhos de nossos espectadores soubemos que não havia clareza no que estávamos propondo. Após seis meses de treinamento, ao invés de respostas, deparamo-nos com as seguintes perguntas: quem são essas figuras? O que elas vieram fazer? O que se quer com este trabalho? Percebemos que havia um abismo entre o universo subjetivo da atriz e o do 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, o professor Armando Sérgio da Silva, primeiramente 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: “Tchékhov com *clown*? Que loucura!” Todavia, esta era uma “sandice” palpável e objetiva. Como nós estávamos sobremaneira perdidas no universo subjetivo, a proposta de um artifício que possibilitasse o diálogo entre o “eu” e o “mundo” foi muito bem vinda. Assim esta pesquisa renasceu como uma montagem *clownesca* de *As três irmãs*, de Anton Tchêkhov.

Passamos então para a segunda fase da pesquisa empírica, ocorrida de junho de 2006 a fevereiro de 2007, na qual procuramos estabelecer um diálogo entre a subjetividade da atriz e uma personagem preestabelecida, entre os jogos de improvisação *clownescos* e uma dramaturgia com começo, meio e fim. No decorrer do processo recorreremos às deformações físicas dos bufões, instaurando ainda um cruzamento das técnicas da bufonaria e do *clown*.

No espaço “entre”, houve um processo de readaptação e reorganização do pensamento. Neste momento pude reavaliar metodologias sobre a aprendizagem da técnica do *clown* e repensar conceitos sobre a subjetividade do ator. Se inicialmente minha inquietação girava em torno da pergunta “como fazer para que o ator seja o que ele é”, aos poucos fui me questionando se a pergunta pertinente não seria “como fazer para que o ator deixe de ser o que é?”

Aos poucos fui percebendo que a falta de comunicação entre a atriz e o público poderia estar relacionada à incapacidade de afetar e ser afetada. Compreendi que a circulação dos afetos depende dos agenciamentos que o *corpo* é capaz de realizar. Verifiquei ainda que a intensidade desses agenciamentos relaciona-se diretamente à capacidade de se libertar de um “eu” sujeito e de abrir espaço para um sujeito sem identidade.

Hoje compreendo que o *clown* pode ser uma individuação sem sujeito quando o ator descola-se de sua auto-imagem, quando aprende a brincar com sua persona, quando permite que o ridículo de si mesmo dê as mãos para a poesia e largue as mãos do ego. Esta 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.

Pedagogicamente, vejo que a aprendizagem do *clown*, e do ator, requer um pensamento dialético, é necessário olhar para si e para o mundo: *lembrar-se* de si mesmo sem fechar-se em sua própria individualidade. Compreendo que se a relação homem-mundo não é clara, o artista pode se envolver demais

com si mesmo e com suas questões pessoais, desenvolvendo uma relação egocêntrica com o ambiente externo. Através de nossa prática pude verificar que o artifício de um texto dramático, e conseqüentemente o diálogo ator-personagem, contribuiu para a aprendizagem da relação homem-mundo.

Esta pesquisa proporcionou aprendizagens bastante objetivas, porém, creio que o maior legado deixado por este trabalho não pode ser descrito em palavras. Como afirma Grotowski (in BARBA, 2006: 131), penso que na arte do teatro “possui-se de verdade somente aquilo de que se fez experiência” e aquilo que se sabe só pode ser verificado no próprio organismo. De todo modo, procurei descrever em minha dissertação algumas trajetórias pessoais no processo de aprendizagem do ofício do teatro por acreditar, assim como afirma Boaventura Santos (2006: 85), que as nossas trajetórias de vida individuais e coletivas são a prova íntima de nosso conhecimento.

Mais do que respostas, este trabalho proporcionou o abandono de algumas certezas e a experiência de ser levada pelas coisas. O espetáculo *As três irmãs* é fruto de um “não saber”, de recorrentes fracassos, inúmeras dúvidas, de muitas tentativas e muitos erros. Entendo que a solidez do que existe foi gerada e alimentada pela vontade de fazer, de compreender, de trocar. O desenvolvimento desta pesquisa pôde nos ensinar 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: 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 esta pesquisa 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**. 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.
- DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- CONSENTINO, Marianne Tezza. **A formação do clown: o teatro como prática de liberdade**. Monografia, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2004.
- FERRACINI, Renato. **Café com queijo: corpos em criação**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: Fapesp, 2006.
- JANUZELLI, Antonio Luiz Dias. **O ofício do ator e o estágio das transparências**. Tese – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, 1992.
- LISPECTOR, Clarice. **Aprendendo a viver**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- SANTOS, Boaventura de Souza. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2006.
- SILVA, Armando Sérgio da. **Interpretação: uma oficina da essência**. Tese de Livre Docência - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, 1999.

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