

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

**INTRODUÇÃO AO ESTUDO HISTÓRICO-FILOSÓFICO DA
TÉCNICA E DA AÇÃO CÔMICA DO ATOR**

DOUGLAS RODRIGUES NOVAIS

CAMPINAS 2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**INTRODUÇÃO AO ESTUDO HISTÓRICO-FILOSÓFICO DA
TÉCNICA E DA AÇÃO CÔMICA DO ATOR**

DOUGLAS RODRIGUES NOVAIS

Dissertação apresentada ao Instituto de
Artes da Universidade Estadual de
Campinas para obtenção do Título de
Mestre em Artes.

Àrea de concentração: Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dra. Sara Pereira Lopes

CAMPINAS 2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

N856i	<p>Novais, Douglas Rodrigues. Introdução ao estudo histórico-filosófico da técnica e da ação cômica do ator / Douglas Rodrigues Novais. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.</p> <p>Orientador: Sara Pereira Lopes. Coorientador: Mario Alberto Santana. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Atores. 2. Arte -Técnica. 3. Comédia. 4. Teatro. 5. Poesia. 6. Filosofia. I. Lopes, Sara Pereira. II. Santana, Mario Alberto. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
-------	--

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Introduction to the historical-philosophical study of
technique and comic action of the actor

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Actors

Art -Technique.

Comedy

Theatre

Poetry

Philosophy

Área de Concentração: Artes Cênicas

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Sara Pereira Lopes [Orientador]

Eduardo Okamoto

Marcia Maria Strazzacappa Hernandez

Verônica Fabrini Machado de Almeida

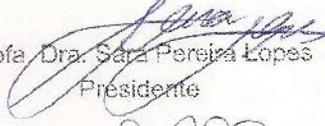
Cassiano Sydow Quilici

Data da Defesa: 27-04-2012

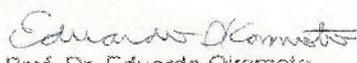
Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, apresentada pelo
Mestrando Douglas Rodrigues Novais - RA 32288 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Sara Pereira Lopes
Presidente


Profa. Dra. Marcia Maria Strazzacappa Hernandez
Titular


Prof. Dr. Eduardo Okamoto
Titular

Dedicatória:

À **Sônia Maria Rodrigues Novais**, da qual me provém a existência.

Ao **Roberto Mallet**, ao qual chamo de mestre.

À **Verônica Fabrini**, sem a qual este trabalho não seria sequer desejado.

À **Cynthia Rodrigues**, minha segunda mãe.

E aos irmãos **Eglair, Vinicius e Os Geraldos** (Julia Cavalcanti, Maira Coutinho, Carolina Delduque, Clarissa Moser, Giseles Nunes, Jaqueline Pascholatti, Marina Milito, Vinicius Carvalho e Gustavo Valezi).

Agradecimentos:

Ao **Mario Alberto Santana**, ao qual, com muita honra, chamo de “chefe”, que me acolheu e me direcionou.

À **Sara Pereira Lopes**, que também me acolheu, me conduziu e me acompanhou até o fim do caminho.

Ao **Cassiano Sidwol Quilici**, por toda a orientação.

Ao **Ésio Magalhães, Ricardo Pucetti e Hugo Possolo** por inspirarem e colaborarem para esse trabalho.

E a todos **alunos e companheiros de criação**, fundamentais para a compreensão das perguntas que geraram este trabalho e para o encontro do caminho de suas respostas.

*“Entrar na Academia já entrei
mas ninguém me explica por que que essa torneira
aberta neste silêncio de noite
parece poesia jorrando...”*

Manoel de Barros

RESUMO:

O Presente trabalho apresenta um estudo histórico-filosófico introdutório sobre as questões da técnica e da ação cômica no trabalho do ator.

Com o objetivo de identificar os princípios que fundamentam cada um desses campos para propor um estudo que não se encerre na teoria, mas que sirva ao trabalho prático do ator, efetuamos um resgate e uma atualização das teorias clássicas sobre os assuntos e as confrontamos com três entrevistas de reconhecidos atores da área.

Palavras-Chave

ATOR; TÉCNICA; COMEDIA; TEATRO; POESIA; FILOSOFIA

ABSTRACT

This dissertation attempts to present a historical-philosophical introductory study on the technique and comic action in the actor's work.

In order to identify the principles underlying each of these fields to propose a study not only restricted to the theory but also useful for practical work, we relied on classical theories and also confronted three interviews with different acknowledged actor

Keywords

ACTOR; TECHNIQUE; COMEDY; THEATRE; POETRY; PHILOSOPHY

Sumário

1 – Introdução.....	19
2 – Capítulo 1 - A Questão da Técnica no trabalho do ator.....	25
3 – Capítulo 2 – Fundamentos do Cômico.....	61
4 – Conclusão.....	89
5 – Referências.....	95
6 – Anexos – Entrevistas.....	97

1. INTRODUÇÃO

Este é um estudo sobre o trabalho do ator. De um modo sintético e simples é a partir disso e com esse objetivo que tudo adiante se desenrolará.

Pode ser bobo ou ingênuo pensar desse modo, mas não haveria este texto se não houvesse quem escrevê-lo, justamente por isso, e também por querer ser um homem polido, considero conveniente me apresentar.

Sou Douglas, ator, nascido em Bebedouro, pequena cidade do interior de São Paulo. Com 17 anos me mudei para uma cidade maior para poder estudar teatro e entrar em uma grande universidade. Neste momento tive meu primeiro contato com uma manifestação artística, por uma questão de sobrevivência, virei malabarista de semáforo. No ano seguinte consegui entrar na Unicamp, onde fiz o curso de Artes Cênicas e me formei ator. Neste momento fundei junto a amigos o grupo de teatro Os Geraldos, que trabalha entre a erudição da pesquisa acadêmica e a simplicidade do teatro popular. Neste momento também comecei a trabalhar como professor em um curso técnico de teatro e advindo dessa experiência fundei um grupo de estudos, intitulado “A metafísica da Ação Poética”. Essa sintética biografia mostra pontos que foram de um modo, mais ou menos próximo, determinantes para a criação desta dissertação: Uma predileção

por referências simples e predominantemente cômicas e o encontro com a educação e a filosofia como chaves para compreender e fazer teatro.

Resumindo então, sou um ator, um ator iniciante, ex-malabarista de semáforo e atual professor e pesquisador, escrevendo para atores e interessados em iniciar um estudo semelhante.

Esse fato é a origem desta reflexão. Não por eu ser ator e estar escrevendo e, logo, termos um ator escritor, mas sim por este fato revelar um dos objetivos implícitos deste texto: almejo que este estudo sirva não só à pesquisa, mas ao trabalho do ator. Com outras palavras, quando me propus a refletir sobre essas questões, não tinha a intenção de desenvolver um trabalho teórico, um estudo, muito menos uma dissertação. Era apenas um ator diante de uma série de incapacidades. Refletia porque queria ser ator e, agora, por mais que ao escrever eu me desvie desse objetivo inicial, acredito que, ao mesmo tempo, esse desvio pode potencializar o objetivo final, vejo que a teoria pode contribuir, e muito, para o trabalho poético do ator. Desvios nos mostram caminhos possíveis, antes desconhecidos. E se assim foi para quem escreveu, pode ser que assim seja para o que lê, pois um não existe sem o outro, como o ator e o seu público. Pelo menos é nisso que creio e em que fundamento minhas reflexões.

É certo que as questões que me propus investigar são extremamente amplas e complexas, muito se falou de técnica e de cômico em toda a história do

pensamento, mas antes que essa magnitude assuste e nos impeça de seguir na compreensão da própria questão, adianto um recorte em benefício do próprio estudo. Tomarei, então, como referência para construir essa reflexão, o ator. O ator oferecerá os limites necessários ao estudo, ele e sua arte, ou sua poesia, serão os delimitadores desta pesquisa.

Escolho o ator, que é um recorte dentro do teatro, que por sua vez é um recorte da arte, que é um recorte da cultura, que é um recorte da inteligência humana, que por sua vez é um recorte da realidade. Essa indução de dupla via não é um mero recurso linguístico; acredito que, ao ter este estudo voltado para um ponto particular, neste caso o ator, não me encerro em sua especificidade, pelo contrário, creio que as propriedades que se aplicam a ele, únicas, apontam para o universal. Até as palavras fazem isso *único* – *universal*. Guardada a devida transposição, o que se diz de um ator também pode se aplicar a qualquer artista.

E me perguntarão, talvez, o que tem haver técnica com cômico? Respondo desde já, porque essa resposta pode iluminar as escolhas e as razões do caminho trilhado. Antes de saber o que era exatamente teatro, ator, cômico e tudo mais, era eu apenas um admirador daqueles que sabiam ser outro, daqueles que me faziam feliz e me causavam prazer, como o João Grilo, do Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna. Depois de alguns anos de formação ao ver alguns atores

que tinham uma precisão gestual ou uma qualidade vocal apurada eu os comparava com o Matheus Nachtergaele e seu João Grilo, que também tinha essa precisão e esse apuramento, mas tinha certeza, ainda que uma certeza de adolescente, que não era isso que me interessava no João Grilo, não era a precisão o essencial em sua criação. Então perguntei a um mestre: Mas então, como é que o ator faz para se conectar ao seu público, de um modo, que ultrapasse o gesto? Qual é essa técnica? Ele me respondeu: Não sei! E foi então que surgiu, sem que eu soubesse, esse estudo. Adianto ainda, que não responderei a questão que nem meu mestre respondeu, mas neste trabalho mostrarei o que entendi, e espero assim, que outros possam, com esse, entender também.

Tendo isso em vista, e por conta de como se desenvolveram os estudos, incluindo todos os naturais contratempos, e para alcançar os objetivos, dividimos os empreendimentos em três vias distintas, não com a intenção de constituir uma simbiose entre as partes que levasse a apenas uma conclusão, mas sim uma espécie de protocooperação, em que todas se beneficiem de sua relação e possam, ao mesmo tempo, ter uma existência independente, sem que isso as prejudique.

Desse modo, no primeiro capítulo, apresentamos um estudo sobre a técnica. Uma vez que intentamos que a pesquisa chegue ao trabalho do ator, eminentemente prático, para que ela tivesse alguma validade, foi necessário precaver-nos do perigo da distância entre prática e teoria, distância que tomamos

como prerrogativa, e, para isso, nosso primeiro capítulo, onde acreditamos estar o ponto mais desenvolvido do nosso trabalho. Neste estudo, com uma linguagem mais filosófica do que analítica, tratamos a questão inicialmente de um modo genérico e, a partir disso, procuramos as especificidades da questão da técnica no trabalho do ator. No segundo capítulo, nos dedicamos a compreender o cômico, expondo e analisando algumas teorias marcantes da história, e buscamos uma transposição daquilo que há de comum nessas teorias para o trabalho ou formação do ator. Por último, para nos aproximarmos ainda mais da realidade do ator, entrevistamos três atores de reconhecida atuação no teatro cômico brasileiro. Apresentamos as partes mais significativas dessas entrevistas destacadas em nossa conclusão e em anexo, na íntegra. Por fim, na conclusão, apresentamos as interseções entre as partes e os princípios que se podem deduzir de suas relações.

Acreditamos que nessa trajetória construímos um raciocínio que vai do mais genérico (primeiro capítulo) passando pelo específico (segundo capítulo) até chegar ao individual (entrevistas).

Será flagrante nossa opção pela antiguidade clássica como referência para os estudos, principalmente para o desenvolvimento do primeiro capítulo. Isso ocorreu porque, ao defrontarmo-nos com as obras mais citadas, mais recorrentes dos assuntos que tratamos, percebemos que estas estavam apoiadas, ainda que

não houvesse menção, nos antigos pensadores, como Aristóteles, Platão ou Cícero. Essa percepção nos levou a um desejo imediato de retorno às origens, de compreensão dos conceitos e dos nossos objetos de estudo a partir de sua própria história.

Quisemos escapar de modismos teóricos e não nos vincular inicialmente a nenhuma corrente de pensamento em voga e, sim, procurar nossas referências por uma semelhança no raciocínio e pela contribuição que essas poderiam trazer a nossa pesquisa, contemporânea, o que, por fim acarretaria numa necessária e importante atualização das teorias tradicionais do pensamento ocidental.

Também devemos dizer que a construção deste trabalho foi fortemente marcada por interrogar-se constantemente, afrontando-se a si mesmo, questionando sua utilidade, sua validade e sua importância e muitas vezes, exatamente pela qualidade desse movimento, a construção da linguagem se dá de maneira especulativa ou paradoxal, o que atesta seu caráter intermediário, de estudo e não de tratado.

Por fim, por procurarmos mais evidenciar as armadilhas da criação do que criar fórmulas para essa, o que acreditamos que seria impossível, desejamos, despretensiosamente, que, ao término deste trabalho, o leitor, ator ou artista iniciante - assim como eu - possa vislumbrar, principalmente de um modo intuitivo, caminhos para a criação poética do ator.

2. CAPÍTULO 1

A Questão da Técnica no Trabalho do Ator

Como é que escreverei este texto? Foi o que não parei de me perguntar, antes de iniciar o ato de escrevê-lo e até mesmo durante sua escrita. E exatamente agora você, mesmo que não consciente disso, deve estar se fazendo essa pergunta: Como é que ele vai escrever isso?"

Muitas vezes, no desespero da necessidade da ação ou da produção nos quedamos muito tempo no "como fazer algo". Como escrever este texto? Como avaliar este texto? Como criar uma boa cena? Como fazer uma boa comida para meu bom marido? Como realizar uma ação que gere o riso de quem está diante de mim?

Confesso que às vezes penso como se o "como" pudesse existir isoladamente, e essa falácia no meu raciocínio (ou do nosso, se me permite essa comunhão) muitas vezes me impede de ver que um "Por quê?", ou um "Para quê?" ou um "Para quem?", entre outras perguntas, poderiam nos ajudar a encontrar um pouco mais facilmente a resposta.

Do pouco que foi dito gostaria de destacar que: 1- Sim, acredito que, encontrando melhor as perguntas, posso encontrar com mais precisão as

respostas; 2- Mesmo vislumbrando como essas perguntas orientam e facilitam a busca pela resposta já percebo que a melhor delas estará no ato final, na própria escrita, em primeira instância, e no texto propriamente dito, em última instância.

Se eu me permitisse ser um pouco mais lúdico ou mesmo um escritor de livros de autoajuda, eu daria para este capítulo o nome de “Reflexões para Encontrar o Como ou Dicas para Procurá-lo Melhor”, mas minha alma de pesquisador me impele a um nome mais técnico e, justamente por isso, ou pelo seu poder de síntese, temos então “A Questão da Técnica”.

Antes que esse desespero, ou essa necessidade de ação ou de produção, nos leve a conclusões precipitadas, gostaria de esclarecer que não pretendo, e não tenho condições de esgotar essa questão, respondê-la de forma completa. Quero, antes disso, compartilhar o que estudei e o que compreendi. Espero que isso, pelo caráter introdutório do nosso estudo, possa servir a quem deseja estudar algo.

Nosso intuito é procurar compreender de que modo o ator pode agir comicamente. Nesse sentido, nos deparamos com uma pergunta: “qual a técnica do ator cômico?” Essa pergunta, à primeira vista, pode soar natural, mas qualquer ator sabe que técnica de criação ou atuação é algo complexo de se definir. Popularmente dirão: “Tal ator não tem talento! Tal atriz não tem

presença!”, mas não me lembro, nestes poucos anos na arte teatral, de ter ouvido da boca do espectador comum: “Tal ator não tem técnica!”.

De fato, a técnica no trabalho do ator é uma questão, algo a ser respondido, compreendido, seja para o ator cômico, seja para o dramático. Desse modo, direcionemos nosso espírito para a compreensão de uma questão que se coloca anterior ao nosso estudo e esqueçamos, temporariamente, do cômico. Olhemos para a questão da técnica.

Para explorar esse campo, essa questão no trabalho do ator, optamos por usar como elemento central o quarto capítulo do livro VI da *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles. No qual o filósofo, por meio de uma distinção entre a virtude prática e a sabedoria poética, nos diz o que seria a técnica. Esse texto será o eixo dessa reflexão e a partir de irradiações dele é que buscaremos nos aprofundar na compreensão da questão da técnica.

Mas antes, comecemos com a palavra “porque”, afinal de contas, no princípio era o verbo. “Técnica” é uma palavra que tem sua origem no termo grego *techne*, este termo foi traduzido para o latim como *ars*, e em sua passagem ao português nos chegou como “Arte”. Por esse retrospecto etimológico, percebemos como arte esteve, durante muito tempo, fundida com técnica. Pelas palavras podemos vislumbrar que compreender o que pode ser uma arte, de algum modo, está relacionado a compreender o que pode ser uma técnica.

Tentarei oferecer uma definição sintética da técnica, o que é uma proposição ingrata, porque, certamente, de imediato, nos parecerá confuso ou restritivo. Então, peço vossa disposição e empenho para ler o próximo parágrafo e relê-lo, caso soe confuso, e, ainda, recorrer às notas, porque, para qualquer tentativa de definição, as palavras são de fundamental importância.

A *techne*, conforme define Aristóteles na passagem 1140a do referido livro, é uma característica mais dirigida à produção do que à ação. Emerge da experiência, a qual o grego denomina *empeiria*,¹ de casos individuais, e passa desta para a *techne* quando as experiências individuais são generalizadas num conhecimento de causas². O seu fim é a *genesis*³, que o distingue do conhecimento

¹ *Empeiria* – Experiência. Um conhecimento adquirido pela observação e não pela razão. A observação das coisas em si mesmas e de suas propriedades e transformações sob condições mutáveis e, portanto, o conhecimento do modo em que as coisas costumam se comportar por regra geral. Não uma percepção isolada, mas a *empeiria* é constituída pela reunião de muitas percepções e recordações de casos análogos, na qual se fixa o comum numa imagem esquemática. Tem sempre um caráter pessoal, não há *empeiria* onde falta a participação da pessoa que fala nas situações de que se fala.

² De acordo com a teoria Aristotélica são quatro as causas fundamentais para a existência de qualquer coisa: A *causa material*, a *causa formal*, a *causa eficiente* e a *causa final*. A *causa material* é do que algo é feito, como, por exemplo, este papel. A *causa eficiente* trata do agente, aquele que põe a coisa na existência, o escritor. Em segunda instância, também são *causas eficientes* os instrumentos que o agente tem para trazer a coisa à existência: lápis, borracha, ou teclado. A *causa formal* é a estrutura da coisa, a ideia da coisa, o como ela é feita, sua forma, sua essência, é o que dá uma individuação: a matéria, a escritura, o texto. A *causa final* é o para que ou por que a coisa é feita. Aquilo que move o agente a atuar sobre tal coisa. O texto final, em primeira instância, ou uma titulação de mestrado. Haverá sempre uma progressão de finalidade, em última instância, a causa final neste caso é o desejo de conhecimento.

puramente teórico(*theoria*⁴) que tem a ver com o *ser* e não com o *dever*. O seu elemento racional distingue-o ainda da *tyche*⁵ ou do acaso, outro fator possível na *genesis*. Além disso, a *techne* é um princípio externo e não interno da *genesis*, que a afasta da *physis*⁶.

Eu mesmo ao ler esta estrofe tão cheia de “greguês”, estranho, fico com uma cara de nada. Mas creio que o que tenho para dizer está tudo aí, de um modo agregado.

Para não parecer que estamos “falando grego”, vamos tentar dizer de um modo mais simples, em português popular. A técnica tem a ver mais com criar algo do que simplesmente fazer algo, ela emerge de experiências importantes e passa a ser técnica quando, além de fazer, você sabe como fazer. O seu fim é criar algo, um personagem, uma peça, por exemplo, o que a distancia da teoria, que tem a

³ *Genesis* – O vir à existência, nascimento. Mais do que um processo biológico a *Genesis* é a passagem ao ser, passagem a um contrário, mudança substancial.

⁴ Teoria vem do grego 'theoría' e do latim homônimo. Na raiz latina significa apenas a especulação, a investigação especulativa. Do grego 'theorós', espectador que viaja para ver o mundo; espectador dos jogos públicos, deputado enviado pelos estados gregos; magistrado; e ao mesmo tempo contemplação do espírito, meditação, espírito; especulação teórica; teoria (em oposição à prática).

⁵ *Tyche* – Fortuna. É uma *causa* acidental em que se tem um efeito não pretendido. Na mitologia grega, **Tique** (Τύχη, *Tyche*, “acaso”, “sorte”) era a divindade que governava a fortuna, a prosperidade e o destino de uma cidade. Os romanos a chamaram Fortuna, palavra que parece derivar de *Vortumna*, “a que faz girar o ano”.

⁶ ARISTÓTELES – Física II, 199a.

ver com conhecer alguma verdade. Por fim, ela não é uma sorte pura, é o desenvolvimento de habilidades que se aprendem e não que se criam em si.

Tendo feita essa sintética descrição, para nos aproximar da coisa de um modo mais cauteloso, estrategicamente vamos retornar e tentar fechar o cerco, vamos desagregar essa definição, indo do mais amplo para o mais restrito.

No livro VI da *Ética a Nicômaco*, o filósofo trata das virtudes intelectuais, nos diz que a virtude de uma coisa é relativa ao seu funcionamento apropriado e que são três os elementos que controlam a ação e a verdade: a sensação, a razão e o desejo. A sensação já é distinguida por não ser princípio de nenhuma ação, enquanto que a razão e o desejo estão no princípio das ações e têm como meio termo a escolha. Dizendo de outro modo, a origem da ação, sua *causa eficiente*, não final, segundo o filósofo (diz o filósofo: sua *causa eficiente*, não final), é a escolha e a origem desta, é o desejo e o raciocínio dirigido a algum fim. Por exemplo, quando sinto frio, não é exatamente a sensação de frio que me faz buscar um casaco ou comprar um aquecedor, mas sim o desejo de me aquecer, o qual pode estar ligado a uma razão como, por exemplo, saber que posso ficar doente. De qualquer modo temos uma escolha no meio do caminho, porque posso, ainda que sinta frio, não pegar o meu casaco.

O filósofo ainda completa que não pode existir uma ação, ou uma escolha, sem uma combinação de intelecto e caráter e que, tanto prática quanto

intelectualmente, o bom estado é a concordância da verdade com o reto desejo. Estou bem quando sei que provavelmente não ficarei doente porque coloquei meu casaco quando tive o desejo de me aquecer e me proteger do frio.

Nessa breve introdução que corresponde aos dois primeiros capítulos do livro VI, já encontramos uma enxurrada de informações e diversos termos que devem ser observados com cuidado: ação, escolha, desejo, vontade, verdade, fim, e virtude. Essas expressões são frequentes no vocabulário dos atores, elas de fato espelham aspectos fundamentais de sua arte e nos servirão, posteriormente, para o aprofundamento da questão da técnica.

No desenvolvimento do livro VI, Aristóteles faz uma distinção entre cinco possíveis disposições para a verdade. São elas: a arte, o conhecimento científico, a sabedoria prática, a sabedoria filosófica e a razão intuitiva.

O *conhecimento científico* é o mesmo que a capacidade de demonstração e tem por objeto aquilo que existe necessariamente, todas as coisas que não podem ser de outra forma, e que, exatamente por isso, são eternas. A *razão intuitiva* corresponde às disposições pelas quais possuímos a verdade e jamais nos enganamos, em relação a coisas variáveis ou mesmo invariáveis, é ela que apreende os princípios que servirão como ponto de partida para o *conhecimento científico*. Já a *sabedoria filosófica* é a combinação entre o *conhecimento científico* e a *razão intuitiva* voltada para as coisas que são mais elevadas na natureza.

Apresentadas essas três categorias de disposições para a verdade nos parece que suas especificidades são facilmente apreendidas e não nos causam nenhum tipo de confusão. Entretanto, quando entramos no campo da *arte* e da *sabedoria prática*, temos uma série de elementos que se cruzam e que, dependendo da forma como são tratados, podem nos desviar de sua correta compreensão, a começar pelo fato de pertencerem ao mesmo domínio, de estarem na classe do variável, daquilo que pode ser de outro modo. Agir e produzir, os respectivos verbos para a *sabedoria prática* e para a *arte*, têm em comum o fato de possuírem correlatos, ambos estão no domínio do contingente, mesmo que não o esgotem.

Nesse momento, pode ser que a palavra “ator” nos leve a uma inadequada dedução, porque se julgarmos que o ator é aquele que age, então, talvez poderemos concluir que sua sabedoria está inserida no agir, na prática. Porém, originalmente “ator”, ainda que genericamente seja um poeta, especificamente é um hipócrita; no grego, *hypokrites* corresponde a ator, aquele que finge. Não é só por analogia a Fernando Pessoa, que diz que o poeta é um fingidor, que coloco o ator na classe dos poetas, mas por ver que, assim como Fernando Pessoa é poeta das palavras, o ator é poeta da ação. Tanto as palavras de Pessoa, que não só são escritas, mas produzidas, o que é evidente pela complexidade de sua forma sintética, quanto as ações de um ator também devem não só serem feitas, mas devem, sim, serem produzidas. Por crer nessa semelhança, nessa proximidade,

tomaremos o ator e o poeta como sinônimos, para poder prosseguir nosso raciocínio.

Antes de tocarmos propriamente na questão da técnica, ainda devemos compreender melhor as distinções entre a *sabedoria prática* e a poética.

A *sabedoria prática*, conforme estabelece Aristóteles, consiste na temperança ou prudência, o saber deliberar sobre o que é bom e conveniente para si e para os homens em geral. Para que exista *ação*, no sentido próprio, é preciso que a atividade tenha seu próprio fim em si mesma, e que o agente, no exercício do seu ato, beneficie-se diretamente do que fez. Por exemplo, na atividade moral, quando “me informo”, produzo um valor e me utilizo dele ao mesmo tempo.

No caso da arte, ou *poiesis*, teremos uma obra, criada, exterior ao artesão e estranha à atividade que a produziu. Entre o trabalho do artesão e a essência da obra, que é definida por seu uso, não existe medida comum. Eles se situam em dois planos diferentes, em que um é submetido ao outro, como o meio é submetido ao fim sem participar de sua natureza⁷.

Fabricar algo é uma coisa, usar esse algo é outra coisa, radicalmente diferente.

Uma vez, em um tempo remoto, criei um personagem. Ele se chamava Cícero e tinha os dentes podres. Por essa razão eu, que não tinha os dentes podres ainda, tive que usar uma dentadura. Mas esse uso me levou a produção

⁷ARISTÓTELES – Político IV VII, 2.

de um modo de falar, o modo de falar do Cícero, completamente diferente do meu. Deduzi: Não é usando um objeto que o ator faz o seu trabalho, mas sim produzindo algo, com ou sem objeto.

Aristóteles nos diz que os instrumentos são relativos unicamente à produção, enquanto que a possessão refere-se à *práxis*. Com efeito, como diz o filósofo, a lançadeira tem uma obra que está além do seu uso, enquanto as posses, como o casaco, tem seu trabalho no uso mesmo que dele se faz. A lançadeira existe em razão da casa, o uso que se faz dela é em razão do uso da casa. No caso do casaco, a razão de usá-lo está no seu próprio uso. Uso a dentadura não em razão de usá-la, pois tenho dentes ainda, mas em razão do Cícero.

Todos sabem muito bem a diferença entre criar um casaco e usar um casaco e, olhando com cuidado e rigor, veremos que o poeta está para “aquele que cria casacos”.

Mas, mesmo que exposto com clareza, quando penso mais profundamente no ator e nas características de seu ofício, é como se todas essas informações, todas essas propriedades se suspendessem por um instante ou como se eu me apanhasse, me visse como uma criança, ou mesmo um macaco, brincando com aqueles jogos de formas e eu estivesse tentando fazer o círculo entrar no buraco do quadrado ou do triângulo com repetidas tentativas, sem olhar, de fato, para a

forma do buraco e para a forma do objeto. Então o que ocorre é um choque entre elas e não sua completude.

Curioso que quando sou poeta também, às vezes, me vejo assim.

Creio que isso acontece porque realmente existe uma diversidade de elementos derivados dessa distinção, que se chocam, que se cruzam e que muitas vezes desmancham as linhas demarcatórias de cada uma dessas categorias de conhecimento intelectual.

Não só a fim de desfazer essa paralisia como também para reconhecer a exata forma dos objetos e de seus respectivos buracos para, enfim, poder completá-los, e assim poder completar minha reflexão, vislumbro que esses dois campos, que nominamos como *práxis* e *poiesis*, compartilham um campo tão amplo que podemos tratá-los como intercambiáveis. Isto deve ser feito, mas conhecendo seus limites e admitindo, ainda, que é possível haver uma série de convergências sem haver coincidência. Uma intersecção não desconfigura, necessariamente, os elementos dos grupos que se interseccionam.

Dois campos que tangenciam tanto *poiesis* quanto *práxis*, que muitas vezes são mal interpretados ou incompreendidos, e desse modo geram um desarranjo, merecem anúncio por oferecerem elementos para a compreensão da questão da técnica, são: 1- as aproximações entre *physis* e *poiesis*; 2- os afastamentos entre ciências poéticas e *poiesis*.

Physis é a natureza. Aquilo que cria a si mesmo, o que emerge para fora de si. A palavra *physis* vem de *phyein* que significa “crescer, vir à luz”, ou seja, por um lado ela se aproxima da *poiesis* por se produzir, e por outro de *aletheias*⁸, que corresponde ao desencobrimento do qual os entes, ou os *logos*, surgem.

O exemplo clássico de produção da *physis* é o da rosa que emerge da roseira. Esse exemplo, muitas vezes, me levou ao questionamento se a *poiesis* do ator não estaria mais próxima da *poiesis* da *physis* do que da de seus amigos músicos, escultores, pintores, porque em ambas produções temos um produto que não se separa de seu produtor. A rosa não se separa da roseira assim como o personagem não se separa do ator, é possível, no máximo, uma distinção, e esta se fará exatamente pela forma (*causa formal*), mas mesmo que haja uma distinção persistirá uma dependência ontológica, haverá uma simultaneidade de existência.

⁸ *Aletheia* – Significa por um lado verdade, por outro desvelamento, desencobrimento, revelação. No início e meados do século XX, Martin Heidegger trouxe uma renovada atenção ao conceito de *aletheia*. Ele nos lembrou que a *aletheia* é *distinta* da concepção de verdade entendida como declarações que descrevem com precisão o estado das coisas ou afirmações que se encaixam coerentemente em um sistema. Focado em uma elucidação de ordem ontológica ele vê, como os clássicos, que o "mundo" é divulgado, ou aberto, que as coisas são feitas inteligíveis, para os seres humanos em primeiro lugar, como parte de um fundo estruturado de forma que já tem sentido e significado.

Ainda hoje, é possível contemplar “O Beijo” de Rodin ou “O Beijo” de Klimt, mas infelizmente não posso contemplar Téspis e sua primeira ação física,⁹ ou mesmo ver Cacilda Becker beijar qualquer ator.

Creio ser importante ressaltar, tanto por um lado que não existe uma separação ontológica, quanto por outro, existe, de fato, uma distinção formal, clara e óbvia. Quando sou ator, independentemente de dar à minha obra o nome de “personagem”, não tenho a mesma atitude como se estivesse na sala da minha casa ou em uma biblioteca escrevendo uma dissertação, muito menos outro corpo, o corpo é o mesmo, às vezes algumas gorduras a mais, outras vezes menos, mas praticamente o mesmo, o que muda é o meu comportamento, ou seja, a forma (*causa formal*), e esta por meio da produção, poesia.

Algo que me redimensiona e potencializa o pensar poético sem desvinculá-lo da *poiesis* e ao mesmo tempo aproximando-o dos movimentos da *physis* é o conceito de “cultura”.

Essa palavra tem diversas significações, ela é tanto a formação social e intelectual de um indivíduo, aquilo que é o resultado de todo cuidado e aperfeiçoamento das suas aptidões humanas para além do seu estado natural, quanto o complexo

⁹ O conceito de ação física advém da obra de Constantin Stanislavski, ator, diretor e pedagogo russo, um dos mais importantes nomes do teatro do século XX.

dos padrões de comportamento, das crenças, das instituições e de outros valores tanto espirituais, quanto materiais, transmitidos coletivamente e característicos de uma sociedade. Ela se aproxima, por um lado, de apuro, esmero, elegância e, por outro, de cultivar, que nada mais é que fertilizar a terra pelo trabalho, dar condições para o crescimento, para o vir à luz, para a produção da *physis*.

A raiz etimológica de culto vem do latim “*cultu*” e significa adoração ou homenagem à divindade em qualquer uma de suas formas (*causas formais*). Sendo assim, quando dizemos cultura expressamos não só a categoria do conhecimento humano em que se inserem as artes, mas também o fruto de um esforço, de ordem individual ou coletiva, que é sempre resultado de um cultivo da *physis*, por um lado, e um culto à forma, por outro.

Cultura, cultivo e culto estão situados em uma mesma esfera.

Então, em vez de imaginar que o personagem está para o ator assim como a rosa está para roseira estimo que, numa correspondência mais adequada, a rosa não está só para roseira, mas tanto para esta quanto para aquele que a regou, com suor e saber.

Acredito, que no caso do Cícero, personagem que já citei, foi determinante para a sua concepção e seu florescimento todo o sofrimento que passei durante um bom tempo com a cola de dentadura. Ao resistir ao incomodo que me fazia sangrar os dentes e que deixava seus restícios, semelhantes a chiclete, fui aos

poucos conhecendo pela carne o que era ser Cícero, e que não existiria sem seus dentes. Fui regando a mim mesmo com esse sangue e rezando para que o Cícero nascesse.

A operação do poeta está inscrita, inevitavelmente, no quadro da natureza. Natureza vem do latim *Natura*, que vem do grego *Physis*. Essa inscrição pode levar-nos a uma transmutação e, exatamente por isso, é fundamental assinalar que essa inclusão não transforma a *poiesis* em algo natural, pelo contrário, o máximo que pode ocorrer é a sua revelação (*aletheia*), sua participação.

Em sua produção, o ator vê a sua própria atividade se naturalizar, enquanto que o artifício, em primeira instância, e o produto, em segunda, se mantêm no plano artificial e, por consequência, ficcional.

Ficção vem do latim *fictione* e é traduzido como o ato de fingir. Se me licencio à direta associação, aquele que finge nada mais é que um hipócrita, e hipócrita é o mesmo que ator, logo o ator nada mais é que aquele que cria uma ficção, uma natureza ficcional.

Eu poderia ser irresponsável e afirmar que toda confusão existente entre realidade e ficção, que muitas vezes se configura como campo de investigação ou campo temático da *poiesis*, deveria, diante desse silogismo, se desfazer, porque exatamente da mesma maneira que não me permito confundir uma rosa natural

com uma rosa artificial, se me detenho por um segundo nas suas gritantes diferenças de nível formal e ontológico, não deveria me permitir a confusão entre mim e meus personagens. Se os confundo, certamente não é pela sua proximidade ontológica, mas sim pela minha incapacidade de distinção.

Ao contrário das produções humanas, que obedecem a finalidades inteligentes, os processos naturais realizam-se ao acaso e sem previsão, de acordo com uma inteligência superior. Deve ser essa a razão da citação que Aristóteles faz de Agatão, no capítulo 4 do livro VI da *Ética a Nicomaco*, ele escreve: “*A arte ama o acaso, e o acaso ama a arte*”. A *poiesis* participa e imita a *physis* sem, entretanto, se transformar nela.

Certa vez, estava construindo um espetáculo, com um grupo que não conhecia muito bem. Era a primeira vez que o diretor vinha ver os ensaios. Apresentei o Cícero para ele e ele reagiu: Não é isso. No dia seguinte, eles passaram para me pegar em casa, para ir para o ensaio, e ,no momento que eles chegaram, eu estava experimentando algumas coisas para o personagem, havia colocado uma camisa velha de um time de futebol, um óculos que havia usado em outro personagem frustrado, resumindo, quando entrei no carro, ainda usando aquela roupa estranha, silencio. Até chegarmos no local do ensaio predominava um constrangimento que somado a negativa do dia anterior intensificava minhas incertezas e eu estava preparado para me dispensarem. Foi

então que, ao fazermos a cena, o diretor percebeu que eu já estava caracterizado. Nesse momento me dei conta do mal entendido. Rimos da situação. Sugiu então o personagem: Aparecido. Nome que era uma homenagem a meu pai e não um trocadilho que revelava um aspecto fundamental do seu nascimento.

De qualquer modo, tendo olhado pra mim com maior cuidado, o diretor percebeu que eu era completamente distinto do Aparecido, foi apenas uma confusão momentânea. E posso inferir que por acaso, que ama a arte, nasceu Aparecido.

Vejamos, então, a questão dos afastamentos entre *poiesis* e ciências poéticas. Utilizo a palavra “afastamentos” porque, ainda que ambas compartilhem um campo do conhecimento humano, o seu modo de operar é completamente distinto. As coincidências lexicais fazem-me suspeitar que, entre atividades que constituem aos nossos olhos o conjunto unificado de condutas de trabalho, existem diferenças de planos, aspectos múltiplos e até mesmo oposições.

No capítulo 5 do livro I da *Ética a Eudemo*¹⁰, Aristóteles difere as disciplinas teóricas das ciências produtivas a partir da natureza de cada uma dessas virtudes.

¹⁰ ARISTÓTELES – *Ética a Eudemo*, 1216b3-25

Por disciplina teórica, o filósofo toma aquela classe de atividades que inclui o seu fim (*causa final*) em sua realização, aquelas em que a obtenção do resultado pode coincidir com o esforço para obtê-lo. De fato, à medida que se aprende geometria e arquitetura é que se torna geômetra e arquiteto. Porém, não basta saber o que é saúde para ser médico, assim como não basta saber o que é poesia para ser poeta.

O exemplo que o filósofo oferece na passagem 1219 a 20 do 1º capítulo do livro II nos ajuda a compreender o que está sendo explicitado. Ele aponta que uma sandália é a obra em que converge a arte do sapateiro e o seu respectivo exercício. A existir, portanto, uma certa virtude da arte de fazer sapatos e do bom sapateiro, a sua obra é o bom sapato.

E mais, entender isso, não me leva diretamente a fazer uma boa cena.

Todo ator sabe que não é propriamente a leitura da “Preparação do Ator”, de Stanislavski, que o transforma em um bom ator. Pode até ser que ajude, mas se ele fosse indispensável quem seria, então, Richard Burbage, o maior ator do Teatro Elisabetano, primeiro a interpretar Hamlet, Rei Lear, Ricardo III e Otelo, que não teve a oportunidade de ler Stanislavski, porque este ainda não existia?

Todo músico sabe que não é o conhecimento das notas musicais ou dos campos harmônicos que faz dele um bom músico. Eu sei que escrever este texto não faz diretamente de mim um bom ator.

Um mestre meu resolveria a questão citando a seguinte frase de G. K. Chesterton: “O cientista tenta pôr o mundo em sua cabeça, o poeta põe a sua no mundo”.

Dizendo de um modo mais ameno: virtudes distintas têm naturezas distintas. Acredito que devemos buscar a elucidação dessas naturezas e dos seus respectivos movimentos para clarear-nos as distinções entre elas e, por fim, a sua própria execução.

Mas, ainda assim, me parece persistir um espaço. Pois, se para o matemático basta conhecer a matemática para sê-lo, e para o corajoso basta ser corajoso (porque este conhece a coragem ao ser corajoso e não ao saber o que é coragem), quando penso no poeta não é suficiente dizer que basta o poeta conhecer poesia para ser poeta.

Pode ser que esse espaço seja algo a ser preenchido com “a técnica”.

Acredito que a dificuldade fundamental em permitir esse preenchimento seja devido à sua incorreta definição ou a um impreciso entendimento daquilo que a técnica pode ser, não apenas em termos, em figura, mas naquilo que fundamenta a sua estrutura interna, a sua forma. Percebi esse desvio em mim, quando iniciei minha formação, e sinto que até hoje essa compreensão inadequada interfere em minha criação.

Meu mestre diria: “Antes de saber o que discutir é preciso saber o que não discutir”. O que eu quero dizer com isso é que quando digo técnica não quero dizer tecnologia. Estas são coisas completamente distintas. Pode ser que esta derive daquela, mas aquela, e isso é de vital importância, não deriva desta. A técnica não pode vir da tecnologia. E digo ainda, me perdoem os contemporâneos, para a criação do ator não existe tecnologia.

Sem dúvida existe uma série de materiais que são frutos da tecnologia, mas ele, o ator, não é fruto dela nem pode ter uma tecnologia como meio (e, Deus nos livre, como fim) para a sua arte. Uma tecnologia pode ser um objeto de criação, mas não um meio.

Com certeza o meu *iPod* quarta geração é melhor que o *iPod* da primeira ou da segunda geração. Ele tem câmera (o que possibilita um hibridismo no seu uso) e ainda possui uma capacidade estendida, pode armazenar 16 gigabytes de dados, enquanto que o da primeira geração armazenava apenas 1 gigabyte.

Mas, quando penso em mim e me comparo com a Fernanda Torres, me acuso: o que há de evolução em mim, posto que sou de uma geração posterior à sua? Toda técnica que ela possui morrerá com ela, o que é terrível, mas ao mesmo tempo maravilhoso. Terrível para mim, porque eu gostaria de ser melhor que ela, confesso, mas maravilhoso para a humanidade, pois se o contrário fosse possível, se a técnica e a arte dos atores fossem cumulativas, necessariamente nos

conduziria, mais dia, menos dia, a atores e artistas perfeitos e, justamente aí, por mais maravilhoso que a perfeição possa ser, deixaríamos de ser humanos. Perderíamos a nossa humanidade, porque se somos humanos não somos perfeitos e se somos perfeitos não somos humanos. Em arte não há progresso.

Quando me comparo a Aristóteles, então, e sim me comparo a ele, é muito pior, é desesperador. Porque se eu que sou, de fato, de uma geração muito posterior à dele, muito mais posterior do que em relação à da Fernanda Torres, tivesse uma capacidade estendida de armazenamento e processamento de dados tão mais ampla que a dele, assim como o meu *iPod* tem em relação ao da primeira geração, estou certo que seria Deus ou explodiria.

Nenhum desses dois casos correspondem a mim. Não explodi, quem explode não escreve nada, e também quem veio de uma explosão não escreve. Não sou Deus, porque Deus não escreve textos acadêmicos e sim sagrados, nós bem sabemos que este não é um texto sagrado, certo? Dizem, também, que ele escreve certo por linhas tortas, o que eu certamente não posso fazer, pois se estas linhas estivessem tortas eu não seria aprovado como mestre. Vale lembrar que não sou, nem de longe, mais capacitado ou mais inteligente que ele. Se fosse, não precisaria escrever isto e vocês certamente já teriam ouvido meu nome por aí. Diante disso, arrisco, não há tecnologias para o ator, há, sem dúvida, técnica.

Talvez seja mais fácil assimilar o que a técnica pode ser por meio de símbolos. Os símbolos são necessários para traduzir realidades que não conseguimos alcançar diretamente. Não conseguimos, talvez, por não podermos defini-los com precisão científica. Tentamos, então, entender por meio deles.

Em todas as culturas humanas o sol é um símbolo da vida, da luz e da inteligência. Anaxágoras postulou, e até hoje usamos popularmente, a imagem de que o sol é uma bola de chamas. Ao desmembrarmos essa figura, teremos por um lado a bola, o círculo, e por outro, a chama, o fogo. O círculo que dá a forma (*causa formal*) e o fogo, a matéria (*causa material*). A soma desses dois elementos pode nos ajudar a compreender a questão da técnica.

Remontando às origens, sabemos que o domínio do fogo possibilitou uma série de avanços ao homem. Em primeiro lugar, o fogo é luz e calor, logo, proteção, mas ele também permitiu ao homem criar diversos instrumentos que aumentaram as suas possibilidades de sobrevivência. Por fim, o fogo também é instrumento de caça, não sem razão que dizemos, hoje, arma de fogo. Sem razão usamos, mas não sem razão dizemos.

Esse fato, a conquista do fogo, é narrado pelos antigos de um modo mitológico, é importante ressaltar que mitológico não tem nenhuma proximidade com ficcional. O que pode haver de ficcional na mitologia é a sua narrativa, enquanto que o mito, por si, é real, mas dito em uma linguagem simbólica.

Temos três principais narrativas que nos contam o mito de Prometeu: a de Ésquilo, a de Platão e a de Hesíodo. Em cada uma delas teremos aspectos distintos que se destacam. O que nos interessa aqui não é revelar ou nos fixar nas diferenças, pelo contrário. Compreendido que são três pontos de vista sobre o mito, que por sua vez é único, nos interessa tomá-las como se fossem uma e deixar que estas iluminem a nossa questão.

No mito, Prometeu é um defensor da humanidade, conhecido exatamente por sua inteligência. Ele é o responsável por roubar o fogo de Zeus e dá-lo aos mortais. Zeus, então, por esse crime, o pune, deixando-o amarrado a uma rocha por trinta mil anos, enquanto uma águia come o seu fígado, que se regenera e cresce no dia seguinte.

A origem do nome Prometeu remete a *pro* (antes) e *manthano* (aprender) e pode ser traduzido por astuto, prudente, previdente. Ainda que seu nome constitua uma oposição ao do seu irmão gêmeo, Epimeteu (o desajeitado, o irrefletido), é muito importante que os tomemos como se fossem dois aspectos complementares de um só elemento, como por exemplo claro e escuro, homem e mulher, morte e vida.

Ésquilo nos diz que: “Todas as artes vem aos mortais a partir de Prometeu”¹¹. Pela narrativa, o que Prometeu nos dá, propriamente, é o fogo. Se realizarmos uma cuidadosa transposição, pode ser que compreender o que pode o fogo nos ajude a entender de onde vem a arte.

No Prometeu Acorrentado, de Ésquilo, lemos:

“No início, eles (os homens) viam sem enxergar, escutavam sem entender e, semelhante às formas dos sonhos, viviam a sua longa existência na desordem e confusão. Ignoravam as casas de tijolos ensolarados, ignoravam o trabalho de madeira, viviam sob a terra, como formigas ágeis, no fundo de grutas fechadas ao sol...”

12

Uma leitura histórica do mito nos dirá que essa passagem se refere ao domínio do fogo pelo homem primitivo. Mas, se ouvirmos o mito e tomá-lo como se ele tivesse sido feito para nós, isso porque ele de fato foi feito, não apenas para os gregos, esse mito, com certeza, adquirirá um poder muito mais amplo do que o de um registro histórico apenas. Ele poderá, assim como o fogo, ser transformador.

¹¹ ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*, v 506. Trad. Daisi Malhadas & Maria Helena de Moura Neves. Araraquara: UNESP / ILCSE, 1977.

¹² ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*, v 447. Trad. Daisi Malhadas & Maria Helena de Moura Neves. Araraquara: UNESP / ILCSE, 1977.

Nessa passagem se destaca o fato de que com o fogo, dado por Prometeu ao homem, ele pode agora ver, pode ser “previdente”. Isso não significa, apenas, que o fogo iluminava as cavernas de nossos antepassados, mas que ainda hoje ele é fonte de luz.

Ao colocarmos frente a frente o presente que Prometeu nos deu e tudo o que nós conquistamos a partir dele, podemos perceber que o fogo é que nos deu a possibilidade da técnica. Posso aquecer o barro e transformá-lo em jarro, posso aquecer a água e transformá-la em vapor. Ter o fogo é ter o poder de transformar.

Por outro lado, se remontarmos a gênese da palavra teoria (*theoría*), veremos que ela significa a ação de contemplar, ver a verdade. Sabemos que não existiria visão se não houvesse luz. Deduzimos disso que o fogo não é apenas um elemento fundamental da natureza, mas ele encontra um correspondente no homem. Não exatamente no teorizar, mas na inteligência que é o que a fundamenta. Assim como o fogo, nossa inteligência nos permite ver, nos permite ser “previdentes”.

Em *De Anima*, Aristóteles descreve o conhecimento, em todas as suas manifestações, como o “tornar-se outro”, mas só quanto à sua forma, não quanto

à sua matéria¹³. Quando temos um personagem temos “um outro” e quando conhecemos também nos tornamos outros.

Vale ressaltar, ainda, que a técnica que nos possibilita construir nossas casas de tijolos seja de fundamental importância, o qualitativo “ensolaradas” aponta para aquilo que há de essencial na técnica, o sol, a inteligência, o trazer a luz. “Então não somos mais formigas ágeis, não somos apenas animais hábeis, agora podemos sair de nossas cavernas e contemplar, enfim, o sol”.¹⁴

Resta apenas lembrar algo que Ésquilo já nos alertou: “a técnica é, sem dúvida alguma, mais fraca que a necessidade”¹⁵. Ser racional é necessário para dizer que determinado animal é um homem, mas ser técnico, ter a técnica, não. Podemos dizer que esta é uma necessidade secundária.

¹³ ARISTÓTELES De Anima III, 425b, 431b, 432^a.

¹⁴ Isso nos remete ao mito da caverna de Platão, inscrito no livro VII da República. O mito é uma metáfora da condição humana perante o mundo, no que diz respeito à importância do conhecimento filosófico e à educação como forma de superação da ignorância. Isto é, a passagem gradativa do senso comum, enquanto visão de mundo e explicação da realidade, para o conhecimento filosófico, que é racional, sistemático e organizado, que busca as respostas não no acaso, mas na causalidade. Segundo a metáfora de Platão, o processo para a obtenção da consciência, isto é, do conhecimento, abrange dois domínios: o domínio das coisas sensíveis e o domínio das ideias. Para o filósofo, a realidade está no mundo das ideias - um mundo real e verdadeiro - e a maioria da humanidade vive na condição da ignorância, no mundo das coisas sensíveis (este mundo), no grau da apreensão de imagens, as quais são mutáveis, não são perfeitas como as coisas no mundo das ideias e, por isso, não são objetos suficientemente bons para gerar conhecimento perfeito.

¹⁵ ÉSQUILO – Prometeu Acorrentado, v 514. Trad. Daisi Malhadas & Maria Helena de Moura Neves. Araraquara: UNESP / ILCSE, 1977.

Construímos nossas casas porque precisamos de um lugar para morar, precisamos de proteção, e não por simplesmente termos habilidade para construí-las. Precisamos da habilidade, mas, sem dúvida, precisamos antes das casas. A diferença entre barracos de favelas e mansões está no ornamento e não na sua razão, na necessidade que nos leva, habilmente ou não, a construí-las.

Por outro lado, ainda tendo a casa como paradigma, todos sabem, conforme aponta Aristóteles, que importa mais a casa do que seu processo de construção. A necessidade está na casa e a necessidade da construção depende da necessidade daquela, não existe uma separação. Não existe independência de processo em relação ao resultado quando se trata de *poiesis*. O resultado não só diz do processo como é mais importante que ele.

Na linguagem aristotélica teríamos: a *causa final* orienta a ação da *causa eficiente* em relação às *causas formal e material*. Se pensássemos rigorosamente, na nossa linguagem seria: não me importa se o meu time foi o melhor da primeira fase da competição, importa que ele ganhe o título. No mundo acadêmico, por sua vez, seria expresso deste modo: não importa se as disciplinas que você cursou, ou a cena que você fez, foram legais, deixe-me ver quantos artigos você publicou, deixe-me ler a sua tese. Finalmente para o público, em geral, seria: bem bacana deve ter sido o seu processo de criação, mas e o meu processo de assistir a uma peça não pode ser bacana, também?

Eu digo para mim: se não conseguir fazer uma boa peça, pare! Vá escrever. Se não conseguir escrever um bom texto, pare! Vá procurar fazer algo que você faça bem. Para encontrá-lo, escute, como aponta Ésquilo, a necessidade. Não a sua isoladamente, mas a sua na medida em que ela possa ser universal, na medida em que ela possa ser o fogo ao redor do qual uma tribo dance e se aqueça.

Exatamente nesse movimento, o dançar ao redor do fogo, o ritual primordial, chegamos ao nosso outro símbolo, o círculo.

Sem dúvida, falar do círculo é falar de algo que tem inúmeras significações e, antes que eu me perca num mero estudo “simbológico”, convém lembrar que a função de um símbolo é nos aproximar da realidade que ele referencia.

O círculo é movimento perfeito, é a homogeneidade, é, em si, ausência de divisão e separação. Mas, antes que eu construa um paralelo direto e diga que eu, como ator, sempre busco um movimento perfeito, almejo uma homogeneidade de minha obra e busco distinguir com precisão os limites formais entre mim e meus personagens, devo reter-me, porque por mais que sejam verdadeiras essas correspondências, pensá-las de um modo tão direto pode ser restritivo.

Pensar em círculo é pensar em um ponto, porque na verdade o círculo é uma extensão dele, do centro. Um círculo é um ponto estendido, na medida em

que ele se afasta do centro mais ele pode se dividir e se multiplicar, enquanto que quanto mais próximo do centro maior é a sua união com ele.

O círculo também é proteção. Há lutadores que costumam traçá-lo em volta do corpo antes do combate. Como um protetor, ele toma a forma da argola, do bracelete, do colar, do cinto, da coroa, para o indivíduo.

Platão nos diz no *Timeu*:

“Quanto a forma, Ele (O Criador) deu-lhe (ao universo) a mais conveniente e natural. Ora, a forma mais conveniente ao animal que deveria conter em si mesmo todos os seres vivos, só poderia ser a que abrangesse todas as formas existentes. Por isso ele torneou o mundo em forma de esfera, por estarem todas as suas extremidades a igual distância do centro, a mais perfeita das formas e a mais semelhante a si mesmo, por acreditar que o semelhante é mil vezes mais belo que o não-semelhante”.¹⁶

É isso que me faz aproximar a *poiesis* da *physis* e dizer que quanto maior a sua participação, mais perfeita ela será. De fato, quanto mais próximo à fogueira, maior o calor e a proteção, mas se eu quiser tomar o lugar dela o que acontecerá é que serei queimado, porque um homem não pode estar no centro. O homem sim, mas *um* homem não. E aqui o homem nada mais é que aquilo para que a definição “animal racional” aponta; a inteligência, o fogo, a luz.

Plotino nos disse: “Por que é que o céu se move com um movimento circular? Porque ele imita a inteligência”. E, assim como existe essa imitação,

¹⁶ PLATÃO – *Timeu* 2, 488.

existe outra. A inteligência humana imita a inteligência da *physis*, a inteligência perfeita, divina.

É senso comum que uma das maiores invenções do homem, se não a maior, é exatamente a roda. Ao buscarmos a origem desse invento, veremos que, assim como o fogo, a roda marca um salto na história do homem. Antes da roda, o homem produzia seus instrumentos, como as foices, as lanças, agulhas ou enxadas, a partir de um prolongamento do movimento e da forma do seu corpo. No nosso braço, com a mão fechada, temos um martelo, se a abirmos, então surgirá um arado.

Porém, quando pensamos na roda e a relacionamos ao nosso corpo só há um lugar em que ela exista. Este é exatamente aquele que tudo vê, mas não pode ser visto diretamente. Por mais que pareça a descrição de Deus, não é a ele que me refiro, talvez um símbolo ínfimo dele, mas não a ele propriamente. Refiro-me, aqui, antes, ao olho.

Naturalmente, não podemos ver nosso olho se não no olho do outro. Até podemos correr o risco de Narciso e recorrer à tecnologia do espelho, mas, na natureza, o círculo está ou no olho do próximo ou no sol e, por meio dele, na lua. Se eu fosse um poeta irresponsável, eu diria que isso é exatamente o que disse o homem: “amar o próximo como a si mesmo”, mas como sou um pesquisador,

transponho e proponho: a inteligência do homem e, dentro desta, a técnica, em sua forma pura, é adquirida pelo olho do outro, do próximo.

A forma do seu olho está, com certeza, mais próxima a mim do que a forma do sol ou da lua. Destes me chega apenas a afastada figura, apenas seu reflexo, e mesmo recebendo seus raios luminosos, seu calor, percebendo-os de um modo distante, não consigo duvidar de sua existência. Isso seria possível apenas se eu estivesse fechado no meu quarto, contando com todo o apoio da Companhia Paulista de Força e Luz para manter a luz do meu computador ligada, apenas para finalizar esta dissertação.

O sábio Omar Khayyam disse: “Uma vez que a roda do céu jamais girou de acordo com a vontade de um sábio. Que importa que se contem sete ou oito céus?”

Eu me pergunto: que me importa ter sete ou oito técnicas vocais, se não tenho o que dizer? O que importa uma técnica de caracterização cômica, se ela é apenas uma prótese para uma micagem? Que me importa produzir um colar, se não existir um pescoço para usá-lo? De que vale minha dissertação, minha peça de teatro, se ela não lhe agrada¹⁷?

Sem dúvida alguma, assim como a técnica é mais fraca que a necessidade, a poética é mais fraca que a *physis* e a roda é mais fraca que o sol. Essa

¹⁷ Agradar no sentido em que aponta Aristóteles no cap. IV de sua Poética. “Entendo por um estilo tornado agradável’ o que reúne ritmo, harmonia e canto.”

hierarquização não pretende destruir a poesia, nem rebaixar a inteligência humana, mas sim colocá-las em seu devido lugar para recuperar suas fundamentações, e, enfim, potencializar as suas criações.

Para nós, ocidentais, existe a roda da fortuna, para os budistas a roda da lei, ambas falam de uma mesma realidade. A fortuna nada mais é que o aspecto complementar do acaso. Juntos, eles eternamente nos lembram dessa ordem, dessa hierarquia entre céu e terra, círculo e roda, divino e humano, técnica e arte. “A arte ama o acaso, como o acaso ama a arte.”¹⁸

A “Roda da Fortuna”, ou a roda do acaso, é na verdade uma imagem da justiça imanente, da qual a justiça da terra, da *physis*, também é uma imagem. A própria cultura da terra, a agricultura, nada mais é também que um culto, instituindo o mais justo dos comércios com os deuses. “A terra, sendo uma divindade, ensina a justiça aos que são capazes de aprendê-la”¹⁹. É para aqueles que a cultivam que ela concede os maiores bens como troca.

Quando penso que aquilo que chamo de técnica é um pequeno vaso onde posso cultivar determinada flor, e não propriamente a flor, reformula-se meu pensamento artístico e evidencia-se a necessidade de um trabalho, e o limite entre este e um saber técnico é impreciso. Eu tenho que regar, adubar e expor adequadamente à luz, ao sol, se eu quiser uma flor.

¹⁸ ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*. Cap VI.

¹⁹ XENOFONTE, *Econômico*, XIX 17, XX 14; *Ciropédia* VIII 3, 38.

Uma técnica é a possibilidade de um jardim. É um ponto em uma roda, que ao girar volta a si mesmo. Ponto de partida, ponto de retorno.

Pelas regras estritas, às quais o ator está submetido em relação à sua arte, muitas vezes ele se limita, às cegas, ao rigor e à segurança de uma operação racional ou de um discurso. Mas, ele deve adaptar-se, graças a uma espécie de faro adquirido pela profissão, ao que a matéria lhe influi, admitindo sempre mais ou menos de imprevisível e duvidoso. O tempo de uma operação técnica não é uma realidade estável, unificada, homogênea, sobre a qual o conhecimento faria presa. É um tempo agido, tempo da oportunidade a aproveitar, do *Kairós*²⁰. Uma reflexão técnica está na impossibilidade de construir o seu próprio aparelho conceitual, exatamente porque cada sistema técnico tem seu pensamento próprio. A utilização de qualquer instrumento de trabalho, de experimentação de uma

²⁰ ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco II 1104a 9 Político 1258b 36. *Kairós* – Na mitologia grega é o deus do tempo e das estações, filho de Khronos. Nas filosofias grega e romana é a experiência do momento oportuno, os pitagóricos lhe chamavam Oportunidade. *Kairós* é o tempo em potencial, tempo eterno, enquanto que Khronos é a duração de um movimento, uma criação. Os gregos antigos tinham duas palavras para o tempo: Khronos e *Kairós*. Enquanto o primeiro refere-se ao tempo cronológico, ou sequencial, o tempo que se mede, este último é um momento indeterminado no tempo em que algo especial acontece, a experiência do momento oportuno. É usada também em teologia para descrever a forma qualitativa do tempo, o tempo de Deus", enquanto Khronos é de natureza quantitativa, o "tempo dos homens".

técnica, é um ato intelectual solidário de uma estrutura mental única, um contexto social. Isso não somente depende do nível geral dos conhecimentos como implica uma ordem de representação: o que é aquele instrumento, seu modo e sua natureza de ação; sua relação com a obra e com o próprio agente, o produtor, e, por fim, sua ação no mundo natural e humano.

Entre um pensamento lógico ou científico, de que se desliga facilmente, e a arte, com a qual ela propende a se confundir em suas mais audaciosas invenções, uma técnica não chega a se definir claramente. Ela não é ciência aplicada porque opera exatamente sobre realidades móveis, não age de acordo com uma medida exata ou com um cálculo preciso. Também não é uma demonstração, mas sim o que o grego chamaria de experiência (*emperia*), que, não é experimentação nem pensamento experimental, é um saber prático que se insere em um conhecimento da *poiesis*, obtido por tateamentos. À medida que uma teoria para o ator se aproxima do concreto físico, do próprio ator, ela perde seu rigor e deixa de ser ela mesma, não se aplica diretamente e degrada-se nos fatos. Entre a teoria e a poesia está a técnica, ela deve ser um meio para o ator encontrar o seu próprio, para ele criar a sua obra, um jardim.

Um artesão ou um ator, para os antigos, é um homem que ordena uma matéria opaca ao espírito, encarnando uma forma, superior ao seu espírito. A obra possui mais perfeição que o obreiro, o homem é menor que sua tarefa.

Assim, sobrepujado pela própria obra que fabrica, o artesão não comanda a natureza, subjugando-se às exigências da *forma* de acordo com um fim. Não é preciso, no seu trabalho, nem espírito de iniciativa, nem reflexão, a sua função e a sua virtude, dirá Aristóteles, é obedecer.

Isso não quer dizer que o ator deva ser um autômato ou, como diria meu mestre, uma máquina semiológica, mas, antes, esse subjugamento deve assentar a técnica em um lugar especial, como diria Clarice Lispector, “uma procura humilde”. Ela diz:

“Essa incapacidade de atingir, de entender, é que faz com que eu, por instinto de... de quê? Procure um modo de falar que me leve mais depressa ao entendimento. Esse modo, esse ‘estilo’ (!), já foi chamado de várias coisas, mas não do que realmente, e apenas, é: uma procura humilde. Nunca tive um só problema de expressão, meu problema é muito mais grave: é o de concepção. (...)”

Humildade com técnica é o seguinte: só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente. Descobri este tipo de humildade, o que não deixa de ser uma forma engraçada de orgulho. Orgulho não é pecado, pelo menos não grave: orgulho é coisa infantil em que se cai como se cai em gulodice. Só que orgulho tem a enorme desvantagem de ser um erro grave, com todo o atraso que erro dá à vida, faz perder muito tempo.”²¹

²¹ LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*, EDITORA ROCCO - Rio de Janeiro, 1999

Por pretendermos nos aproximar dessa coisa, da compreensão da ação cômica do ator, com um cuidado “Lispectoriano” é que chegamos ao nosso primeiro capítulo. Esperamos que ele tenha servido e que de algum modo este trabalho vos sirva à criação poética e se ainda assim isso não for possível, nos valem de um poeta de um tempo remoto.

“Se nós, sombras, vos ofendemos,
Pensai somente nisto e tudo estará resolvido:
Ficaste aqui dormindo,
Enquanto apreciam estas visões.
E este fraco e humilde tema,
Que nada mais contém do que um sonho,
Gentis espectadores, não o condeneis...”

William Shakespeare ²²

²² SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de Verão*. Trad. Ana Maria Machado. EDITORA SCIPIONE – São Paulo, 2000

3. Capítulo 2

Fundamentos do Cômico

A sensação que nos toma quando procuramos conceber algo, uma dissertação, um personagem ou apenas uma ação poética é muito semelhante à sensação que temos quando tentamos lembrar algo: um movimento interno de procura, de busca por algo indefinido. Se eu te propusesse se lembrar ou imaginar algo, você possivelmente me diria: “O quê?”

Distinto do que se apresenta no nosso primeiro capítulo, onde a pergunta era: Como? Aqui, o “o quê” é o intermediário para a resposta.

Agora, imagine que eu lhe dê apenas uma referência, como por exemplo: azul. Certamente uma infinidade de opções aparecerão imediatamente em sua mente: céu, mar, o olho de algum conhecido, o time do Cruzeiro, de Minas Gerais, e assim por diante.

De imediato podemos, não tão irresponsavelmente, concluir que o primeiro passo para definir o “o quê” é encontrar uma referência.

Pois eu, no meu esforço para escrever algo para o ator, para conceber um segundo capítulo que aprofundasse as investigações sobre a questão da técnica,

para construir um “o quê” dizer, me deparei com um certo vazio de referências para o ator que quer ser cômico.

De fato, não há muita bibliografia para atores cômicos. O *Paradoxo Sobre o Comediante*, conhecida obra do francês Denis Diderot, não é exatamente para o que popularmente chamamos de comediante e, até, a segunda parte da *Poética* de Aristóteles, que versava sobre a comédia se perdeu. Sobre essa realidade, poderia dizer Fernanda Montenegro o que Simone de Beauvoir dizia: “o acaso tem sempre a última palavra”.

Georges Minois e Verena Alberti, que são duas das principais referências para a construção de nossas considerações, nos dizem, logo nas introduções de seus livros, *O Riso e o Risível* e *A História do Riso e do Escárnio*, sobre a dificuldade que é falar a respeito do cômico pela razão que adiante exporemos.

Essas declarações podem soar polêmicas ou controversas, mas a dificuldade de realizar uma teoria específica para o ator cômico reside em um paradoxo, que não é o mesmo que o de Diderot. A evidenciação desse paradoxo será o eixo deste capítulo que, sob seu julgamento, se definirá como uma entre duas possibilidades: ou será a declaração do meu fracasso diante do árduo empreendimento de teorizar a ação cômica do ator ou será exatamente o cumprimento dos objetivos propostos neste trabalho: a definição de princípios,

ou simplesmente dicas, e não regras ou fórmulas para encontrar a ação poética cômica.

Mas, então, que paradoxo é este?

Antes de enunciá-lo, ou para que o possamos fazer, admito que essa procura por referências me levou ao reconhecimento de inúmeros filósofos, estudiosos e pesquisadores que dedicaram seus esforços na tentativa de compreender ou explicar o riso. Nossa intenção neste trabalho não é realizar uma revisão dessas teorias ou compendiar os estudos sobre o riso existentes na história, mas, principalmente, por meio da exposição de alguns deles, auxiliar o ator na identificação dos aspectos mais essenciais de seu ofício para sua melhor execução.

Devemos observar que é, no mínimo, estranho haver tantas teorias sobre o riso e tão poucas sobre a comicidade do ator. Entretanto, não devemos deduzir, com isso, que seja uma insistência infértil produzir teoria para comediantes. Se assim fosse, deteria minha escrita, deteria meu estudo. Mas, diante dessa disparidade, temos que reconhecer que a teoria não está exatamente para aquele que quer ser cômico, mas sim para aquele que quer compreender o cômico de um modo consciente. Basta reconhecermos que, em termos práticos, engraçado é aquele que faz rir, não aquele que estuda o fenômeno do riso. Engraçado é o Chaplin, não o Henri Bergson ou o Aristóteles.

Para poder chegar no anunciado paradoxo partimos então de um paradigma: para o ator compreender o que ele pode fazer para conquistar o riso, ele deve, não necessariamente *antes*, mas, *de alguma forma*, saber do que se ri. Ele deve ter o conhecimento da essência da comicidade ou do aspecto paradoxal da comicidade.

Ressaltamos as palavras “antes” e “de alguma forma” porque esse conhecimento não é necessariamente apoiado em um estudo aprofundado ou uma metodologia “stanislavkiana” ou “brechtiana”. Tratando-se de comediantes, muitas vezes, ocorre exatamente o contrário, porque esse conhecimento é poético, no sentido de *poiesis*, como apontamos no nosso primeiro capítulo. De qualquer forma, essa ciência se revela na manifestação do próprio acontecimento, se riram é porque foi engraçado. Ainda que eu não saiba de que forma obtive o riso, o fato de rirem aponta que há uma forma que de algum modo é cômica, portanto é da mais alta conveniência do ator, da continuidade e do aprimoramento do seu trabalho, a conscientização dessa forma. Digamos que, de um certo modo, essa consciência o leva à técnica, ou seria o correspondente a um domínio técnico.

Quando nos dedicamos ao estudo científico, a fim dessa conscientização, o caminho pode ser perigoso porque, como pretendemos expor no nosso primeiro capítulo, consciência poética é distinta de consciência teórica.

Toda teoria é um ponto de vista sobre uma realidade. Como diz Vladimir Propp na introdução de seu livro *Comicidade e Riso*: “o valor de uma teoria está no grau da sua proximidade com os fatos”.²³ Disso sabem bem os teóricos, pelo menos os bons, não há dúvidas; mas o que ocorre, e nesse sentido estou certo de que minha ínfima experiência própria vale como modelo, é que o ator, por não ser um teórico, ao ler, não se dá conta de que a perspectiva teórica é distinta da poética.

É uma impossibilidade, para o ator, produzir poesia a partir de conceitos. Não que não exista conceito em arte ou arte conceitual, sem dúvida há, mas para o ator, o mundo da poesia, e atores iniciantes podem confirmar essa realidade, é básica e simplesmente ação. Ler uma teoria deve ser uma inspiração ou uma possibilidade de iluminação para produzi-la, e não um manual. Jacques Coupeau, que foi um grande diretor e autor do teatro francês do início do séc. XX, dizia: “inteligência demais estraga o ator”. Eu que sou ator, confesso que não entendo precisamente o que ele quer dizer, mas acho que isso acontece exatamente por eu ser ator e não querer deixar de ser.

Dizem que uma ação vale mais que mil palavras. Isso é fato, porém como nosso intuito aqui não é agir, mas sim orientar a ação, nos resta apenas a segunda

²³ PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Pág. 16. ÁTICA. São Paulo, 1992

opção, as mil palavras que, ressaltamos, é a que mais vale depois da ação. Considerando então que toda teoria é um ponto de vista sobre a realidade e que uma ação vale mais que mil palavras, vejamos, por meio de algumas palavras, algumas perspectivas sobre o cômico, para tentarmos chegar à ação cômica do ator.

Como não imaginamos a possibilidade de entender como um ator pode fazer alguém rir, a não ser dizendo antes do que se ri ou o que é o riso, de um modo geral, recorreremos a algumas teorias no intuito dessa conscientização.

Seguindo a interessante categorização realizada por Verena Alberti no seu *Comicidade e Riso*, os estudos da história das teorias revelam, ao menos, quatro perspectivas em relação ao fenômeno do riso: a ética, a poética, a retórica e a fisiológica. Apenas para localizar algumas destas, destacamos: as perspectivas éticas em Aristóteles, Platão e nos medievais; as retóricas em Aristóteles, Quintiliano ou Cícero; as fisiológicas em Demócrito ou Laurent Joubert; e as poéticas em Georges Bataille ou Jean Duvignaud.

Com o intento de bem começar, voltemos ao começo, retornemos às origens, porque não é sem razão que dizem: “como era no princípio, agora e sempre...”.

Uma das mais antigas formulações teóricas sobre o riso e o risível é encontrada no *Filebo*, obra de Platão. Nessa obra, ele nos diz que é risível aquele

que “desconhece-se a si mesmo”. Mais especificamente, descreve que, do ponto de vista da fortuna, do corpo ou da alma, rimos daqueles que se acham mais ricos, mais belos ou superiores em virtude do que são. Platão ainda nos expõe que, para que exista o risível, de fato, a esse desconhecimento de si deve-se acrescentar a fraqueza. É risível o fraco que se imagina forte, o feio que se imagina belo ou o ignorante que se imagina sábio, de um modo geral é risível aquele que “desconhece-se a si mesmo”.

Lembrando do Cícero, posso afirmar, que um dos elementos mais cômico que havia nele, era o fato de ele não se dar conta de seus dentes podres e inesperadamente, sempre sorrir.

Ao nos encontrar com a teoria platônica precisamos lembrar que é exatamente o aforismo oposto a esse que funda a grande filosofia grega, com Sócrates. A antiguidade clássica floresce e o pensamento ocidental se desenvolve a partir do socrático “conhece-te a ti mesmo”. Colocadas essas máximas lado a lado percebemos a sua oposição. Diante disso, seria precoce ou inevitável concluir que de um lado está o riso e do outro, o pensamento?

Acredito que sim, mas, acalmemo-nos, este sim não deve nos levar a um axioma tão radical, a uma formulação maniqueísta que contorne o problema, mas não o fundamente.

Sem dúvida, pensar o riso é posicionar-se em um terreno intermediário entre o pensar e não pensar. Sabemos disso antes mesmo de ter contato com as teorias sobre o riso. É simples. Basta tentar rir de algo. Antes de continuar pare e tente, agora. Ria de qualquer coisa, de mim, vamos, ria de mim, ou então da minha proposta absurda, ou mesmo da parede do seu lado. Bem, se tiver conseguindo, você perceberá que no exato momento do riso não há um pensamento. Há apenas, como dizem muitos teóricos, um tremor do corpo. Com certeza há um objeto, um algo do que se ri, que pode ser pensado; pode haver também algum julgamento, geralmente posterior, como por exemplo: que ridículo esse algo ou que surpreendente esse algo. Mas, no exato momento do riso não há pensamento. Isso ocorre porque o riso é uma espécie de resposta ao pensamento. Ele ocupa um lugar na humanidade que o pensamento não pode ocupar.

O riso nos coloca exatamente entre a razão e a não razão, por meio dele percebemos que não somos puramente animais nem puramente racionais, que estamos entre o céu e a terra, e se nossa vã filosofia muitas vezes nos engana ao julgarmos que por sermos animais racionais somos o topo da inteligência do universo, o riso tem uma função restabelecadora e, conectando o que há de animal ao que há de racional em nós, se mostra como uma expressão única de nossa humanidade.

Meu Deus, isso pareceu uma apologia ao riso. E isso é, só não cito uma grande mestra que me disse que o segredo da felicidade são os três H's – Humildade, Humanidade e Humor, porque talvez fugiria às normas acadêmicas e aí sim, talvez, me decretasse autor de livros de autoajuda, mas acredito ser essa uma grande orientação, ainda que sem metodologia, para um ator.

É válido citar que desde as origens do pensamento ocidental, sob um aspecto, encontramos essa função restabelecedora quando o riso se encontra ligado à saúde, tanto quando esta se evidencia mediante a sabedoria, quanto à loucura. O exemplo clássico é a *Carta de Hipócrates a Damagetus*, onde lemos a interessante história da visita de Hipócrates à cidade natal de Demócrito, por conta de um chamado da população que julgava que o filósofo se encontrava enfermo, acometido de loucura, e o sintoma desta era exatamente o fato de o filósofo rir de tudo. Ao encontrá-lo e ouvi-lo, contudo, Hipócrates se convence exatamente do contrário e declara ser Demócrito o muito sábio e, ainda, o único que pode tornar sábios todos os homens do mundo. Em suas palavras está o fundamento de sua sabedoria:

“Se os homens fizessem as coisas prudentemente, (...) me poupariam o riso. Mas, ao contrário, eles, como se as coisas fossem firmes e estáveis nesse mundo, vangloriam-se loucamente, sem poder reter a sua impetuosidade, por faltar-lhes

a boa razão, o discernimento, o julgamento. (...) Eis o que me dá matéria de riso. Ó homens insensatos (...)”²⁴

Pela passagem que destacamos a seguir, percebe-se o caráter médico, lembrando que médico nessa época significa ao mesmo tempo filosófico e ético: “Quando você entender meu riso, eu sei que o estimará, tanto para você, quanto para seu país, como melhor remédio e cura que há e sua legação, e disso poderá fazer sábios os outros.”²⁵

Por esses dizeres, além da própria experiência que temos, percebemos que há, entre tantas outras, uma função restabeecedora do riso. Não é raro, ouvir do público, depois de um bom espetáculo cômico, que o que aconteceu foi como um remédio. Suponho que deve ser isso que Aristóteles chamava de Catarse e que não devia ser restrita ao trágico.

Podemos proferir que, independentemente da época, a função do riso será dita de acordo com os objetivos e com o horizonte de cada teórico. Aristóteles nos mostrou que o riso é próprio do homem²⁶, que não há na natureza um outro animal que ria, apenas o homem. Da era romana, época de um povo que era sobretudo guerreiro, nos restaram as teorias retóricas de Cícero e Quintiliano, em que ambos, também, declaram ser impossível definir o riso e o risível, o que, por

²⁴ LITTRÉ, Emile. *Oeuvre complète d'Hippocrate*. Tome IX, Paris: Académie Impériale de Médecine, 1861.

²⁵ Id. 24

²⁶ ARISTÓTELES. *Parts of Animals*. In: *Aristotle in twenty-three volumes*. v.12, Cambridge: Loeb Classical Library, 1983.

outro lado, não impede que haja orientações ao orador para sua melhor utilização enquanto instrumento retórico. Os medievais acrescentaram um elemento à definição aristotélica, o riso passa a ser, então, a prova da ambiguidade própria à condição humana porque nos diferencia não apenas dos animais, mas também de Deus, que não ri, pois não há uma passagem bíblica que Jesus tenha rido. Os renascentistas retomam a teoria de Aristóteles acrescentando um fator importantíssimo, a surpresa. O termo *admiratio* foi cunhado para expressar essa novidade, essa característica de algo que aparece diante de nós de forma repentina e inesperada e nos faz rir.

Mais recentemente, no século XX, as teorias do riso evidenciaram, como nunca antes, o seu caráter paradoxal. Nos meandros entre a razão e a não razão, o riso se apresenta e é interpretado dos mais distintos modos. Helmut Plessner dizia que, quando a razão e o entendimento não conseguem responder, é o corpo que assume a tarefa de expressar a impossibilidade da resposta; Lévi-Strauss expunha que o riso resultava de uma conexão rápida e inesperada entre dois campos semânticos da qual o riso era o resultado expresso pelo corpo; e Joachim Ritter apresentava o riso como uma faculdade que nos faz ver a realidade que a razão séria não atinge.

É evidente os pontos de intersecção de tais pensamentos, assim como é evidente que tais existam, a princípio, por terem um objeto em comum.

Analisando os mais variados trabalhos de estética, é possível verificar que eles são perpassados pela ideia de que o cômico se baseia em um paradoxo que, analisando o que há de comum nos mais variados tratados sobre o cômico, podemos destacar como: uma contradição entre forma e conteúdo.

Essa contradição, que constitui o cômico de modo geral, se irradia e se especifica em cada área onde encontramos o riso. Diante de um universo de possibilidades, optamos por expor duas teorias sobre o cômico com a ciência de que assim abrimos mão de visões interessantíssimas e úteis para o ator, como a de Mikhail Bakhtin ou de Sigmund Freud, mas, para ser possível o aprofundamento da questão, na perspectiva que escolhemos, de apresentar uma teoria com grau de proximidade máxima com a prática, elegemos apenas duas.

Essa seleção provém primeiramente por termos vislumbrado em suas leituras inúmeros aproveitamentos para o ator. Em segunda instância, a escolha decorre da intuição que nos alvitra que o contraste entre estas e da maneira que a expomos, pode atuar de modo complementar na compreensão da essência do riso e da comicidade do ator, são elas: *O Tratado do Riso*, de Laurent Joubert, e *O Riso: Ensaio Sobre a Significação do Cômico*, de Henri Bergson.

Iniciemos pelo ensaio de Bergson que é um dos textos mais conhecidos e citados nas pesquisas contemporâneas, desse modo acaba se tornando a referência para a interpretação do cômico, em que suas asserções adquirem um

caráter original. Pelo *status* da obra de Bergson, colocaremos questões acerca de alguns de seus principais dizeres no intuito de buscar aquilo que é mais essencial no riso e no risível.

Durante os estudos realizados para a concepção desta dissertação, pudemos notar que o retorno às teorias originais do riso tem a proficuidade de se evitar alguns equívocos na leitura contemporânea, como, por exemplo, de não salientar nesses autores teses que não lhes são exclusivas, de não identificar questões essenciais, cuja importância está inserida em uma tradição, pelo seu próprio caráter não acidental. Nesse sentido, expor, de um modo geral, o trabalho de Bergson diante de outras teorias sobre o cômico e principalmente da teoria de Joubert, que traz uma perspectiva inteiramente diversa da sua, apresenta, no mínimo, a conveniência de se relativizar um ponto de vista que, por sua repetição, desvinculada da tradição à qual está ligado, tende a se converter em um dogma, perdendo o seu caráter de abstração, ponto de vista da realidade, e confundindo-se com a própria.

A obra de Bergson é composta por três artigos publicados em 1899. O primeiro é dividido em três partes: a primeira que trata do cômico em geral, a segunda denominada *Comicidade de Formas e Movimentos* e a última *Forças de Expansão do Cômico*. Nesse artigo, inicialmente, Bergson nos chama atenção para quatro aspectos relacionados ao cômico em geral, e neles nos deteremos neste

trabalho. Ele diz: 1- Não há comicidade fora do que é propriamente humano; 2- Há uma certa insensibilidade que acompanha o riso; 3- O fenômeno do riso tem um significado social; 4- Será cômico algo mecânico, ou rígido, prevalecendo sobre algo vivo. Esse último aspecto é, segundo Bergson, o ponto principal de sua teoria. As duas últimas partes do primeiro artigo e os dois últimos, que tratam da comicidade de situações e palavras e da comicidade de caráter, trarão os exemplos e as distensões desse princípio.

O cerne da obra de Bergson está exposto pelo que apresentei acima, por essa razão nos limitaremos à análise desses pontos, especificamente.

Uma dificuldade inicial é não termos claro se a classificação que Bergson realiza representa categorias do riso ou do cômico. O trabalho é organizado em uma sequência de exposições, em que, em muitos momentos, nos é exposto temas já recorrentes na história da teoria sobre o riso, como por exemplo a divisão clássica do cômico em atos e palavras, e em outros, exatamente os momentos de originalidade do ensaio, tratam as razões do cômico de modo ambivalente.

De imediato, percebemos que a teoria de Bergson está apoiada nas de seus predecessores, ainda que não faça referência a eles. Quando ele diz que não há comicidade fora do que é humano nos remete a passagem clássica de Aristóteles nas *Partes dos Animais*, em que o riso é definido como próprio do homem. O

aspecto da falta de emoção que acompanha o riso também advém de Aristóteles, mais especificamente do capítulo 5 da *Poética*, de onde ele diz: "o cômico consiste em um defeito ou torpeza que não causa nem dor, nem destruição".²⁷

Bergson apoia-se também na citada passagem do *Filebo*, de Platão, quando, nas considerações sobre o cômico em geral, diz: "Personagem cômico o é na medida em que ignore como tal. O cômico é inconsciente."

Os dois últimos aspectos gerais do cômico, a função social e o mecânico aplicado sobre o vivo, que são exatamente os que conferem singularidade à sua obra, também são, em algum ponto, questionáveis.

Para colocar em questão a função social do riso como aspecto geral do cômico, basta citar o próprio exemplo dado por Bergson quando ao versar sobre a comicidade dos movimentos discorre sobre o cômico dos gestos. Ao tentar provar que o mecânico operando sobre a vida é a fonte do cômico, Bergson nos diz que, no caso de vermos em um orador um gesto que rivalize com sua fala, basta nos distrairmos, que involuntariamente riremos. Prontamente nos perguntamos: "onde fica a função social do riso aqui?" Evidente que não pode existir, porque o cômico, nesse momento, advém de um movimento da imaginação do sujeito, o que confere a função social do riso, não um aspecto absurdo da teoria de Bergson, mas uma caráter específico e não geral do riso.

²⁷ ARISTÓTELES, *Poética*, 5,49a .

Bastaria perguntar-se: “Nunca me ocorreu rir sozinho?” Em um movimento de sua memória, nunca lhe ocorreu rir de determinada situação passada? Com certeza sim, e certamente se houver um alguém que compartilhe dessa memória o riso se intensificará, mas a ausência desse alguém não incidirá numa concomitante ausência do riso. Ou seja, sem dúvida rimos mais na presença de outros, rimos mais em sociedade, mas não é este um aspecto geral, ou um fundamento, do riso. Um grande amigo dizia que admirava com intensidade exemplos bestas, porque estes eliminavam discussões desnecessárias. Vejamos a situação de um homem que caminhando pela rua, inesperadamente, vê um gato que gira ao redor de si tentando pegar o próprio rabo e, mais, para sua surpresa, sem que esperasse, ele o pega, o morde e se assusta de dor com sua própria mordida. Não é uma situação em que facilmente riríamos?

Poderão me dizer que não. Ao que eu apenas poderei responder de dois modos: 1-Vós sois pessoas muito sisudas ou 2- Eu sou um péssimo comediante. Se ocorresse o primeiro, eu lhes indicaria a leitura da *Carta de Hipócrates a Damagetus*. Se sucedesse o segundo, me restaria ser um teórico, sem compromissos com divertimento.

Para que não seja necessária essa admoestação, sugiro a experimentação prática: coloque-se um dia em um ponto em uma rua e ao ver aproximar-se um

sujeito, rapidamente ponha-se a girar procurando morder o que seria em si o correspondente do rabo do gato. E mais ligeiramente ainda pegue-o. Veja, depois disso, não se o sujeito riu de sua ação, mas se não é risível a minha proposta. Depois disso, pergunte-se se você precisou de um outro ser humano ao lado para rir disso. Exemplo bobo dado, caso encerrado.

Voltemos nossos olhos agora para a questão do mecânico aplicado sobre o vivo, certamente encontraremos uma série de exemplos que se enquadrem nessa descrição. Tanto os de Bergson, quanto os que extraímos do nosso conhecimento comum nos toam adequados. Indubitavelmente, nos parece que há algo de mecânico agindo sobre o vivo quando um alguém, a correr pela rua, tropeça e cai, exemplo dado por Bergson. Da mesma maneira, toda a sequência da fábrica que Chaplin constrói no início do filme *Tempos Modernos* parece dever sua comicidade exatamente a esse fator. Mas outros exemplos, inclusive dados por Bergson, nos fazem questionar se é também este (o mecânico sob o vivo) um aspecto geral, e não uma especificidade do cômico. Quando trata da comicidade das palavras, Bergson diz:

“A vida real é um teatro burlesco na exata medida em que produz naturalmente efeitos do mesmo gênero e, por conseguinte, na exata medida em que se esquece a si mesma, porque se estivesse ininterruptamente atenta a si mesma seria

continuidade variada, progresso irreversível, unidade indivisa.”

28

É, no mínimo, curioso que a vida personificada, esquecendo-se dela mesma, perca precisamente o aspecto vivo que a distinguia do mecânico. Nessa conjuntura, o mecânico deixa de ser uma automatização superficial, empregada sobre o vivo, para tornar-se uma instância fundamental das coisas, pertencendo à sua natureza. Diante disso, recorrendo ao nosso amigo que gosta de exemplos bestas, perguntamos: “Bergson, se a vida fosse, de fato, ‘continuidade variada’, sua teoria, que faz parte da vida, também estaria continuamente variando, não? Mas isso não é possível, porque após a morte não há variação e, como você morreu, sua teoria não pode mais variar.” Não precisamos ir muito longe, pois essa questão se apoia em uma questão há muito tempo resolvida por Aristóteles em sua metafísica, na vida há coisas que mudam e outras que não. O seu corpo muda durante toda sua vida, mas o fato de ser seu não, o seu corpo é sempre seu, do início ao fim, isso não muda. Talvez dirão: Mas é isso que Bergson está dizendo! Ao que responderei: Bem, se é isso, tudo bem. Então concordamos!

²⁸ BERGSON, H. *O riso – ensaio sobre a significação da comichão*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Em síntese, podemos rir de algo mecânico que se sobreponha à vida, mas também podemos rir de algo que não seja mecânico sobreposto à vida, que seja a vida em si, sem nenhuma característica mecânica.

Vistas como poesia, muitas passagens da obra de Bergson apresentam uma beleza, mas tomada como texto científico sua obra apresenta algumas ambivalências. O que não quer dizer que o ator não possa se aproveitar de seus pontos de vista. Há no trabalho de Bergson uma série de passagens que podem ser de grande utilidade para o ator. Não é sem razão que ele é uma das mais recorrentes referências nos trabalhos em teatro, e isso se deve, em boa parte, por sua obra ter se dedicado à compreensão do riso por meio da comédia, sobretudo os dois últimos artigos do seu ensaio. Entretanto, recomendamos, também, sua leitura sobre uma outra perspectiva, menos utilitarista e referencial e mais inspiradora e criativa.

Nesse sentido, olhemos agora para o mais distante e menos conhecido *Tratado* de Joubert que, conforme suas palavras, “contém formas de pensar admiravelmente distantes das nossas, mas por vezes menos distantes do que podemos imaginar.”

No prólogo de seu trabalho, que é fortemente apoiado nos pensadores que o antecederam no estudo, nos é dito que o riso, uma paixão da alma, é um fenômeno milagroso que, ao ter sua causa escondida, se assemelha ao raio ou ao

ímã. Ele diz que sua causa não pode ser conhecida por estar próxima demais de sua forma, provindo desta imediatamente. Em resumo, uma vez que não se pode atribuir ao riso outra razão que não sua propriedade oculta, nos resta apenas procurar entender a condição, a força e afecção do riso, porque ele nos é inerente, manifestando-se fora de nós. Portanto, assim como toda obra da alma, sua manifestação visível nos conduzirá a seus mistérios intrínsecos, aos segredos tanto do riso, quanto da alma.

No primeiro livro, Joubert identifica um “circuito do riso”, a matéria risível adentra na alma por meio dos sentidos e prontamente é transmitida ao coração, onde desencadeia um fluxo próprio à paixão do riso, que se alastra para o diafragma, o peito, a voz, a face, enfim, para todo o corpo. Adiante, cada etapa desse circuito é examinada e essa observação implicará na demarcação do riso e seus significados.

A matéria risível é o primeiro elemento desse circuito a ser examinado. Ela é uma entidade concreta que se encontra em coisas, ou fatos, e palavras. Definida, seguindo a tradição, como coisa torpe e indigna de piedade. Os exemplos que Joubert nos dá clareiam a descrição da matéria risível, mostrar o traseiro é engraçado porque é algo torpe e não causa nenhum dano, mas, se queimar o traseiro exposto com um ferro quente, o riso cede à compaixão.

É acrescentado também a essa definição que, se houver novidade ou surpresa, o efeito é ampliado. A surpresa também é um tema recorrente dentro do estudo da comicidade. Como citamos acima, durante a renascença esse efeito ganhou o nome de *admiratio*. O capítulo que trata da matéria do riso é encerrado com a definição de duas condições, para que esta suscite o riso deve ser engraçada e penetrar os sentidos. Pode parecer condições óbvias, mas essa reiteração tem sua razão, ser engraçada significa ser adequada em tempo e lugar para não enfadar e surpreender, e penetrar os sentidos revela uma necessidade de atenção, de presença de espírito, porque uma dor, ou mesmo uma frase que não se ouve, pode eliminar o primeiro componente do circuito do riso, a matéria risível.

Após a investigação sobre a matéria do riso, o foco se direciona, então, à paixão do riso. Para chegar a ela, Joubert recorre à divisão clássica das faculdades da alma, que tem seu fundamento na divisão encontrada no *De Anima*, de Aristóteles, onde a alma é decomposta em cinco faculdades: vegetativa, sensitiva, apetitiva, movente e intelectual.

Por cada uma delas ter sua sede principal no corpo é mister desvendar qual corresponde à do riso para saber que faculdade da alma o produz e, uma vez descoberta essa sede, o estudo se dirigirá à “causa misteriosa” dessa afecção, o que equivale a conhecer a sua composição e seus efeitos.

Analisando as cinco faculdades, em consonância com a noção clássica de que o riso é uma paixão da alma, de imediato concluímos que sua sede não pode ser na vegetativa nem na movente, porque em ambas estão implicadas duas ações, o sentir e o mover. Não pode ser na sensitiva porque, se assim fosse, teríamos que rir toda vez que ouvimos ou cheiramos algo. Também não pode ser intelectual porque, comumente, o riso ocorre sem o nosso controle. Por fim, o caráter maravilhoso e a capacidade de fazer os outros movimentos assentirem às suas próprias afecções atestam que tal ponto só pode ser uma parte nobre do corpo, ao que resta apenas as opções do cérebro (*faculdade sensitiva*) e do coração (*faculdade apetitiva*).

Ao detalhar o funcionamento de ambas, vemos que a faculdade sensitiva age por meio dos sentidos exteriores (os cinco sentidos) e por meio dos sentidos interiores (sentido comum, imaginação, discurso, especulação e memória, os quais se confundem com os efeitos do entendimento, componente da faculdade intelectual). Por impulso, por ser o mais adequado a receber tudo o que requer atenção e governar os músculos e nervos que participam dos movimentos do riso, parece pertencer ao cérebro a sede da paixão do riso, porém, como seus movimentos ocorrem apesar de nós, não pode ser ligado a ele, que governa apenas os movimentos voluntários.

Vemos então que a faculdade apetitiva funciona a partir de três condições – o desejo natural, o sensitivo e o voluntário. O desejo natural da faculdade apetitiva, por ser equivalente à faculdade vegetativa, e o desejo voluntário, por ser o correspondente da vontade, uma das partes da faculdade intelectiva, são também eliminados como possibilidade de sede do riso.

Por exclusão, essa sede acaba sendo a faculdade apetitiva sensitiva, a qual é dividida ainda em apetitiva sensitiva por toque e sem toque. Na faculdade apetitiva sensitiva por toque sentimos e desejamos por meio dos nervos sem obedecer a razão, já na sem toque estes seguem necessariamente o pensamento ou a cogitação.

Como a matéria do riso é algo que está fora e não toca aquele que ri, então a sede do riso é a faculdade apetitiva sensitiva sem toque. Ainda observa-se que o caso da cócegas, onde ocorre o toque, é considerado uma exceção que comprova a existência da regra, sendo chamado por Joubert de “riso bastardo”, uma vez que não há a matéria risível, há apenas o estímulo corporal no principal ponto muscular do riso, o diafragma.

Ao encontrar o ponto do coração e da faculdade da alma que correspondem à paixão do riso – a faculdade apetitiva sensitiva sem toque – Joubert completa o circuito do riso: o objeto risível é percebido pelos nossos sentidos exteriores e, como todos objetos percebidos por eles, é levado para nosso

cérebro, mais precisamente ao sentido comum, por fim ele é instantaneamente transportado ao coração. Inteira-se que a ação do cérebro é apenas conhecimento comum, que ele não toma o risível por risível, o que pertence mais propriamente ao coração.

Resta apenas, para que se complete o sentido da exposição da teoria de Joubert, detalharmos a qualidade do movimento do coração que é próprio à paixão do riso.

Tradicionalmente, desde *A República* de Platão, as paixões da alma são divididas pelo fundamento da dor e do prazer, aos quais correspondem um movimento de afastamento e aproximação. Joubert nos expõe as paixões que ocorrem sem toque – a alegria, tristeza, esperança, medo, amizade, ira, compaixão, vergonha, zelo, audácia, inveja e malícia, das quais o riso será uma variante.

É evidente que entre essas é da alegria que o riso mais se aproxima, pois o efeito de ambas se assemelha e muitas vezes seus objetos são misturados, o que as distingue é exatamente o movimento do coração. Na alegria temos um objeto sério e grave que traz prazer, ganho ou verdadeiro contentamento, já o riso, mais leve e vão, por ser movido por coisa torpe, não decorre puramente da alegria, mas também de um pouco de tristeza. A combinação dos dois contrários acaba por constituir o fundamento do riso, um misto de alegria e tristeza que provoca

um movimento de dilatação e contração, sendo maior a dilatação, uma vez que no riso há predominância da alegria em relação à tristeza. Vemos, dessa forma, que assim como o objeto risível, a paixão do riso é constituída por um paradoxo.

Lembrando novamente do Cícero, é certo que as pessoas riam do modo como ele falava e sorria, mas também é certo que os dentes podres causava essa tristeza a que se refere Joubert. O riso é um fenomeno humanamente paradoxal.

Completa-se assim o circuito do riso e revela-se sua causa misteriosa ou sua propriedade natural: o objeto torpe indigno de piedade causa um movimento no coração que se alterna entre expansão e contração. A combinação dos contrários constitui o fundamento do riso, o paradoxo é a forma que constitui o riso, que se coaduna com as outras propriedades do homem e atesta seu caráter médio, aquele que está entre o céu e a terra, o mais temperado dos animais, o riso faz, enfim, o homem ser mais homem.

Terminada, então, nossa exposição, olhamos para os mais diferentes pontos de vista acerca do riso na história e procuramos, por fim, delinear o que podemos dizer para o ator.

Chegamos a duas conclusões, uma que desponta do nosso próprio movimento de procura por essa resposta e outra mais objetiva, que advém da meditação sobre o objeto do riso, que, no nosso estudo, podemos substituir pela palavra ator.

Principiamos nosso capítulo mostrando que o início de toda resposta, que o início de encontrar algo, inclusive uma ação cômica, começa, na verdade, com o encontro com uma referência. Dentro do cômico observamos a mesma ocorrência, desde os teóricos que se apóiam nas teorias antecessoras, até os clowns modernos, vemos que um comediante se forma apoiado em outro comediante. Poderíamos dizer, mais informalmente, o que deve um jovem comediante é estar com os velhos. Repetimos o óbvio, o que nos ensina a ser cômico é o Chaplin, não o Bergson. Como dizemos, não é esta uma proposta anarquista, deixemos de estudar os grandes teóricos! Pelo contrário, apoiados na evidenciação dos afastamentos entre ciências poéticas e poesia, percebemos que os teóricos explicam e os poetas, ou comediantes, criam e orientam a criação.

Então, parafraseando Nelson Rodrigues, que ao aconselhar os jovens apenas dizia: Envelheçam!, dizemos aos jovens comediantes: Estejam com os velhos!!

Por último, nossa conclusão mais objetiva, podemos inferir que um comediante se formará a partir do princípio constitutivo do cômico, o anunciado paradoxo entre conhecimento e desconhecimento, ou entre forma e conteúdo. O que significa que basta olharmos para a definição clássica do objeto risível por um lado, e para a sua finalidade, por outro, para compreendermos o que um ator deve ser e fazer para ser cômico.

Se o objeto risível é sempre algo torpe e indigno de piedade, o que o ator precisa procurar é construir essa torpeza e evidenciá-la aos olhos de todos na medida exata em que essa qualidade não gere nem terror, nem piedade.

Meu mestre dizia: “você quer ser engraçado fazendo graça, mas não quer que vejam o que em você é ridículo”. Pois então, basta que notemos que ridículo significa por um lado algo vil, mas por outro algo que faz rir, e sobretudo, que estes dois sentidos não podem existir separadamente. Para o ator, ser risível significa assumir e mostrar o seu ridículo, lembrando Platão ou Bergson, sem mostrar a ciência disso.

O ator ainda pode e deve se valer da surpresa, da *admiratio*, como procedimento técnico que sempre acentua uma ação cômica. Toda surpresa não deixa de ser também um paradoxo, que se faz entre ocultamento e revelação, entre o esperado e o ocorrido, o imaginado e o real. Para Vladimir Propp, a surpresa é uma das leis da comicidade em geral, para ele sempre rimos quando descobrimos algo de um modo inesperado.

Enfim, o que um comediante faz é uma ação de revelação, no sentido mais próprio de sua raiz etimológica, revelação = *aletheia*. De um modo simples, um comediante é aquele que, de um modo leve, mostra a todos um defeito. Do ponto de vista do ator, essa ação de revelação, por seu aspecto paradoxal, exige que, ao

mesmo tempo, aos olhos de todos espectadores, o personagem desconheça-se a si mesmo, como nos disse Platão ou Bergson, e que o ator conheça-se a si mesmo.

Poderíamos nos perguntar: “Mas, como foi dito, o ator não se dissocia de seu personagem, então como podemos desconhecer-nos e conhecer-nos ao mesmo tempo?” Paremos, não permitamos que o sofismo tome conta de nosso raciocínio. Ator e personagem não se dissociam, mas se distinguem. Desse modo, podemos dizer que o ator deve conhecer-se a si mesmo, não necessariamente enquanto homem, mas necessariamente enquanto ator. Dizia Jacques Coupeau: “Para o ator doar-se é tudo. E para doar-se é preciso antes possuir-se.” Ou seja, para revelar a todos é necessário antes revelar a si, conhecer e rir do seu próprio ridículo. Pelo aspecto paradoxal do riso e de suas causas é que coexistem essas duas propriedades. E talvez por isso, tenha dito, o talvez maior comediante de todos os tempos: “Que eu seja um comediante - mas um comediante que pensa.”

29

²⁹ CHAPLIN. Charles. *Vida e Pensamentos*, p. 110, Martin Claret, 1997.

4. CONCLUSÃO

Diriam os fundadores da Gestalt que não se pode ter conhecimento do todo por meio de suas partes. Que o todo de algo se coloca em nossa inteligência de um modo distinto de suas partes e também da soma das partes.

A minha mãe não é apenas a junção de seus membros. Se lhe fosse retirada uma parte, como por exemplo o olfato ou mesmo uma perna, seria evidente que ainda subsistiria um todo, ainda que sem essa parte, porque é o todo que dá suporte a existência das partes, e isso mesmo que eu não saiba deliberar o que é o todo ou do que ele é composto, mas de qualquer modo, basta a definição de um modo simples, digo: É minha mãe!

Sendo a conclusão uma parte de uma obra, seria fracassada nossa tentativa de reunir aqui o todo deste trabalho. Podemos apenas representa-lo. Deste modo buscaremos antes de uma conclusão, uma síntese. Ou, apoiado no próprio significado da palavra, tentaremos com a conclusão por um fim, levar a cabo, assentar, ajustar, deduzir, inferir, firmar definitivamente.

No início vimos que a palavra “técnica” surge a partir de um desdobramento etimológico, do grego *techne* traduzido para o latim *ars* que em português temos por arte. Ou seja técnica e arte são muito próximas, e há muito tempo usava-se a mesma palavra para expressar ambas. Mas, no mundo atual, a

ideia de técnica pode facilmente ser confundida com a de tecnologia, o que talvez não seja nenhum problema para um cientista da computação, mas pode ser um perigo para o ator.

Porque, para o ator, ao contrário do que comumente se pode pensar, a técnica é algo pessoal e intrasferível. Assim como o a rosa é da roseira.

Nós, em nosso primeiro capítulo a definimos da seguinte maneira: A técnica tem a ver mais com criar algo do que simplesmente fazer algo. Dissemos isso porque fundamentalmente ela está ligada a classe de trabalhadores que antigamente se classificava como poetas, que incluía, além dos artistas, médicos, arquitetos e artesãos. Tal categorização se apoiava no fato de todas estas profissões terem como fim a produção de algo – no sentido estrito de gerar um produto como uma casa, uma peça de teatro ou um colar.

O seu fim, uma vez que é um elemento da poesia, é criar algo, um personagem, uma peça, por exemplo, o que a distancia da teoria, que tem a ver com conhecer alguma verdade. Entre a teoria e a poesia está técnica, porque todo pensamento técnico tem uma dúplici preocupação, exige por um lado uma sistematização racional apoiada em princípios, e, por outro, clareza e precisão suficientes nos pormenores da construção que sirva a prática do ofício.

Esse “entre” pode ser entendido de outro modo, dissemos que ela emerge de experiências importantes e passa a ser técnica quando além de fazer, você

sabe como fazer. Ou seja está ligada, de algum modo a um processo de conscientização. A técnica é um meio de encontrar o seu próprio, tem o seu pensamento próprio e mais, depende dele, porque o pensamento não é técnico.

Podemos dizer que a técnica para o ator é a conscientização de um caminho, ou, como em nosso primeiro capítulo, a possibilidade de um jardim. Mas ressaltando que é não de um caminho unicamente, mas principalmente, dos requisitos necessários para percorrer, qualquer caminho.

Um tempo atrás, ao descobrir a ligação entre luz e eletricidade, Heinrich Hertz afirmou que esta relação não pode ser observada pelos sentidos, nós só as captamos por certas relações matemáticas, certas equações. Estas equações não são visíveis pelos sentidos e são até, aparentemente negadas, mas elas estão lá e estão como algo que é mais inteligente que as descobriu. Por essa razão, assim como Ésquilo, que nos dizia *“Sem dúvida, a técnica é menor que a necessidade”*³⁰ dizemos *“A técnica é menor que o pensamento”*.

Ésio Magalhães, do Barracão Teatro, um dos grandes atores que entrevistamos, nos disse:

Acho que a sua necessidade de expressão vai te ajudar na apropriação do artifício na medida em que a minha necessidade de comer me faz aprender a andar de monociclo. É, se você não consegue aprender uma técnica para se

³⁰ Id. 15.

expressar, ou você vai trocar de técnica ou você vai repensar de que maneira você vai falar isso, pode ser escrevendo, pintando, você só vai ter que mudar a linguagem.

Ricardo Puceti, do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais nos disse o mesmo, de outro modo:

O que a gente faz, com a gente, e quando trabalha fora, é você dar instrumentos, a pessoa é que vai construir o próprio vocabulário, a própria técnica. A técnica pra mim é mais o jeito de cada um de fazer as coisas.

Entendemos hoje, porque elementos, aparentemente tão distintos, se aproximaram enquanto objetos de nosso estudo. Por ser um meio de encontrar o seu próprio é que a técnica se assemelha ao cômico.

Finalizamos nosso segundo capítulo dizendo que o comediante é aquele que conhece-se a si mesmo a partir de uma operação que parece desconhecer a si mesmo.

Resgatando nossos estudos sobre o cômico, vemos que Bergson nos disse que a arte do caricaturista (ou do comediante) consiste em captar um “movimento” às vezes imperceptível e torna-lo visível a todos os olhos mediante a “ampliação” dele. Esse movimento é o que Aristóteles chamou de “... *um defeito ou torpeza que não causa nem dor nem destruição*”. E essa ampliação é simplesmente o meio de explicitá-la, conforme nos explica Hugo Possolo, do grupo Parlapatões:

“Porque a figura de linguagem no humor não é a metáfora, é a hipérbole, a principal, claro que tem outras coisas. E a hipérbole no humor, ela superdimensiona ou tira do tamanho, para o palhaço, a bengala não é pra apoiar o corpo, a bengala ou é grande demais que não apoia, ou é pequena demais que não alcança, porque ela perde a função dela enquanto objeto.

Essa ampliação não deve ser sem razão, apenas um recurso linguístico, como completa Hugo: **esse rosto está exagerado em suas curvas pra que você identifique melhor aquela pessoa.** Ou como diz Ricardo Puceti: **o claramente artificial te faz encontrar o que não era artificial.**

A arte ou talento do cômico, do humorista e do satírico estão justamente em mostrar o objeto de riso em seu aspecto externo, de modo a revelar sua insuficiência interior ou sua inconsistência. Essa é a verdadeira técnica do ator cômico, a capacidade de desnudar inesperadamente defeitos

Ésio nos dá uma possível razão, um sentido possível para esse desnudamento que se coaduna com nossa tese de que o riso é uma espécie de resposta para o pensamento.

É uma coisa que eu gosto de pensar: a deformação de cada um, a sua, a minha também, como sendo possível de existir (...) Mas não só como deformação, mas como a minha potencialidade mais original que pode ser estranha, deformada para o mundo. Mas, talvez respondendo sua pergunta, o que te motiva, é dizer

que é possível, não é estranho, é vivo, tem potência, tem força, não é para ser subjugado. Por isso também o trabalho com as figuras cômicas, porque elas são em princípio as figuras menores, não são heróis, são anti-heróis.

Por ser uma manifestação humana, de um modo tão particular, e por, unido ao pensamento, fazer do homem, homem, avançar na compreensão do riso é avançar na compreensão da própria humanidade.

Para o ator, uma vez que ele deve ser, como dizem “um ser humano profissional”, compreender a humanidade, na medida em que isto for possível, é compreender a si e para isso o riso e para isso a técnica.

5. REFERÊNCIAS ³¹

ALBERTI, Verena. *O Riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

ARISTÓTELES. *De Anima. On the soul*, translation by W. S. Hett, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge/London, 1936, 1995, vol. VIII, pp. 8-203. *Da alma*, introdução, tradução e notas por Carlos Gomes, Lisboa, Edições 70, 2001.

_____. *Ética a Nicômaco*. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. In: ARISTÓTELES. Coleção Os Pensadores: vol. IV. São Paulo, Abril Cultural, 1973.

_____. *Ética a Eudemo*, tradução de António Amaral e Artur Morão em colaboração com o GEPOLIS-UCP, Lisboa, Tribuna da História, 2005.

_____. *Física I – II*: Tradução, revisão e notas: Lucas Angioni. Trad. Lucas Angioni. Campinas: Departamento de Filosofia – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH, 2002

_____. *Poética*, 6a ed., tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, IN-CM, 2000

BERGSON, Henri. *O Riso, ensaio sobre a significação do cômico*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CHAPLIN. Charles. *Vida e Pensamentos*. São Paulo. Martin Claret. 1997.

ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*, Trad. Daisi Malhadas & Maria Helena de Moura Neves. Araraquara: UNESP / ILCSE, 1977.

HEIDEGGER, Martin, “*A questão da técnica*”, in *Ensaio e Conferências*, Petrópolis, Vozes, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*, Editora Rocco- Rio de Janeiro, 1999

³¹ Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

PLATÃO. *A República*. Trad. M. H. R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

_____ *Timeu e Crítias ou A Atlântida*. Tr. br. N. Paula Lima. Curitiba: Hemus, 2002.

_____ *Filebo*. Tr. Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. da Universidade do Pará, 1977.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Ática. São Paulo, 1992

SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de Verão*. Trad. Ana Maria Machado. Editora Scipione – São Paulo, 2000

VERNANT, Jean-Pierre. *Do mito à razão*. In: *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, edição revista e ampliada, 1990.

6. ANEXOS – Transcrição das Entrevistas na Integra

Apresentamos aqui as transcrições das entrevistas realizadas com os atores Ricardo Puccetti, Ésio Magalhães e Hugo Possolo.

Ricardo Puccetti é ator, palhaço, pesquisador, orientador de atores e diretor nascido em Espírito Santo do Pinhal, interior de São Paulo. Entrou para o Lume em 1988, ajudando a constituir o grupo enquanto núcleo de pesquisa ao lado de Luís Otávio Burnier e Carlos Simioni. Traduziu para o português, em parceria com Burnier e Simioni, os livros “Além das Ilhas Flutuantes” e “A Arte Secreta do Ator”, ambos de Eugenio Barba.

É coordenador artístico do Lume, membro do Conselho Editorial da Revista do LUME e do Conselho Científico do grupo.

Referência internacional na arte do palhaço, responde pela sistematização da pesquisa do Lume na utilização cômica do corpo, desenvolvendo uma metodologia própria de trabalho. Também faz orientação contínua de palhaços e ministra workshops dessa arte em diversas partes do Brasil e do Exterior. Junto de Simioni, foi responsável pela iniciação e supervisão do trabalho de mais de 120 palhaços, e orienta a pesquisa e o trabalho técnico dos demais integrantes do grupo.

Entre 1988 e 1995, orientado por Burnier, desenvolveu pesquisas nas áreas da “Antropologia Teatral e Cultura Brasileira”, elaborando técnicas corpóreas e vocais de representação e técnicas de palhaço; e da “Dança Pessoal”, na busca de uma técnica corpórea e vocal pessoal de representação.

Atualmente, desenvolve pesquisas nos campos da “Arte do Palhaço”; da “Teatralização de Espaços Não-Convencionais” (cujo foco principal é a pesquisa sobre as especificidades do ator na rua e em espaços abertos); do “Treinamento Técnico e Energético do Ator”; e da “Construção da Cena a partir da Dança do Ator”.

Como ator do Lume, trabalha nos espetáculos: “Cnossos” (desde 1995), dirigido por Luís Otávio Burnier; “Cravo, Lírio e Rosa” (desde 1996), com direção sua e de Carlos Simioni; “La Scarpetta (Spettacolo Artístico)”, desde 1997, dirigido pelo palhaço italiano Nani Colombaioni; “Parada de Rua” (desde 1998), sob direção de Kai Bredholt; “Shi-zen, 7 Cuias” (desde 2004), dirigido por Tadashi Endo; e “Kavka – agarrado num traço a lápis”, com direção de Naomi Silman.

Esio Magalhães começa sua formação em Belo Horizonte no Teatro Universitário da UFMG. Em 1996, forma-se na Escola de Arte Dramática EAD/ECA/USP. Fez cursos de: Clown, Dança Moderna, Mímica, Dramaturgia Específica para Teatro de Rua, Teatro de Rua e Técnicas Circenses. Fez curso de Teatro Popular com Antônio Nóbrega, Máscara e Commedia dell’Arte com Tiche Vianna. Foi integrante do grupo de atores dos Doutores da Alegria, organização que leva a arte do palhaço para Hospitais.

Em 2004, participou da XII SESSÃO DA UNIVERSIDADE DO TEATRO EURASIANO – encontro internacional de pesquisadores de teatro de diversos países do mundo, sob coordenação de EUGENIO BARBA, Caulonia/ Calábria – Itália, representando o Brasil e atuou com o palhaço Lerris Colombaioni, no espetáculo “Um giro nel cielo” e no “Circo Ercolino”, na Itália. É ator, produtor e coordenador financeiro do Barracão Teatro –

espaço de investigação e criação teatral, que fundou ao lado de Tiche Vianna, em 1998. Tem apresentado os espetáculos do repertório do Barracão Teatro: “O Pintor”, “Circo do Só eu!!!”, “WWW para Freedom”, “Freguesia da Fênix”, “A Julieta e o Romeu”, com o qual concorreu ao Prêmio SHELL 2007, na categoria de Melhor Ator e “Encruzilhados entre a barbárie e o sonho” com o qual concorreu ao Prêmio SHELL 2008, na categoria de Melhor Ator. Ministra cursos de formação nas linguagens de máscara, palhaço e teatro de rua.

Hugo Possolo de Soveral Neto (Vitória, 1962) é palhaço, ator, autor e diretor brasileiro. Foi um dos fundadores do grupo Parlapatões de comédia, que utiliza técnicas circenses e de teatro de rua. cursou comunicação social pela Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero e história na Universidade de São Paulo, ao mesmo tempo que aprendia técnicas circenses no Circo-Escola Picadeiro. Estreou-se no teatro em 1984, na peça “Quando Tenho Razão Não É Culpa Minha”, dirigido por Arthur Leopoldo e Silva. Entre seus principais trabalhos merecem destaque: “Sardanapalo”, premiado pela Jornada SESC de Teatro em 1993; “Zéròì”, Prêmio Estímulo em 1994; “U Fabuliô”, representante oficial do Brasil, na Expo 1998, em Lisboa; “Não Escrevi Isto”, Prêmio Estímulo e Prêmio Shell de melhor cenografia, em 1998; “Farsa Quixotesca”, com o grupo Pia Fraus, Prêmio Panamco nas categorias autor e melhor espetáculo e APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) de melhor espetáculo, em 1999; “Pantagruel”, Prêmio Estímulo em 2001.

Em 1998, recebeu o grande Prêmio da Crítica APCA pela realização do evento “Vamos Comer o Piolin”. Dedicado à pesquisa das Artes Circenses, foi curador do I Festival Internacional de Circo realizado em Belo Horizonte. De maio de 2004 a maio de 2005, foi Coordenador Nacional de Circo da Funarte, Ministério da Cultura.

Entre seus trabalhos mais recentes, estão os espetáculos infantis “O Bricabraque”, onde assina a direção e a dramaturgia e “Bruxo Pontocom”, texto de Mário Viana, assinando a direção. Destaca-se a atuação no solo “Prego na Testa”, de Eric Bogosian, com direção de Aimar Labaki, com o qual foi indicado ao Prêmio Shell 2005 na categoria de melhor ator. Em 2006, funda o Circo Roda, criado a partir da união dos grupos Parlapatões e Pia Fraus. Neste mesmo ano, inaugura o Espaço Parlapatões.

A escolha destes atores se deu, em primeiro lugar, por serem comediantes. A segunda razão, também comum aos três, é o fato de serem atores de teatro. Houve um momento da pesquisa em que intentamos entrevistar apenas o ator Chico Any시오, mas, no final desta pesquisa, ele veio a falecer, aos 80 anos, por falência múltipla dos órgãos. Por entendermos que Chico estava mais vinculado à televisão do que ao teatro, lugar de onde falamos, optamos, então, por esses reconhecidos artistas.

A investigação estava centrada, no primeiro momento, na utilização de artefatos na caracterização facial de personagens cômicos, mas, pelos recortes e reorientações que o projeto inicial sofreu, a pesquisa se transformou nesta que apresentamos com a presente dissertação. As entrevistas aconteceram nesse momento de transição, de modo que as perguntas realizadas demonstram tal movimento.

A entrevista com Ricardo Pucceti foi a primeira realizada, na sede do LUME, em Campinas, em março de 2011. Com Écio Magalhães, o segundo entrevistado, o encontro aconteceu na sede do Barracão Teatro, também em Campinas, em abril de 2011. A última entrevista realizada foi a com Hugo Possolo, em agosto de 2011, na sede dos Parlapatões, em São Paulo. Todas as entrevistas tiveram a duração de duas horas cada.

6.1 - Entrevista com Écio Magalhães

Douglas – Falamos sobre uma entrevista, mas minha intenção é mais uma conversa mesmo, porque percebo que conversar com pessoas mais experientes me ajuda a encontrar, inclusive, a linguagem para escrever o mestrado. Depois de uma pesquisa histórica, eu não queria mais saber dos casos em que um ator havia usado um artefato na caracterização facial de um personagem, em si, mas do que fundamentava esse procedimento ou o que havia de comum nos casos. Então, eu queria saber de você, que provavelmente já deve ter usado esse recurso e como foi a experiência?

Écio – Trabalhamos com máscara, então existe um artefato primeiro, que, no nosso caso, é justamente a máscara. Por exemplo, se pensarmos no palhaço, estamos pensando no nariz, que no meu caso não é só uma bola, é um nariz que eu modelei no meu próprio nariz. Então tem um artefato que é uma máscara. Assim como essa máscara que você pode ver ali, que é a do Cotoco(personagem). Essa é uma máscara bem bufonesca. Aqui tem muito artefato, eu uso uma corcunda, uns enchimentos, eu não uso as pernas. Já não é mais artefato, mas a origem dessa máscara é a deformação.

Às vezes, é mais politicamente correto dizer que é um deficiente físico ou uma pessoa de necessidades especiais; é um deformado, a origem dela é essa. Tem uma deformação, assim como os seus dentes “[referindo-se à caracterização do personagem Cícero, que criei dentro do espetáculo *Números*, com direção de Roberto Mallet]”, até pensei em te perguntar para botar também os dentes, mas acho que já tem muita coisa nela. A coisa dela é esse olho... Bem, *deixa eu* mostrar para você. Ela está aqui, porque nós vamos entrar em temporada e ela não é uma máscara fácil de se trabalhar, porque exige um pouco de condicionamento de pernas, eu fico assim o tempo todo (mostra postura com as pernas amarradas).

(Mostra a máscara) O olho esquerdo dele é o meu olho direito e o olho direito dele é um olho cego (põe a máscara e faz uma breve demonstração). Eu também posso olhar por um buraco na orelha esquerda, **o que me possibilita uma série de coisas** (demonstra o movimento de pegar algo sem que a “máscara” esteja olhando para o objeto). **São artifícios que ela me dá, pequenas coisas que posso fazer por causa da natureza da própria máscara.**

Essa é uma que tem muitos artifícios. **Esse que mostrei, que gera em mim uma necessidade totalmente diferente, porque pensando em trabalhar com uma máscara cujo impulso, cujo mote primeiro é a deformação, eu falo: eu não quero trabalhar a deformação abstrata, eu quero me deformar.** A primeira coisa que eu faço é deslocar o meu nariz para o lado direito, cego um olho meu e apresento um olho cego. Então isso já foi o primeiro trabalho que vai me dando material fisicamente para eu trabalhar com

essa máscara que acaba sendo cômica, embora o espetáculo em que é usada seja até trágico.

É uma máscara muito carismática, mas as pessoas, em um primeiro momento, têm uma repulsa. Ontem, enquanto eu ensaiava, tinha um pessoal trabalhando, eu pedi licença para trabalhar num pedaço da sala e depois saí, fiquei andando para trabalhar as pernas, quando vejo uma pessoa observando o ensaio. Percebi uma sensação estranha. Mas logo a pessoa pensa “entendi, é uma coisa estranha, é muito empática”. Em um primeiro momento, ela assusta e depois fica muito próxima.

Neste caso, quando me refiro ao artifício, estou considerando aqui as coisas que eu coloco, como a corcunda, alguns enchimentos e amarras nas pernas. **Trabalhando com o artifício, a primeira coisa é não deixá-lo artificial**, porque, se a sua boca tem aqueles dentes, ele já não é mais artificial, é a sua boca, o mesmo que acontece com o meu olhar. **Trabalhando com o artifício, o meu primeiro trabalho é me apropriar dele, quase como em um processo circense mesmo: primeiro o entendimento do aparelho, depois a técnica para trabalhar com ele, depois o aprendizado e, por último, o domínio. Então, a primeira coisa é me apropriar, viver com ele.**

Douglas – Mas e antes? Como é que você chegou a isso?

Ésio – Nessa deformação? Estávamos trabalhando em um processo que era sobre a dramaturgia da máscara. E a nossa primeira pesquisa foi sobre a forma, porque a máscara é uma forma. Então, cada um foi procurar um nicho arquetípico para buscar a construção da sua máscara, e eu quis trabalhar a forma pela deformação – o impulso foi esse. A partir desse ponto, comecei a investigar.

Douglas – Você vê algo recorrente quando pensa nas suas escolhas nesse e em outros processos?

Ésio – **Eu acho que tem sempre uma questão que é: o corpo é a matéria-prima, o objeto, o instrumento de expressão, então eu acho que parte daí e também de um ânimo, não separando corpo de alma e espírito.** Por exemplo, eu gosto muito de andar pelo lado cômico, então as minhas máscaras – o Sabiá, da Freguesia (da Fênix), o Neto, que é o enamorado da (peça) Freguesia, o Tonho, que é o “preto velho”, no contexto ele é um espírito – são figuras que, mais do que o cômico, partem de uma vontade de expressar (...) a sabedoria do subjugado. No caso do Tonho, a sabedoria do escravo, daquele que foi totalmente agrilhado, prisioneiro, assim como o Sabiá é um *merdinha* também, mas tem uma alegria de viver ali, o mesmo com o Cotoco que não tem pé, é todo torto, não se comunica com palavras, mas está vivendo a experiência dele.

É uma coisa que eu gosto de pensar: a deformação de cada um, a sua, a minha também, como sendo possível de existir (...) Mas não só como deformação, mas como a minha potencialidade mais original que pode ser estranha, deformada para o mundo. Mas, talvez respondendo sua pergunta, o que te motiva, é dizer que é possível, não é estranho, é vivo, tem potência, tem força, não é para ser subjugado. Por isso, também o trabalho com as figuras cômicas, porque elas são, em princípio, as figuras menores, não são heróis, são anti-heróis (...). Ninguém quer ser o palhaço, às vezes as pessoas falam que não pode chamar de palhaço, não é negro, é afrodescendente, não é palhaço

é o profissional que trabalha com alegria (...). Ninguém gosta de ser chamado de palhaço, e ele é a representação exatamente disso.

Esses artifícios com os quais vamos trabalhar é para tocar essas regiões que são mitológicas nossas (...). Quem nunca sofreu uma humilhação ou injustiça por uma inadequação da sua maneira de ser? Então, eu acho que o impulso das máscaras é esse: dizer que temos uma possibilidade muito grande de existir aqui na terra.

E eu gosto muito do artifício porque é por meio dele que vamos para um outro campo que não é artificial, porque é vivo. Ele leva a criar um mundo ou uma persona que nos junte em algum campo de pensamento.

Douglas – De ficção?

Ésio – De ficção, mais nesse campo mitológico até, em que você vai lembrar do dia em que seu primo te deu uma porrada e você estava super feliz entrando e levou um cascudo, ou de quando você foi rejeitado, de quando você também não se adequou, de quando você também foi estranho.

Douglas – Não sei se com a sua experiência acontece isso ainda, mas, no meu caso, muitas vezes, eu sentia que não tinha tanto isso em vista, mas tinha muita necessidade de, por meio desse artifício, dilatar a minha percepção do meu corpo. Era, em certa medida, necessário para que eu pudesse fazer alguma coisa a partir disso.

Ésio – Com a máscara do Cotoco, eu precisei muito disso, porque trabalhar sobre a deformação é quase como um ideia que pode ser também pré-concebida e preconceituosa também do que é a deformação. Eu, por exemplo, na hora de escolher se ele fala ou não, qual é o raciocínio, disse: eu não quero nada, quero totalmente deformado, quero uma comunicação que não se formaliza. Eu não vou falar “oi, eu estou mau”, **você vai ter que ver** se eu estou mau, se estou bem.

Porque, para mim, era sempre impressionante, eu trabalhei em escola especial, em contato com portadores de paralisia cerebral, síndrome de down, vários quadros clínicos e, às vezes, eu via uma coisa que parecia que a pessoa estava irada, era uma raiva e, na verdade, estava super alegre. **Então eu quis trabalhar nessa idéia de decodificação com a máscara e o fato de estar amarrado, com a visão totalmente reduzida, me faz entrar em uma circunstância que eu não conseguiria imaginar.**

Eu concordo com você de que ela dilata a percepção, mas não no sentido de que aumenta a minha percepção, mas dilata no sentido da percepção daquele olhar, daquele ser, daquela essência de ser.

Explico melhor isso: por exemplo, me amarrei todo e estou subindo a escada, me exercitando e percebo que consegui subir a escada; essa figura não precisa de rampa para subir. Na hora de descer, eu quase caí e, do jeito como eu me apoiei, fiquei travado, eu não tinha musculatura, não tinha condição nenhuma de descer ou de subir. Ou eu me largava para uma coisa de que eu não fazia ideia do que seria, ou eu ficava esperando. E eu fiquei uns 40 minutos, até alguém chegar e me ajudar.

Então dilata a percepção nesse sentido, eu nunca ficaria 40 minutos parado ali, mas fiquei entalado. A perspectiva da decida para mim era muito ruim, porque o medo de

me machucar era grande (...) Eu lembro que, um dia, enquanto estávamos ensaiando, eu subia no alto da arquibancada, e o Gabriel me empurrava para eu cair; tinha a ver com a máscara, com o sadismo da máscara dele e o meu de estar sujeito àquilo, mas estava com um medo incrível de cair.

Douglas – Mas, mesmo assim, você fazia?

Ésio – **Mas com medo.** Em uma determinada hora, ponho uma mão na arquibancada, que daí era a mão do Ésio, dizendo “daqui eu não caio nem a pau e se, por algum acidente, eu cair, eu estou aqui protegido”. **Mas a sensação primeira daquilo vem.**

Eu gosto muito de trabalhar com os artifícios mesmo que, no resultado final, eu não os tenha mais. Por exemplo, uma vez estávamos trabalhando sobre uma ideia de um homem sem cabeça, então eu vinha da minha casa até aqui (Barracão Teatro) com os olhos vendados, às 5 horas da manhã, atento a tudo, era um laboratório meu, um artifício justamente para dilatar uma percepção para outros lugares: quem não tem uma cabeça se vira de outro jeito!

Às vezes, para trabalhar com os eixos, eu uso um cabo amarrado que não me possibilita fazer nada, eu vou usando artifícios para me dar mais consciência de aonde eu tenho que chegar e daquilo que eu posso fazer.

Nessa ideia da apropriação de que eu falava do artifício como uma técnica circense, que vai de conhecer o instrumento até o domínio, a parte de apropriação do aparelho é uma parte bem importante porque é quando eu entendo o que eu tenho de limitação e o que eu tenho de possibilidade, às vezes reduz, às vezes aumenta, como isso: eu tenho um buraco que ninguém percebe que eu estou vendo por ali, e eu vejo por ali. É uma possibilidade que o Ésio não tem, mas essa máscara tem, ela é mais do que eu; portanto, ela percebe mais do que eu. Então eu vejo o limite das possibilidades e isso faz parte da apropriação do artifício, ou do artefato, enfim. (...) Eu me lembro de um rapaz que fez um curso comigo de palhaço e ele tinha um problema no olho, o olho dele ia para um lado e, quando voltava para o outro, um ficava. Eu percebi aquilo e disse a ele que era fantástico aquilo que ele fazia, porque eu não faço isso e ninguém aqui faz. Isso é interessante demais, é um limite dele e uma possibilidade, porque ninguém consegue fazer.

Ele fazia mágica, então eu trabalhei um número de cilindro. Sabe aqueles que você mostra o cilindro e não tem nada depois aparecem coisas? Ele pegava o cilindro, ia olhando para a platéia por dentro dele e ia vindo (faz movimento com os braços desenhando um semi círculo a sua frente) e, quando terminava, ele estava olhando uma pessoa da platéia, porque um olho dele estava ali. Isso era muito engraçado, as pessoas morriam de rir. **Essa era uma possibilidade dele, um limite e uma possibilidade. Então ele acaba se valendo de um artifício dele para causar uma impressão diferenciada no público. Eu sinto que o artifício amplia.**

Douglas – Mas quase sempre ele cria uma possibilidade?

Ésio – **Cria, porque, para mim, é como um aparelho circense, eu preciso dominar aquilo para começar alguma coisa, senão não dá.** Por exemplo, em um filme, eu tinha

que andar a cavalo, e os peões de Alagoas faziam de tudo com cavalo. Eu tinha feito equitação, me preparado para estar lá e, quando eu cheguei, percebi que eles fazem tudo, eles são o cavalo. E eu percebi que eu precisava ter isso, então eu fiquei andando um pouco com o cavalo, porque senão é estranho, é mentira.

Aí é que está: se você não domina o artifício, eu não acredito naquilo, isso ocorre em tudo. Quantos palhaços que a gente vê e diz: eu não consigo confiar nisso, não dá para acreditar nisso. **Então é diferente quando a gente domina o artifício, e é isso que a gente faz, a arte é isso.** Você não é o Cícero e, naquele momento ali, você é o Cícero para mim, eu não estou vendo o Douglas, nem sei quem é o Douglas. **Eu não quero saber se você está mau ou está bem, eu quero ver o Cícero. É um artifício, a gente lida com isso o tempo todo.**

E, no caso do artifício concreto dessa maneira, são todos encarados como instrumento circense, preciso dominar isso para, a partir disso, começar a criar um campo expressivo, senão eu fico antes, eu fico no reconhecimento do artifício: ele está usando alguma coisa, como uma criança com a máscara do Batman. Você pergunta a ela e ela diz que é o Batman aí na hora do almoço está com a máscara ainda e você fala – Batman, e ela diz - eu não sou o Batman mais!

O que mudou? Mudou que agora aquilo é um artifício, aquilo é um brinquedo, não é mais o Batman que antes era, a quem não podia chamar de Paulinho, mas que, quando você chama de Batman, em outro momento, ele diz: “agora estou almoçando, sou Paulinho”. Eu acho que aqui está a diferença de apropriar ou não, de usar o artifício e de ficar aquém dele, você não transcende. Como por exemplo: eu sei jogar 12 bolinhas para cima, mas, de repente, com 4 bolinhas, você me conta uma história, me leva para um mundo muito maior do que o meu. Porque, com as 12, é possível que somente observe o como você faz bem isso. Não estou dizendo que o circo também não possa me transportar para outro mundo, não é um demérito dele. **Mas é o artifício que aparece: uma coisa é apresentar algo mostrando que eu faço isso e outra é quando isso me conta, isso me leva, me lança. Transcender aquilo.**

Eu sempre dou o seguinte exemplo: um sujeito que tem que levar três batatas que acabaram de sair da fogueira e você não vai ver o quanto que o ator é bom fazendo malabares, mas sim o como que aquele sujeito “estropiado” dá um jeito de levar três batatas.

Para mim, o sentido da apropriação do artifício é esse.

Douglas – E na hora em que você está criando, tem essa visualização sobre o que aquilo vai causar?

Ésio – Eu não consigo dizer para você que tenho uma visualização do que vai causar, mas tenho uma impressão, uma intuição de que aquilo leva para um caminho. Eu gosto muito de, se já tem alguma coisa, ter alguém para ver, porque eu fico olhando você, enquanto você me assiste eu te assisto muito também. É claro que são diferentes pessoas que vão assistir, mas você tem ali uma amostragem do que está acontecendo. E porque também acontece com os dois lados; se o convite está feito e você está dentro do

que está sendo construído, é como se você estivesse dentro de um ônibus e vendo que o motorista está assustado – você diz: algo está acontecendo e você está dentro.

É claro que, por exemplo, eu sei que estou trabalhando com o ambiente escatológico, isso vai gerar alguma repulsa, é nojento. Tem gente que, de fato, dá um passinho atrás e depois pode até se esquecer disso, mas em um primeiro momento eu sei onde eu estou mexendo.

Assim como no (espetáculo) WWW o (personagem) Zabobrim faz xixi no capacete e vai para cima do público com o capacete cheio de água e gesticulando. Não que você saiba o que você vai causar, mas sabe que vai causar alguma coisa, e dependendo de onde você está transitando, mais ainda.

Então, mais do que ter certeza de para onde vai, você tem uma intuição.

Douglas – Na escolha também tem uma intuição?

Ésio – Eu acho que sempre tem. Porque acho que a gente trabalha com isso, acho que aí está o lado do artista que pede um pouco do feminino. **Eu acho que tem esse atributo do artista: ter um guia que é a intuição. Em um lado racional, mas também tem o intuitivo, porque a gente não trabalha só com a segurança do “dois mais dois é igual a quatro”.**

A comédia tem uma coisa quase que matemática na sua construção: eu crio uma ordem, de repente desordeno, crio um cotidiano e desordeno, crio uma lei e quebro essa lei. Isso é o racional sobre a comicidade, como o 1, 2, 3 que é o tempo do cômico, mas tem ainda um dado que é o intuitivo.

Eu estou lendo um livro que fala muito disso, que os povos primitivos tinham muita ligação com a sua vida pregressa, intra-uterina ou até antes. A ideia do sono é visitar aquela região, visitar aquele ambiente de uma vida além desta, manifesta. E eu acho que nós que somos artistas também estamos para causar sonhos coletivos. **Então são os artifícios que nós vamos usar para fazer o coletivo sonhar, para ter esse momento de visita a essa outra região, outra existência, não é só aqui, é mais do que aqui.**

Douglas – E lá também aparecem imagens que você não constrói assim racionalmente e que você não domina.

Ésio – Exatamente, é um ambiente super intuitivo esse do sonho, porque é o teu inconsciente, quando você não está aqui. Eu acho que **o sentido dos artifícios para nós é entrar mais nesse mundo. Por exemplo, quando você fala da ampliação, eu digo que não tem como você entrar nessa via (aponta para a máscara do personagem Cotoco) nesse olhar, nessa essência de ser, sem experimentar as questões que esse ser experimenta, não tem como.**

Como é que eu vou falar de alguém que não tem perna se eu continuo andando? Eu não faço ideia do que é ir no banheiro. Só quando você precisa ir que você fala: aqui tem uma questão, vou pegar água, aqui tem uma questão, o copo está lá em cima, vou subir no banco pra pegar o copo, aqui tem uma questão, e isso vai construindo a experiência desse ente que você está criando para ser um personagem desse sonho coletivo.

Acho que, tanto para o artifício de um, como para o de todos, o artifício geral, a história que estamos contando, a ação que estamos fazendo, o convite para o público, tudo isso faz parte dessa tentativa de fazer o outro sonhar.

Eu estava brincando esses dias com uma pessoa que falou: “Ésio, eu sonhei contigo, estávamos numa viagem e o carro perdia o controle e, no final, saíamos achando legal”. Eu disse que estava desesperado com o fim, que ela falasse que, no final, só morria eu. E pode ser que ela sonhasse isso, mas não quer dizer que a pessoa vai morrer. **Tem uma coisa representada ali no sonho, são artifícios, não é exatamente a pessoa, a coisa em si, mas alguma força que está manifesta no sonho, representada daquela maneira. Assim também os espetáculos têm esse conteúdo onírico, de representação de um sonho coletivo.**

Douglas – E você já se sentiu desesperado? No meu caso, era o desespero de encontrar alguma coisa, ou você já encontrou mas não sabe o que fazer com aquilo.

Ésio – Algumas vezes. Algumas tantas vezes. **Eu acho que o desespero faz parte dessa questão de sair trabalhando com a intuição. Ao trilhar esse caminho, chega um momento que te dá esse desespero, e daí você decide o que fazer, mas é recorrente, sempre tem.**

Douglas – Você acha que tem alguma relação disso com a qualidade do produto? Isso, de alguma forma, se relaciona com aquilo que você fez de melhor? Por ser fruto de uma necessidade tão grande, de um desespero tão grande que daí é possível que saia melhor?

Ésio – Não sei, é possível que saia melhor e é possível que saia pior. O fato de você ter se desesperado não garante que vai ser um bom espetáculo ou um bom personagem. Porque o desespero exatamente é isso: pode ser uma *caca* isso que estamos fazendo, pode ser que tenhamos encontrado uma coisa sensacional para nós, mas pode ser que não valha a pena chamar o público para ver aquilo. Às vezes você chega a uma coisa muito legal, mas aquilo não dialoga. Eu já vi e vivi processos assim.

Não tem uma segurança da qualidade pelo desespero, por quão difícil foi o processo. É muito ruim ouvir isso e pensar que isso existe, mas é como uma pesquisa científica que pode não achar nada. **Eu acho que isso é um elemento da pesquisa, eu estou pesquisando, eu não sei se chego.**

Douglas – E com a necessidade, você acha que quando você encontra uma coisa nova tem alguma relação com uma necessidade de você fazer aquilo?

Ésio – Eu acho que sim, eu não sei o que eu quero dizer com isso, mas eu quero fazer ele (determinado personagem). No nosso caso aqui, criar máscaras. Então você tem máscaras que podem ir para diversos lugares, aquela pode ir para um espetáculo completamente diferente do que o que criamos, porque ela é uma máscara. A criação dela não foi para criar um espetáculo, foi para criar a máscara. Depois que vimos a força dela é que criamos o espetáculo. O WWW começa com uma necessidade de falar da guerra, de se bombardear, era uma ação para o *Cabaré do Semente*. A Julieta (espetáculo *A Julieta e o Romeu*) a mesma coisa: saímos de um curso e a Andréia me chamou para

continuar desenvolvendo essa relação, daí chegamos ao espetáculo, mas não partimos dele, o que também pode ser.

Douglas – É como se essa necessidade te ajudasse a se apropriar do objeto? Você tem uma determinada técnica de máscara, mas ela é genérica e essa necessidade te ajuda a se apropriar disso?

Ésio – Eu acho que não, mas depende. **Acho que a sua necessidade de expressão vai te ajudar na apropriação do artifício na medida em que a minha necessidade de comer me faz aprender a andar de monociclo.** Eu preciso comer e eu sei que, andando de monociclo, eu consigo, então aí ela me ajuda, porque a minha necessidade de comer me faz perceber que, aprendendo a andar de monociclo, eu como, eu junto a necessidade e daí vou aprender. Nesse sentido que eu digo que não, mas depende.

Eu quero falar isso, eu vou fazer isso na corda bamba, mas é um longo processo andar na corda bamba, até lá eu posso nem querer mais falar aquilo, ou então eu quero mas não é por meio disso que eu vou falar aquilo, tenho que arranjar um outro jeito. Até aprender a andar de monociclo, eu vou morrer de fome; se bolinha é mais fácil, então eu vou aprender bolinha.

Douglas – A sua necessidade é mais forte do que a técnica?

Ésio – **É. Se você não consegue aprender uma técnica para se expressar, ou você vai trocar de técnica ou você vai repensar de que maneira você vai falar isso, pode ser escrevendo, pintando, você só vai ter que mudar a linguagem.**

Douglas – É muito comum procurarmos numa determinada técnica uma solução para os seus problemas, quando, na verdade, o que você me aponta é encontrar, pela dificuldade, uma solução. Mas eu vejo que a tendência é exatamente o contrário. Não sei se você já se viu nisso ou se vê outras pessoas procurarem uma técnica buscando resolver o problema? Ésio – **Eu acho que, se não tem apropriação, é muito complicado. É como um sapato novo com que você não pisa direito: o sapato é lindo, mas só o sapato.**

Douglas – Quando você vê isso, você acha que isso ocorre porque a pessoa não tem técnica ou porque ela não tem necessidade?

Ésio – Eu acho que pode ser por uma ou por outra causa; **o que acontece é que eu não saio do âmbito do artifício, eu não consigo transcender aquilo.** Você me diz que está fazendo teatro e eu vou ver um espetáculo seu, e o que eu vejo é você falando o texto. Eu digo “isso não é teatro, vocês estão falando o texto, eu ainda estou no artifício, não é verdadeiro”. E aí tem várias questões, acho que não é por uma coisa ou por outra.

Outro dia eu estava vendo um CD com números circenses, incríveis, mas, para chegar àquilo, você vai demorar um tempo. Se você tem 37 anos, talvez você não vai chegar, seu corpo já não suporta uma queda daquela.

Douglas – Você acha que existe uma compatibilidade, quanto a olhar para uma pessoa e dizer que ele nasceu para fazer tal coisa?

Ésio – **Acho que tem uma coisa que é uma relação com o que você faz.** Eu lembro de um menino que dizia “Eu estou sofrendo muito”. Se é um sofrimento que te tira daqui, sai. Por exemplo, em alguns processos, tive muito sofrimento, de não conseguir fazer, de não estar chegando, de estar achando que não era certo.

Tem um amigo meu que diz que todos somos palhaços, só uns vivem disso, mas todos somos. **Eu gosto muito da ideia de que a arte não é uma atribuição do artista, não é um dom, acho que arte é do homem, é essa vontade de sonhar, essa licença para sonhar coletivamente. Então eu não acho que seja do artista, todo mundo sonha.**

Douglas – Houve algum momento em que você sentiu “eu tenho que fazer comédia”?

Ésio – Sim, isso eu senti.

Douglas – Tem que respeitar isso?

Ésio – Eu comecei a perceber que era por ali o caminho, embora eu adore fazer umas coisas mais pesadas. Mas eu sinto que eu tenho um caminho pela comédia.

6.2 - Entrevista com Ricardo Puccetti

Puccetti – Qual que é mesmo o mestrado, sobre caracterização?

Douglas – A utilização de artefatos, elementos artificiais, na caracterização de personagens cômicos. Você já fez algum personagem que usasse esse tipo de caracterização?

Rick – Já fiz, já fiz. E agora, no último espetáculo, o novo do LUME, estamos trabalhando faz um bom tempo. Começando trabalhando o bufão. **Acho que tem uma certa ligação, na história da comicidade, essa coisa do bufão, essa coisa do cômico também trabalhar com um corpo que ele exagera, ele exagera coisas, características de cada um assim.** Então, o bufão, por exemplo, tem as deformidades. **Se você pega o cômico, por exemplo, o bigode é uma coisa que, de uma certa maneira, realça alguma coisa, ou uma peruca.** Então, começamos trabalhando com o bufão mesmo, clássico, com as deformidades físicas. E aí foi tirando isso e tentando ficar só com o olho, o olhar do bufão, essa coisa da crítica, o cômico e a crítica. E as deformidades, nós a reduzimos a ponto de serem pessoas normais, digamos, mas com alguma coisa estranha. Eu estou usando peruca, estou usando umas unhas falsas. Mas, no processo, cheguei a ter o bigodão assim.

Tem também a experiência do palhaço, que eu acho que não dá para dissociar. A maquiagem do palhaço, o nariz, é uma coisa de mostrar, mostrar o que é, por exemplo, o rosto, o formato do rosto, como que isso é acentuado de uma certa maneira.

No caso desse espetáculo novo, estamos usando muito, todo mundo tem peruca, porque também estamos trabalhando com uma coisa de celebridade, dessa coisa meio falsa. **Então isso te dá uma artificialidade, mas, ao mesmo tempo, é muito plausível.** Você vê na rua pessoas fazendo isso.

Douglas – E é cômico?

Rick – E é cômico. Quer dizer, o espetáculo não é puramente cômico, mas as figuras são cômicas, são risíveis, são meio patéticas. Não sei como falar, porque eu nunca pensei muito isso, exatamente este ponto. Do ponto de vista do palhaço, sim, eu acho. **Partimos do princípio de que tem que revelar. Então, o figurino e a maquiagem têm que revelar aquela pessoa, acentuar coisas dela e mostrar isso de uma maneira mais teatralizada. Tanto figurino quanto maquiagem não são coisas universais, que você pega a mesma coisa e bota para todos, mas você busca para cada um o que funciona, aquilo que acentua algo que a pessoa vai falar, vai ver assim, vai ter um primeiro contato.** Alguns, pensando em palhaço, já têm uma coisa de cara por causa disso e outros não, mas dá uma coisa pessoal assim. No meu caso, por exemplo, a maquiagem e meu figurino foram feitos, foram estudados, foram trabalhados para que me deixem mais longo, mais comprido do que eu sou, mostre mais isso. Mas a maquiagem e o nariz têm a ver com sapato, quer dizer o formato do meu nariz é o mesmo formato do sapato.

Agora vemos, na história, por exemplo, Procópio Ferreira, esse tipo de ator mais antigo, mais clássico, como essa coisa da caracterização é uma coisa super presente. **Eu acho que eles conseguiam a teatralização através disso também.** Hoje, no nosso estilo mais moderno, buscamos isso por meio de um comportamento físico, de uma outra coisa e acaba evitando um pouco isso porque ficou uma coisa, *Ah isso aí é muito clichê ou não*, mas necessariamente. Eu vi filmes do Procópio Ferreira que não é. Você vê claramente que é uma coisa teatral, que é uma coisa feita pra ficar grande. Isso que você falou, como é? Na construção?

Douglas – Na criação do personagem.

Rick – É. É uma coisa criada, uma coisa construída.

Douglas – Mas você não pegou o nariz pronto, você foi experimentando narizes?

Rick - Fui experimentando narizes, como fui experimentando sapatos, como a ideia era essa de buscar, por um lado, essa coisa de revelar o corpo e, por outro, de ter conexões comigo. Porque o palhaço é uma coisa bem específica: tem esse viés de não ser um personagem a princípio, mas você parte da pessoa e, depois, é claro que ele vira uma coisa teatralizada, e aí é um personagem também. Quando criança, eu usava uma bota ortopédica, então o meu sapato é uma bota ortopédica, só que dentro do estilo do palhaço, aquela coisa grande e tal, e daí o nariz veio por aí. Então eu experimentei que me achatava. O que eu escolhi trabalha dentro dessa lógica de me encompridar; é um nariz mais comprido e tem o formato da bota.

Douglas – Para você, ele é tão importante quanto a bota?

Rick – Eu acho. No caso do palhaço, sim.

Douglas – Não sei se para você é misterioso isso, mas, quando você encontrou...

Rick – **É misterioso. É porque parece que alguma coisa encaixa.** Mesma coisa da maquiagem, que eu acho que entra dentro da caracterização. Por exemplo, a minha hoje

é uma faixa branca aqui (no rosto). Quando eu comecei a testar, eu pintava inteiro de branco, fazia mais ou menos o desenho da minha boca, tudo trabalhando em cima do que é. Fiquei uma cara branca, isso não significava nada, aí fui testando tirar, mas olha se tirar, aí foi afinando até que chegou num negócio que quando você olha essa coisa, você vê uma figura que vai de cabo a rabo. **A própria maquiagem é parte do corpo, ela ganha uma organicidade parece, ela entra.** A impressão que eu tenho é que *opa*, é maquiagem e não é maquiagem. Eu realçava as minhas sobrancelhas que são um pouco assim, simples, e a minha boca que é desenhada e tem essa covinha aqui, então fazia aqui e era isso, sutil, era o branco e essa coisa preta. O olho também, porque eu tenho um olho forte, grande, sei lá, daí eu abria, mas só aqui. Quando eu fui trabalhar com o Colombaione, ele adorou, mas falou “Está faltando alguma coisa”. Primeiro que tinha uma coisa que já entra em um outro negócio que é do clássico, que, para os palhaços da tradição, tem que ser o branco, o preto e o vermelho. Ele falou que estava faltando o vermelho, mas onde colocar? Fomos vendo, fomos vendo. Experimentando, ele disse “eu tenho essa coisa aqui”, mostrando esse osso. Então daí passando uma coisa aqui, uma coisa vermelha de leve, e a orelha, isso realçava essa coisa branca. Então ali foi um toque dele, um olhar super treinado que entendeu a lógica que eu trabalhava e tal, e falou isso, além de resolver o problema do cânone do palhaço, tá faltando o vermelho, você ainda realça essa lógica. Então foi assim, mas foi muito tempo mexendo, buscando coisas.

Douglas – Tanto para o nariz, quanto para a maquiagem, para o sapato você tentou repetidas vezes encontrar uma ampliação de você?

Rick – É, muitas formas. Exatamente, no caso do palhaço sim.

Douglas – E na hora que você encontra você não sabe por que você encontra?

Rick – **Não sei por quê, mas a sensação é de que as coisas se encaixaram.** Isso é o que eu posso dizer. O motivo exato, tecnicamente, não. Mas aí parece que você encontra. Porque **o palhaço é um arquétipo também**, como alguém que foi trabalhando a máscara do pantaleão, fizeram de milhões de maneiras até que alguém fechou aquela máscara, que depois vai de séculos, vai passando, é a mesma máscara, com pequenas coisas que quem fez, o artesão vai colocar, mas o arquétipo está ali. **Então, é como se cada palhaço buscasse isso.** Por exemplo, no livro do Grock, que foi um grande palhaço, você tem, na biografia dele, fotos assim. Então você vai passando, você vai vendo que a maquiagem não era a mesma, que aqui mudou, aqui ele encontrou a boca, tem um bocão assim, então ele encontrou a boca, tem a boca com umas coisas que não é, então vai, vai, vai até que – *pum!* – acertou. Parece um pintor que ele quer, ele vai fazendo, joga, vai fazendo até que ele chegou naquilo que – *opa!* – deu. E aí parece que fica pronto o negócio.

Douglas – Tem muito a ver com experiência?

Rick – **Tem muito a ver com o fazer, é, experiência.**

Douglas – *E você já se preocupou alguma vez em entender esse momento, o que fundamentava esse encontro?*

Rick – Não, **foi mais intuitivo mesmo**, nunca tinha parado pra pensar dessa maneira, como você está fazendo assim.

Douglas – *Depois que você encontra e começa a usar isso, você consegue reconhecer ações recorrentes?*

Rick – Ações em que sentido, por exemplo?

Douglas – *Para a criação mesmo, não necessariamente no espetáculo, pode ser, mas não necessariamente. Mas, enquanto você está criando, por exemplo, eu sempre assisto a filmes, e eu sinto que assistir aos filmes faz com que eu faça.*

Rick – São estímulos.

Douglas – *Ou então a música, eu vi que sempre tinha uma musica relacionada.*

Rick – É, aí vamos separar um pouco. Eu acho que como ator, fugindo um pouco do palhaço, na verdade se mistura tudo, **acho que hoje eu não consigo mais separar porque eu acho que eu sou um palhaço que faz**. Sempre tem um olhar ali, por mais sério no que eu estou fazendo que acaba estando ali. Mas são caminhos diferentes. **Eu sou muito estimulado por filmes também e pelo que eu leio e pelo que eu vejo**. As pessoas, imagens, fotos, mas eu não trabalho isso nunca. Estamos no LUME, e essa coisa que o pessoal faz, viu uma pessoa, eles vão imitar, imitar, aquela coisa da metodologia, o meu é impressão. Vi uma imagem e, se algo bateu, eu boto em mim mas sem muito da exatidão técnica. **A exatidão técnica vem a partir do meu corpo naquilo ali, mas não de uma repetição ou de uma busca, aquela pessoa fazia isso, isso não me importa tanto, mas é a sensação que ela me deu e essa sensação eu desenho daí, não sei se é claro.**

Douglas – É.

Rick – Filme também, daí mesmo para o palhaço também, eu fui muito influenciado, ainda sou. Adoro, continuo vendo muito *O Gordo e o Magro*, o *Chaplin*, esses todos antigos. E leitura também, leio muito, daí você pega uma imagem que ficou de alguma coisa, você traz.

Douglas – Mas você nunca procura transformar isso em um sistema técnico?

Rick – **Não, eu acho que é um sistema técnico, mas eu acho que um pouco diferente**, estou falando especificamente da *mimesis*. Observa e imita, exatamente no corpo, é que também não sou especialista em *mimesis*. Mas, nos espetáculos que **eu tenho, tem sempre alguma coisa que veio de alguém, mas é diferente**, às vezes até apareceu, por exemplo, no (espetáculo) *Cnossos*, tem ações que são do meu pai, claramente. Mas eu só fui ver que eram do meu pai depois. Ou de uma outra figura folclórica da minha cidade, eu falei *'mas ahn, era isso que ele fazia'*. Isso quando eu fazia dança pessoal, aquela história, depois de um certo momento eu comecei a fazer isso. Às vezes acontece dessa forma, ou às vezes, no Kavka, por exemplo, estava trabalhando corporeidade judaica, então calhou

de estarmos em Israel, **então lá eu sentava numa praça, que era onde tinha muito judeu ortodoxo, numa rua, que num certo horário eles passavam tudo e eu ficava vendo o jeito de andar, daí eu ia para a sala e andava.**

Douglas – Era uma contemplação?

Rick – **É. Mais assim uma esponja. Tem uma coisa que é diferente, você vê o cara andando, aí você vai para a sala e você fica com a coisa da forma primeiro. Eu faço talvez o contrário: vem a impressão, aí eu não me preocupo se o andar que eu vi o cara fazendo é exatamente isso, mas a impressão que ele me deu, se eu consigo reviver a impressão, mas de uma forma que talvez seja equivalente, não a mesma, é por aí. Isso tem a ver com caracterização talvez, não sei. Porque estávamos falando de coisas externas.**

Douglas – Eu acho que sim.

Rick – Eu, por exemplo, como coisas que eu gosto, eu gosto, por exemplo, de filmes de dois tipos de atores que são bem diferentes, até meio opostos. Dos Americanos, eu adoro esses de cinema, que fazem essa coisa tipo Robert de Niro, engorda vinte quilos, emagrece, usa barba, tira barba, que faz esse tipo de construção do personagem que em que eles usam tudo de que o processo precisa. Eu acho fantástico, porque eles conseguem, dentro dessa coisa que se constrói, criar uma coisa humana muito forte, é um jeito de trabalhar de que eu gosto. Agora tem um outro jeito, que são os Europeus, por exemplo, o Mastroianni é meu ídolo maior, o Marcelo Mastroianni. Você olha o trabalho dele, em todos os filmes, é ele, sempre ele, só que não é igual, é uma coisa impressionante, que não se sabe o que ele faz, mas não é igual, apesar de ele não usar recurso nenhum aparente, externo, parece que é sempre o **Mastroianni vivendo aquela situação que tem o patético**, ele é sempre patético, só que você olha o personagem, você reconhece uma coisa que é ele, como se fosse um clown que é sempre aquele palhaço, mas não é o mesmo personagem, ele consegue diferenciar através de coisas tão sutis, um jeito de olhar, o jeito de falar, que parece uma construção mais refinada. Mas eu gosto dos dois jeitos. Dustin Hoffman, que já fez coisas em que você nem o reconhece. O Al Pacino...

Douglas – Você acha que, independente de qual linha você siga mais, é mais importante você encontrar os seus traços que devem ser ponto de referência para você ampliar, para você construir, ou isso é tão importante quanto essa outra coisa da contemplação, de você estar em um lugar e se deixar ser impressionado por essas coisas?

Rick – Eu acho, eu acho. **Acho que você deve estar sempre jogando com o dentro e o fora, você não pode ficar só, porque, senão, isso que é pessoal, que você falou, tem que te afetar por outras coisas, tem que se afetar, não sei se você...**

Douglas – Sim!

Rick – Entende, **acho que ele tem que ser estimulado para ter outros impulsos, para viver outras coisas, digamos. Mas daí vai viver ou vai realizar ou vai executar a partir**

de coisas que são suas, em um corpo que é seu, não adianta você botar mil e uma, milhões de coisas, porque você não o transforma totalmente, porque, às vezes, é isso do impulso que é importante, temos impulsos que são de cada um, ou maneiras, ou dinâmicas de agir e de reagir, isso por mais que você molde, desenhe diferente, tecnicamente, em tudo existe sempre você. Eu sou mais explosivo do que, como pessoa, mais assim do que outro por exemplo. Mas então, não que todo personagem tem que ter essa explosão, mas o impulso está ali, agora como você direciona, detalha. Também não sei se eu estou falando, você jogou eu respondi, mas...

Douglas – Sim!

Rick – Mas isso, voltando um pouco, da caracterização de que estávamos falando, falamos do Procópio Ferreira, esses atores antigos, porque também tem uma coisa, eu adoro teatrão assim, entre aspas, o teatro, sabe o teatro, sem pensar, nós aqui temos uma história, o teatro contemporâneo tem de tudo e tal, mas é muito bom quando você vê um ator, um texto, ele fazendo teatro como se fazia, usando esses artifícios, quando é bom, por exemplo, bem feito, então é maravilhoso. **Que entra em um nível de poesia, de fantasia, que eu acho que é muito lindo, que é puro, parece, como o circo, tem esse... que a gente vai perdendo um pouco a raiz, como Raul Cortez**

Douglas – E disso que você falou, eu estava pensando, no meu caso, eu sentia que essas coisas artificiais eram um caminho para eu encontrar um corpo, um comportamento físico, você acha que isso acontece...?

Rick – Acontece, acontece.

Douglas – Não sei se é mais com ator iniciante, em todo caso?

Rick – Não, não, acho que é bom isso, eu acho que é interessante, **porque é um obstáculo, isso que eu falo do impulso, qualquer coisa que você coloque, eu acho, para facilitar, dificultar, às vezes o dificultar facilita, para mudar o curso de uma coisa, isso é bom, eu acho.** No caso do “Números”, em que você usa o dente?

Douglas – É.

Rick – **Aquilo é muito bom, porque você olha, por um lado, vê a pessoa do Douglas ali, o ator, mas não é mais, já mudou a fala, já mudou toda conformação do rosto, mudando a fala, mudando isso, muda. Eu acredito que muda o jeito de pensar o jeito dos impulsos circularem, eu acho isso. Às vezes, trabalhando com aluno, eu tenho muito isso, a partir do corpo, muda a maneira como você olha o mundo, por exemplo.** Você está trabalhando o chão, exercícios técnicos de chão, não é a mesma coisa, você está andando e tendo que olhar, é um obstáculo, é uma coisa que você colocou no jeito natural de andar, por exemplo, muda tudo, então você não pode, você não consegue ver as coisas da mesma maneira, a tua coluna está alterada e tudo isso **isso faz com que você encontre outras lógicas, eu acho que esses artifícios são para isso...** a tendência natural nossa é meio que ir por caminhos que já vamos, quando você faz isso, por exemplo, você

dá uma puxada de tapete, porque ele já não consegue fazer a mesma coisa, porque tem uma coisa esquisita que leva para outro lado, então cria...

Douglas – Esse impedimento cria muitas possibilidades?

Rick – **Abre as possibilidades, então essas coisas às vezes te dão isso.** O meu sapato de palhaço, por exemplo, ele é pesado, ele não é um sapato comum de palhaço, ele tem um peso na bolinha, então você não anda igual, já não anda porque ele é grande, e ainda tem o peso, então isso já te dá outra história, os figurinos apertados que eu uso para deixar essa coisa comprida, eles são curtos, é como se o meu corpo tivesse crescido e o figurino não, é como se fosse de uma idade anterior, então com isso tudo, você não se move exatamente como se move com a sua roupa que é confortável, porque você está sempre buscando se encaixar naquilo. Mesma coisa do dente que você bota, não é uma coisa que é fácil... **Uma dificuldade que dá um milhão de possibilidades de jogo, mas você tem que ir até o fim no negócio, você insistindo, você descobre, a partir daquilo você acaba revelando outras coisas, nem revelando, é vislumbrando mesmo.**

Douglas – Todos os casos de que você falou, parece que é sempre uma dificuldade, você se propõe uma dificuldade?

Rick – **É, é uma dificuldade, e não para facilitar. A dificuldade, sempre uma dificuldade eu acho, porque é fazer aquilo virar seu, se não todo mundo olha, ‘ah uma bunda postiça’, e não é assim, mesmo Procópio Ferreira, esses filmes antigos, não é ‘ah o cara com o nariz postiço’, ele fazia isso, nariz postiço, o Lawrence Olivier também, aquilo vira a pessoa, é uma pessoa com bunda grande, não uma pessoa com uma bunda postiça, isso não é fácil de conseguir, porque é parecido com isso que falamos, estava falando da mimesis, de ser, essa coisa de esponja, como você vê uma pessoa e pega uma ação dela, aquilo vira seu, então é isso, tem que virar de alguma maneira, você tem jogar com aquilo com certas dinâmicas, senão fica muito caricaturado. Também pode ser, dependendo do que você está fazendo, do estilo da coisa, o próprio circo joga muito com isso, estar e mostrar que é, o palhaço que tira o peito e bota, esse tipo de quebrar essa coisa do real.**

Douglas – Não deixa de ser um exagero também né?

Rick – É um exagero, é.

Douglas – Em um caso revela o exagero, no outro incorpora o exagero?

Rick – **É, isso do exagero tem a ver com a caracterização, que eu acho que tem a ver também com espaço.** No caso do palhaço, é claro também, porque que tem sapato grande, você vê, pega os palhaços de circo, por exemplo, que tem essa maquiagem exagerada, porque os espaços onde eles trabalham são muito grandes, isso se pensarmos nesses circos de hoje, que são pequenos até, mas já são grandes, imagine os circos de antes ou aqueles circos que têm três picadeiros, são coisas enormes. Então, para você ter uma teatralidade, você tem que buscar o exagero, senão nem se vê, você olha de longe e nem vê. Esses atores antigos também, era o teatro, então eles faziam, não era televisão,

você mexe o dedinho, não, você tem que ter uma coisa desenhada, inclusive na caracterização, para poder ser visto. Se você vai fazer na rua é uma, isso, por exemplo, com a maquiagem do palhaço, hoje a única coisa que muda é isso, é a proporção, às vezes, você vai fazer num teatro para mil pessoas, nesses teatros grandes, o mesmo desenho tem que ser um pouquinho maior. **Então, essa coisa da proporção tem a ver com o tamanho do exagero.**

Douglas – E que também você chega no lugar e percebe intuitivamente?

Rick – **É na hora, com a experiência,** você já, bom aqui tem que, é, ou rua... É, mas eu nunca tinha pensado tanto assim, acho que esse é um ponto que nós nunca pensamos profundamente mesmo, a coisa da caracterização para o cômico, você vê no pessoal do *Café com Queijo*, eles têm uma caracterização forte, mas ela é leve no caso.

Douglas – E acho que não tem nada de artefato ali, não é?

Rick – Nada de artefato, é mais um elemento que já dá um, vamos supor, um chapéu e uma bengala que já dá um, um pouco daí é como o Chaplin trabalhou, não, o Chaplin tem o bigode, mas são, aquilo que eu falei, traços leves na caracterização. Ele também não foi, ele também buscou um pouco, e **aquilo foi meio por acaso,** não sei se você leu a biografia dele, ele meio que um dia, porque eles faziam isso, era tudo ao vivo, tudo na hora, *'hoje vai filmar esse roteiro'*, aí eles iam no guarda-roupa lá e *tumtum*, aí um dia ele fez isso, *tumtum*, e **teve essa sensação,** o vagabundo, nasceu o vagabundo ali, a partir dali ele começou, o chapéu e a bengala e o bigode se você ver isso, como chama, o emblema dele, se o Picasso fosse desenhar, era isso, e **foi exatamente essa coisa que você falou, essa coisa misteriosa.** Na biografia, ele também não explica exatamente, foi como que *pum!*, chegou àquilo. Foi como eu falei: eles poderiam, no *Café com Queijo*, ter optado – porque estão todos trabalhando velhos ali – por botar peruca, botar uma, mas aí dentro da proposta eu acho que ficaria over, um exagero, talvez um exagero que levasse pra uma coisa mais cômica, rasgada, **será que tem que ver também, o tamanho do exagero com ser cômico** ou não, não sei...

Douglas – Parece que é mais difícil, não é... Olhando para os exemplos do cinema, parece que é mais raro, como o Marlon Brando, no Poderoso Chefão...

Rick – Que ele botava um algodão dentro né...

Douglas – É, são poucos e, ainda assim, parece que não revela o exagero.

Rick – Bem sutil, você está falando. E também, por acaso, você sabe que esse negócio do Marlon Brando, era um algodão que ele botava, que mudava a voz e mudava aqui, também um dia brincando lá, antes de filmar, ele botou e começou a fazer, *'ah, olha só!'* e fez daí, achou também. É, **tem que ter um certo bom senso no uso, porque, para o cômico, tem também esse outro lado, quando é nitidamente artificial, funciona muito, aquela peruca que você vê que não cabe, também tem isso. Também tem esse outro lado da caracterização, quando ela ri do real, também é tudo também muito paradoxal.** Esses cômicos antigos são maravilhosos, o Chico Anysio, na fase dele do *Chico City*, O

Golias, Grande Otelo, A velha Surda, o Anquito, A Catifunda, bom e outros que eu já, mas era um nível assim de técnica né fantástico, e era a caracterização, não sei por que que eu estou falando isso, mas é fantástico como eles chegavam ao tipo, e daí esse tipo vive, você até espera, tem o bordão, ele vai falar a mesma coisa, mas é sempre o jeito, o tempo, a situação, como aquilo vem que é engraçado.

Douglas – Teve alguma vez, nesse tempo todo, em que você se viu desesperado, e aí no desespero de criar uma coisa você recorria a um objeto? Ou algum tipo de procedimento?

Rick – Agora eu me lembrei de uma coisa. Antes do LUME, eu fui de um grupo, fiquei lá muitos anos, e nós trabalhávamos, basicamente, com caracterização. Era um coral cênico, chamava *Látex Coral Sínico*, na década de 80, ficou bem conhecido aqui em Campinas. Era assim: tínhamos vários roteiros, meio dramaturgicos, era um coro que cantava, com situações que nós criávamos a cada apresentação. Variávamos o personagem, cada um se caracterizava do jeito como que queria, então mudava, um dia eu era um padre, em outro um cafetão, isso tudo caracterização no sentido bem clássico, usando isso, usando óculos, usando peruca, usando roupas diferentes, bigodes, tudo isso é cômico. Quando você falou ‘*você já fez?*’, isso me apagou, mas, na minha formação, muito foi isso, do cômico também, com esse grupo e improviso o tempo todo, tinha aquela coisa do canovaccio basiquíssimo e as músicas, daí a relação direta, improviso com o público, entre as coisas e entre nós com essas variações, nunca sabíamos do que que o outro ia. Chegava na hora e ‘*do que que você vai hoje?*’, ‘*Ah, hoje eu vou de padre*’, fazíamos muitas dessas coisas, agora isso de desesperado eu não me lembro. Mas, lembrando do *Látex* e lembrando dessa experiência do espetáculo novo, isso da caracterização, eu falo, eu estou chamando de sentido mais clássico. Nem sei se tem a ver ou não, dessa coisa desse desenho ser construído com tão, que hoje em dia não vemos tanto, se pensarmos, de botar, no personagem, aquela coisa que eu falei que gosto, isso te dá um prazer muito grande, eu sinto, quando você trabalha. Era uma delícia, no *Látex*, por exemplo, ficávamos bolando, ‘*ah mas o meu padre, daí o meu padre vai tirar e vai fazer isso, vai aparecer não sei o que, ou o garçom vai em certa hora*’, tem um monte de coisa, eu lembro que eu fui de traficante uma vez, então eu bolei, eu ia com uma latinha de chá mate, aí eu ia para o público e queria vender droga, você ficar elucubrando, você ficar se divertindo com isso, acho isso muito legal, que nós temos talvez hoje nessa maneira de fazer também, claro, com essa coisa do físico também, tem muito isso, **porque parece que leva para o lúdico infantil, no bom sentido**, que eu vejo. A minha filha, por exemplo, ela adora se vestir, bota não sei o quê, bota aquilo, bota sapato grande, sabe, isso que eu acho que o teatro tem um pouco e que, de certa maneira, desse outro jeito que tem a ver com circo também, traz fácil parece, eu fico vendo nós com esse espetáculo novo, fica o rir, divertir-se mesmo, um pouco desse lúdico infantil, acho que traz isso, enquanto que o outro parece que dá uma coisa mais séria, não sei, me dá a sensação. Agora isso de recorrer, de desesperado, eu não me lembro. Bom, não nesse sentido, mas quando estávamos fazendo o *Kavka*, o grande problema, que a gente não sabia, era o meu cabelo, porque, por causa do *Shi-zen*, eu estava careca, fazia anos que eu não ficava com cabelo assim, temos feito pouco agora o *Shi-zen*, porque raspa, então eu falei, ‘*mas, puta, vai ficar*

careca, como é que vai fazer?’, aí saímos atrás de peruca, mas era hilário. Chegava às lojas de peruca, falava do Kafka, mostrava a foto, eles traziam, mas não tem essa do Elvis, experimenta para você ver, daí eu botava aquela coisa, não mas não é, e daí vinha umas perucas loiras, então eu falava, eu não posso usar isso, eu vou aparecer e já vão rachar de dar risada, não é essa a ideia, tanto que decidimos que não ia ter peruca. Se eu estou careca, se eu estou com cabelo, é um penteado mais a la Kafka, com gel né. Aí já tinha essa coisa do medo da comicidade, porque a gente não queria essa comicidade rasgada, e no caso ali ia ser na hora.

Douglas – Parece que é bem mais difícil encontrar alguma coisa bem forte assim de caracterização que não fique cômico.

Rick – Que não fique cômico, é. **Isso de caracterização, uma coisa interessante, que é uma coisa cultural, pensando em palhaço, mas mesmo em cômicos também.** Que é isso, se um palhaço, homem, põe uma roupa de bailarina fica engraçado, claro que não sempre, depende do que o cara faz, mas, agora, se faz o contrário, não. A palhaça se veste de homem, nada. Eu digo assim, a primeira impressão, tanto é que você vê milhões de palhaços que se vestem de mulher e isso dá jogo, agora mulher que se veste de homem, de guarda, sei lá o quê, é difícil. Claro que, se a pessoa for, isso é uma coisa cultural da caracterização, sei lá, *‘por que não é cômico?’*, não necessariamente tem essa facilidade de ser cômico, o outro tem uma facilidade, se vai ser, depende de como vai fazer, é interessante. Você chega a tocar em máscara nesse...?

Douglas – Não, na verdade está bem genérico.

Rick – Isso já é bem específico já.

Douglas – Eu comecei fazendo essa revisão histórica com esse ponto de vista e aí não sei por quê, acredito que isso seja pessoal, eu quis entende essa coisa da técnica, é uma coisa muito forte, e às vezes, quando entramos na faculdade, é uma coisa que parece que vai vir pronta já e, vindo de fora, para quem não tem muita experiência, tem pouco esse caráter de dificuldade e de pessoalidade, é uma coisa que você vai ter que fazer, você se propor uma dificuldade, então acabou que o estudo acabou se voltando mais para isso, que é mais genérico, mas que eu espero que encontre as suas aplicações...

Rick – Sim, com certeza.

Douglas – Agora eu estava querendo saber se outros atores também têm essa questão da técnica, não necessariamente no processo de criação de um espetáculo, mas no processo de formação do ator mesmo, porque eu sinto muito forte, em mim, em alunos, em companheiros...

Rick – A necessidade de uma técnica...

Douglas – A necessidade de uma coisa já pronta...

Rick – **É, mas não existe, eu acredito que não existe.** Vira e mexe, eu aqui dentro, mesmo no próprio discurso do LUME, desde a época do nosso início, com o Luís (Octávio Burnier), era uma coisa que eu sempre questionava, era o uso daquilo agora

ficou *'a técnica da mimesis', 'a técnica de não sei o quê', 'a técnica disso', 'a técnica daquilo'*, dentro das nossas linhas aí, que **eu não acho que é técnica nenhuma**. Balé clássico é uma técnica, você pega aquilo, você ensina aquilo. Nós não fazemos isso, não damos esse vocabulário pronto. A mímica, você aprende o vocabulário, a ação. **O que fazemos, entre nós, e quando trabalhamos fora, é dar instrumentos, a pessoa é que vai construir o próprio vocabulário, a própria técnica**, que é o que esses grandes atores que de que fomos aí fazem, fizeram. A Dercy Gonçalves, qual que é a técnica? Você vai falar, técnica, técnica, é a técnica dela, e é uma *'puta'* técnica. Só que você não consegue ficar *'Bom, ela faz isso...'*, é difícil você ver, aí inclusive a maestria, eu acho, muito mais isso. **Você não vê a técnica, descarada, assim. Ela está lá, porque, senão, ela não fazia, tem essa construção que é de cada um mesmo, que vem de tudo, vem do filme, do que leu, do palhaço que viu, daí, claro, hoje em dia, dos treinos e das coisas que fez, desse trabalho diário que é uma nova maneira – nova maneira, nada! – é antiga, porque, na comedia dell'arte, eles também, no circo também, eles treinam diariamente, porque, senão, não faz...** Mas é como se as pessoas quisessem... **Isso me dá medo, isso me dá medo, dos livros todos escritos, eu sempre sou um que fica dando do contra aqui dentro, porque é maravilhoso, é um novo jeito da informação circular**, mas às vezes nós viajamos, e as pessoas falam *'nossa, eu li o livro do Ferracini, por exemplo, ou do Burnie, agora eu faço a técnica do LUME'*, por exemplo, vamos dizer... Isso me arrepiava só de falar. E eu sempre falo: *'você leia isso como se fosse uma ficção, conhece o Borges, conhece o Fulano, o Sicrano, você leia e com aquilo você faça o que quiser, não tente seguir como uma receita, porque não é assim, nem é o que nós quisemos, quando foi escrito'*. Mas é, tem isso, as pessoas acham que vão pegar uma técnica quando, na verdade, elas têm que beber de muitas fontes e descobrir a sua maneira. Mesmo um pintor, por exemplo, hoje em dia ninguém pinta mais, tem isso, mas vemos a vida dos pintores – eles iam para Paris, lá conheciam Fulano, conheciam Sicrano e **trabalhavam, trabalhavam, até que – pum! –, virou o jeito dele fazer. A técnica, para mim, é mais o jeito de cada de fazer as coisas**. Mas as pessoas esperam muito, principalmente quando você dá aula, você vai resolver um problema que não tem como.

Douglas – *Tem muito mais essa ideia de resolver o problema do que como você vai criar um problema, não é?*

Rick – *É, isso de aprender a trabalhar com a dificuldade. Sempre, de alguma maneira, superar obstáculos, limites.*

Douglas – *Com você, já aconteceu alguma vez de você se pegar usando um artifício, mas ele, na verdade, estar mais para esconder do que para revelar, para poupar trabalho... Mais um truque do que um artefato, sem tem a intenção de um encontro entre você, aquilo que você está usando e o que você está querendo com isso... Para você, no processo de criação, existe o pensamento sobre o que você quer com aquele negócio que você está usando?*

Rick – *Não, eu não penso muito na frente. Existe, talvez, um outro problema, talvez por eu ser mais antigo, digamos, que é isso da técnica, que vamos “tecnificando”, vamos tendo repertório, vamos tendo vocabulário que é seu, um vocabulário de coisas mais*

concretas e vocabulários também, dinâmicas de se aproximar da criação, caminhos por onde vai, sabe melhor. O que me dá desespero é de você, no meio da criação, sentir-se preso, de que essas coisas que você criou e que, em um certo momento, era aquela vida, aquela coisa fresca e tal, que vai virando vocabulário e da qual você não consegue fugir, você não consegue redescobrir – isso, para mim, é desesperador. É como se você está... eu estou falando de coisa externa, como peruca e tal, mas é como se fosse... você está entendendo? São as ações, são as vozes, são isso, são aquilo. É como se você estivesse fazendo isso que você falou, está botando isso mas não é isso, mas não é, mas não é, então isso dá um desespero até que você, de alguma maneira, com a ajuda de quem está de fora ou dos colegas, você consegue romper com alguma coisa que até... *ah sim!* Daí, se reutilizo isso, que já usei, desse jeito, daí eu respiro. Você entende isso? Para nós, isso é um ponto bem crucial nosso, porque nós temos vinte e cinco anos de estrada, você construiu concretamente coisas, repertório, e lógicas de criação e lógicas de usar o corpo e tudo isso. **Cada vez mais, parece que a possibilidade do novo é menor, porque parece que você faz assim, e 'ah, já fiz isso'.** Então, temos esse conflito que é, ao mesmo tempo, encontrar o novo, no sentido do respiro, e jogar com o que tem, porque foi para isso que nós trabalhamos há vinte e cinco anos. Não dá para, cada vez que você vai fazer um espetáculo novo, você jogar tudo fora, não existe isso, é experiência acumulada, você pode ver qualquer ator mais experiente: ele trabalha e sempre buscando essa recriação de si mesmo. Agora, esse momento é desesperador, quando você não encontra. E estamos falando de caracterização, acho que sem usar, acho usando elementos que são seus mas que, em um certo ponto, eles viram externos, é como se fosse a bengala, a peruca e os óculos. **Nós não trabalhamos diretamente dessa maneira, mas é bem parecido, a relação aí.** No caso desse espetáculo novo, quando botamos a peruca, a barriga, esse artificial nos faz encontrar, surpreendentemente, essa vida no outro, um material que era tão seu, que, de repente, quando você está de saco cheio, você entende. Porque traz isso que eu falei, **traz o lúdico, traz um outro viés de chegar àquilo**, que não foi muito o viés que usamos aqui, que cada um usou, talvez, aqui e fora daqui, como eu falei do Coral, mas não era o ponto. Isso é engraçado, nunca tinha pensado nisso: **o claramente artificial te faz encontrar o que não era artificial.**

Douglas – Aquilo que há de essencial e que você acabou artificializando?

Rick – **Exatamente, é, pela prática, pelo uso, pelo hábito, por tudo.** E foi, nesse espetáculo novo, esses elementos que nos deram essa brincadeira, esse outro material. Mas o que que você ia perguntar?

Douglas – Eu ia perguntar se você acha que tem alguma relação entre aquilo que você encontrou e esse desespero, entre aspas?

Rick – **Eu acho que, para mim, não existe criação sem desespero.** Pelo menos, na minha experiência, na experiência de outros atores, não vejo muito, parece que tem sempre o momento em que alguém fica desesperado, **porque trabalha um com a necessidade de ser aceito que o ator tem. O palhaço**, por exemplo, é básico ele conseguir que o público

o ame, para ele poder fazer o que ele quer, aí é como se ele ganhasse um passaporte, faz o que você quer porque o público te deu isso. **Você está sempre nisso, isso de estar sempre com limites, você está sempre tentando quebrar limites, até que chega um momento em que o desespero vem. Eu acho que, quando você consegue ou ultrapassar ou lidar com prazer com isso, aí é que as coisas fluem. Quando ele te domina e você não vai para lugar nenhum, fica difícil. Eu acredito muito nisso, ou por isso eu seja palhaço, ou vice-versa, mas tem sempre um momento em que você tem que se divertir, mesmo que seja a coisa mais séria do mundo que você está fazendo, que veio de uma dor ou de um desespero, mas em algum momento você tem que se divertir de estar ali desesperado. Tem que ter isso, esse lúdico, esse prazer, prazer mesmo de estar fazendo, mas vem desespero.** No *Kafka*, era um horror, para mim era um pesadelo, toda vez que eu vinha para sala, porque eu sabia, a Naomi que dirigiu, que ela não ia me dar trégua, não ia me dar, e eu querendo escapar para tudo quanto é lado, de dentro disso, do meu confortável, e eu sendo arrastado, confrontado o tempo inteiro com isso, mas depois quando você vai, vai, resiste, resiste, resiste, resiste, você como que se abandona naquilo e vai, respira e vai tudo, daí vem alguma coisa, você brinca, você se diverte, agora isso não quer dizer que, no dia seguinte, você ultrapassou até ali, mas tem sempre zonas desesperantes ali. Para mim, é muito, eu acho que é pra todos, não sei, em algum nível ou outro eu acho que tem, sim. Não sei, o que você acha?

Douglas – Eu acho que sim.

6.3 - Entrevista com Hugo Possolo

Douglas – A partir desse estudo, busco tentar entender como um ator pode se utilizar de um artefato em seu trabalho, como temos os exemplos dos bigodes do Chaplin e do Groucho Marx ou os óculos do Harold Lloyd. Então, gostaria de saber se você já usou e como foi.

Hugo – Eu acho que, primeiro, para um ator, independente se cômico ou não, qualquer pedaço de tecido, um chapéu, algum detalhe, esses objetos ajudam o cara a dar vida. Imediatamente, você está brincando de fazer a cena e coloca um manto, **aquilo te dá outra perspectiva da interpretação, muda, realmente, a forma como você se relaciona com a cena e com a ideia daquele personagem.**

Muitas vezes, em processos dos *Parlapatões*, eu peço para as pessoas trazerem aquilo que elas acham legal estar usando, independente do que o figurinista, de fora, vai dizer, porque o figurinista, ou o caracterizador, o maquiador, que nós quase não usamos, porque, geralmente, cada um faz a sua maquiagem, mas às vezes o maquiador tem uma visão que não é orgânica daquilo ou que não é do processo criativo do ator. **Muitas vezes, vem alguma coisa que incomoda, ao invés de se acomodar ou estimular, de impulsionar. Então, isto é o primeiro aspecto.**

Se eu já usei? Bastante também, porque eu venho de uma formação de teatro popular, de teatro amador, em que adolescentes e crianças faziam teatro para crianças. Entrei lá com 15, 16 anos e era toda a galera dessa mesma idade ou mais novos. O diretor trabalhava

muito com imagens da Comédia Dell'arte, do teatro popular, farsas. Então minha formação foi muito essa, **era impossível conceber um tipo engraçado que não tivesse um bigode, uma bunda grande ou um peito grande, uns óculos, um dente para frente.** Isso podia ser na interpretação, ou seja, você puxar o dente para frente ou de você, às vezes, maquiagem um bigode até mesmo para ensaiar, para brincar com o outro. Então, entre uma brincadeira de criança e a representação farsesca, é uma distância mínima, é muito próximo. Isso fez parte da minha formação.

E aí, em vários personagens, nós temos, nos *Parlapatões*, hoje, 42 espetáculos montados, dos quais acho que eu estava em cena em uns 37, 38; em cada um deles, como ator, eu usei esses elementos. E eram elementos recorrentes, o que eu acho que é uma segunda conversa.

Douglas – Em todos esses você usou?

Hugo – De um jeito ou de outro. Para mim, só existiu o personagem *João Dimas*, que é um tipo de brincante, um tipo de palhaço que eu faço ali. Mas eu tinha, como autor, toda a adaptação, como diretor, eu sabia o que eu queria, mas para construir, eu cheguei a matar a charada do tipo físico, um dia em que fui à casa dos meus pais e meu pai me deu uma bola de futebol de salão velha. Falou: *'olha, essa bola está aqui, eu sei que você gosta de cacareco'*. E ele joga muita bola, sempre jogamos, ele achou que eu queria como bola mesmo, para fazer alguma brincadeira em cena. Eu falei: *'pô, que legal!'* Eu virei a bola do avesso, que ela já estava detonada, furei, virei do avesso e quando eu vi: *'isso é um chapéu, pronto!'* Aí eu vinha ensaiar, punha aquele chapéu e entendi como é esse Campônio, daí já pintou voz, o tipo físico e já ajudou a compor.

Personagem recorrente, que é o mesmo mendigo que eu faço. Esse primeiro figurino foi uma composição junto com a Adriana Vaz, que nós ficamos olhando e tinha um mendigo que usava uma saia de cobertor, e ela falou: *'essa saia tem a ver com um Assírio, tem a ver com a vestimenta antiga, então vamos usar a saia'*. Depois o paletó, daí usa um acúmulo de coisa. Isso ficou permanente e contamina, por exemplo, o espetáculo de circo, o "Estapafúrdio", em que, desse acúmulo de paletós, eu falei para o figurinista que eu queria trabalhar com isso. Então o cara criou várias gravatas, várias coisas, o figurino é todo de acúmulo a partir de uma ideia de um personagem.

Por isso, que ele é recorrente, ele é presente. No espetáculo que estamos montando agora, isso vai estar presente, porque o espetáculo cita outros espetáculos nossos. Então eu acho que esse elemento é importante e ajuda no humor.

A primeira farsa que eu fiz com 16, 17 anos que era a "Farsa do mestre Patelã", experimentamos todo mundo fazendo todos os personagens, depois apresentávamos e o elenco girava, então, quando eu fazia o dono da venda de tecidos que vendia os tecidos para o grande enganador, que era o malandro da história, eu fiz um bigode preto e eu percebia que aquilo, como minha boca já é grande, dava uma expressão que ampliava isso.

Uns 4 anos depois, eu fui para a escola de circo, e aí o Zé Augusto falou: *'vamos desenhar sua máscara de palhaço'*, porque eu usava um em festas de aniversário, para fazer animação e era muito ruim, com a maquiagem toda colorida. E aí, quando eu cheguei,

ele disse: *'tem uma tradição, a gente usa só vermelho, branco e preto, e aí precisa desenhar'*. A primeira coisa que ele falou foi: vamos desenhar aqui o contorno da sua boca e fez exatamente o bigode que eu fazia. Tem essa consciência de que a boca é grande, uma beicola grande, então como isso podia amplificar ainda mais.

Douglas – Era um aspecto teu já?

Hugo – Exatamente. Isso era legal. **Uma coisa que intuitivamente eu saquei e um dia o cara falou para mim, tecnicamente, para que é que servia:** isso aqui vai ampliar, sua boca projeta para frente, o branco puxa mais, a boca fica maior.

Douglas – Teve alguma vez em que você colocou alguma coisa com a intenção de parecer mais real, como, por exemplo, um bigode que parecesse real mesmo?

Hugo – Várias vezes. Eu acho que isso sempre ajudou a compor, óculos são uma coisa muito importante. No “Sardanapalo”, tinha o Aristóteles, então era um personagem histórico, junto com Alexandre o Grande, que também é um personagem histórico e um personagem que é muito referente ao teatro, então, eu queria fazer um deboche a essa razão ocidental, esse jeito ocidental de pensar que tem suas raízes na Grécia antiga. E aí eu fiquei pensando como seria um intelectual, então o Aristóteles foi feito a partir da barba e do cabelo branco, mas tinha os óculos, que eu fui atrás de usar uma lente de garrafa, mas que eu pudesse enxergar, porque se pusesse uma lente muito grande eu me perdia. Daí fomos atrás e fizemos um sombreado, um jateado de areia que dava a ilusão de ser um óculos fundo de garrafa, aí quebramos a perna dele e colocamos um esparadrapo para dar a impressão de um intelectual avoado, um intelectual palhaço, porque todos os personagens são construção com espírito de palhaçaria e a partir disso. Ele tinha um quê de realidade, ali tinha um intelectual que quebrou os óculos, tem um esparadrapinho ali, mas que é um personagem histórico que não estaria usando óculos, entendeu? Isso ajudava bastante na composição e na criação dele, mais do que no resultado, eu estou te respondendo pensando na criação, que eu acho que é isso que está te interessando, não é? **Porque a composição às vezes vem de fora, o cara fala – ‘usa isso aqui!’ – e você fala – ‘legal!’ – e entra em cena.** Fizemos o Festival de peças de um minuto e aí, várias vezes, lá vem a solução, o diretor daquele minuto quer que você esteja de óculos, então tivemos pouquíssimo tempo, era o minuto ensaiado em minutos. Você fala: *'está bom, então são os óculos'* e você vai lá e faz. Entendeu? Aí não tem nem tempo de construção, é a composição vinda de fora para dentro, mas nesses outros processos um pouquinho mais extenso de criação, mais aprofundado, aí sim. São elementos fundamentais, eu acho que não tem como escapar.

No “Um chopps, dois pastel e uma porção de bobagem”, que é um espetáculo que eu dirigi e que eu nunca fiz, um dia o Pedrão, que fazia um garçom, usava bigode falso, até porque ele era jovem, fazia um garçom um pouco mais velho, ajudava a compor também. Um dia, ele ficou ruim da garganta e tínhamos apresentação, e eu disse: *'eu vou fazer'*, porque nós já fazíamos o espetáculo há 5 anos, já sei de cor e salteado, eu dou uma olhadinha no texto, o garçom entra e sai toda hora, dava pra entrar e fazer. E o bigode ajudou muito, eu pus o bigode e fiquei com uma cara, como é aquele cantor que eu não

me lembro o nome, que tem medo de avião... o Belchior. E aí, engraçado, eu encarnei numa voz que era meio Belchior e aquilo já ajudou a compor. Não era o que o Pedrão fazia, era o que eu fazia, que era meio fanho, porque o bigode me deixava meio fanho, mas isso foi na hora, para você ver como a composição te ajuda. E duas ou três semanas até ele se recuperar, eu fiz assim o espetáculo.

Douglas – Você consegue perceber um jeito seu de escolher essas coisas? É aleatório ou às vezes você imagina, vai na loja e fica procurando?

Hugo – Muito mais imaginar. Desde a criação de texto até a criação de personagens, é sempre assim, eu preciso estar parado quieto, deitado na cama, sonho e... ‘hum isso aqui é legal’, daí vai atrás, daí enlouquece, ou eu vou atrás ou eu enlouqueço alguém da produção, falo para as meninas: *‘eu preciso de um negócio assim!’*, *‘Como assim?’*, *‘Assim, quadradinho... nunca viu?’*, *‘Não, não é isso, trás outro!’*... Até chegar àquele que me ajuda a terminar. Na maquiagem, nesses elementos externos, óculos, careca.

Quando foi o “Piolim”, era muito difícil, porque eu fiz o figurino do espetáculo também. Tinha umas referências de foto preto e branco, pouquíssimas, naquela época não tinha livro, e isso eu estou falando de menos de 15 anos atrás, foi em 97 o centenário dele, então, de 96 para 97, nós pesquisando, tinha livro em xerox que era só texto, não tinha imagem, não tinha internet, não tinha *Google*. Aí, começamos a fuçar e, um dia, conseguimos uma sessão de um filme da Suzana Amaral, que foi um curta-metragem que ela fez com o Piolim, que chama “Sua majestade o palhaço”, se não me engano, só que era na USP que tinha essa cópia, então tinha aquelas salas de projeção da ECA e tínhamos meia hora, 40 minutos, e o filme tinha 20. Então só podíamos exibi-lo duas vezes e não se leva o filme pra casa, então era assim: *‘assiste!’*

Eu assisti uma vez, observando todos os detalhes e, em uma segunda, com um bloquinho anotando, desenhando detalhes. E aí, algumas partes eram preto e branco e outras coloridas no filme, para ter aquele registro da cor, e aí eu fui e desenhei todo o figurino para ficar próximo. E tinha o problema da careca, e eu fazia o Piolim, e eu tenho 1,76m e o Seu Abelardo não tinha 1,65, ele tinha olhos claros, tinha um formato de rosto diferente, então, para chegar na maquiagem, na careca, foi uma loucura de lembrar, imaginar, como que era a foto, tinha duas ou três fotos, cópia, tinha uma revista *Cruzeiro* que nós achamos, até chegar a ficar parecido.

E aí a grande emoção, que foi a estreia, veio a família dele, e a neta dele disse: *‘eu vi o meu pai no palco’*. Eu falei: *‘você está louca, né?’* Porque eu sou alto, o cara era mais baixo, mas era a coisa da composição, fomos no realismo da coisa, e isso ajudou muito. Quer dizer, tem a careca, mas não tinha o Piolim, chegamos numa careca que era feita de EVA, no fundo, não conseguíamos fazer de pano que aquela careca não fazia a careca lisa dele, porque ele tinha um formato de cabeça e o meu era outro, então nunca ia ficar igual à careca dele com aquele cabelinho que vinha aqui. No final, ficou quase como um capacete, que eu punha e ficava, mudava o formato do rosto. E tinha uma coisa que eu só tinha lido, que ele dava muito agudo e eu já naturalmente, como palhaço, usava, daí eu usei uma coisa que tinha de Uhuhu (*faz o som*) e acho que é isso, e aí a família falou: é isso mesmo. **Então esses elementos, eles agregaram para compor. Você entra, é o**

famoso 'entrar na pele do personagem'. Sem psicologismo nenhum, é tudo externo. Eu acho que, nisso, o palhaço ajuda muito, me ajudou muito, que não tem essa construção psicológica do personagem, dessa herança, digamos, mais stanislavskiana que é muito presente no teatro brasileiro, até muitas vezes sem compreender Stanislavski, que, depois que eu estudei, eu percebi que não era bem assim, as pessoas criam um lado psicológico que nem sempre tem, e às vezes tem uma composição externa muito próximo à composição farsesca, que não é de personagem realista. O que é personagem se encaixa no contexto de uma trama, o que é arquétipo, que é o que eu faço, que é o palhaço, que são as representações farsescas, ele surfa acima do contexto, então por isso um palhaço faz 3 ou 4 números, ou ele dentro de uma história, um Arlequino, ele foge da história, porque ele não se prende à trama, porque ele não se constrói dentro do contexto, se constrói acima do contexto. Tanto que o personagem, ele se submete ao contexto, ele pertence em geral a uma peça só, pode ser um grande personagem, como o Hamlet, mas ele só pertence à peça Hamlet, ele não vai pertencer à outra peça, porque ele não vai estar acima de outro contexto. Então, nesse sentido, o que é externo ajuda muito na criação, na composição e na expressão desse personagem para o público.

Douglas – Teve algum momento em que você se sentiu desesperado diante da criação?

Hugo – “As nuvens” era um espetáculo em que queríamos mudar radicalmente a nossa estrutura de trabalho, então tiramos a linguagem popular da roupa, adotamos uma linguagem visual de terno e gravatas, tinha um tênis para quebrar, mas era um tênis com uma certa elegância, prata, não era uma coisa como terno, gravata e bamba, coisa colorida, não. Tinha uma sacada com o cenário, o chão era prateado e a cortina era uma nota de dólar gigante, que eu queria uma coisa mais parecida com o teatro alemão, marcas limpas, claras, o desenho de cena evidente traçado geometricamente, com um rigor, uma precisão, apesar de ser Aristófanes, apesar de ser uma comédia e apesar de improvisarmos muito. Mas eu queria dar esse impacto de não repetição de fórmula, porque, quando você começa a trabalhar com uma linguagem popular, as pessoas começam: ‘já vi, já cansei, já sei o que é’. Eu falei: ‘não, toda essa linguagem popular, ela cabe em outras estruturas’, e aí trouxe. Como eu tinha muito essa preocupação, eu fui dirigir o espetáculo e estava em cena também, e aí foi me dando um desespero porque eu não construía nada do personagem que eu tinha que fazer.

Eu peguei o personagem que era evidentemente o mais popular e cômico e eu tinha chamado Eduardo Silva, que é um comediante assim... um cara a quem você deu o texto e ele já está fazendo. Eu entreguei para ele e falei: ‘esse lado da comédia popular já está garantido com ele, não precisa ser eu a executar essa tarefa e ele faz isso com fluência’. E falei: ‘e agora?’ Eu peguei um personagem que, para mim, lendo o texto ou dirigindo, eu falava: ‘ele não tem graça, ele não tem humor, mas eu quero por isso dentro dessa rigidez’. Aí dá um certo desespero, até porque eu não tinha quem me dissesse nada, eu tinha que experimentar e eu mesmo avaliar e aí depois perguntava para os meninos. Mas, como diretor e como ator, o embate é muito louco, é quase esquizofrênico.

Foi chegando perto da estreia e eu não achava, até a última semana eu não sabia o que era, quando chegou a semana da estreia eu falei: *'entendi o que é!'* E eu fiz os ensaios tateando, assim, meio marcado, que os meninos do elenco também não estavam enxergando o que eu estava fazendo, eles falavam: *'ele está lá, ensaiando do jeito dele'*. Aí, quando foi na estreia, que eu coloquei o que era e aí, na primeira fala, a plateia entrou, e aí na segunda foi e eu falei: *'é isso mesmo!'* e segui em frente. Mas até a última hora eu estava desesperado: *'eu não sei o que eu vou fazer e se vai dar certo'*. São construções, são maneiras de trabalho e isso não tem a ver exatamente com o esquema do psicológico, eu não sabia exatamente que fluxo, não só o timbre da voz, porque em geral em cena minha voz puxa mais para o agudo, eu tenho um registro que imita o grave e é rouco, daí quando eu estou em cena, minha voz fica forte porque eu joga ela no registro certo e ela vai para o agudo. Mas eu uso só o agudo? Eu vou usar o falsete? E vou modular a voz? Eu vou criar uma característica específica? Eu vou anazalar, não vou? Isso é uma forma que eu construo e que eu não conseguia descobrir qual opção. Eu vou dar quebras? Onde que eu construo o humor em um texto do Aristófanes, com um personagem que era aristocrático?

Eu estou acostumado com o personagem popular, aí estava fácil. Mas, para mim, não estava fácil e não tinha psicologismo nenhum. Na última semana, eu apontei, dei o registro, aqui eu uso, aqui eu não uso, eu modulo para cá, dou esse intervalo. Aí, quando veio a estreia... eu descobri estreando, coisa que em geral eu não deixo para estreia, mas dessa vez não tinha como.

Douglas – E você faz mais ou menos desse jeito? Desse jeito entre aspas, você descrevendo parece uma coisa...

Hugo – Arquitetônica, eu diria. É pura arquitetura. É pensar como essa fala se modula, como ela se infleciona, como é que eu divido a respiração, um estudo do texto como você estuda uma partitura para tocar música, é um estudo diferente, é uma partitura diferente, tem um fluxo de pensamento, o que esse pensamento está dizendo pra plateia, o que eu estou dizendo para mim, se isso interessa ou se não interessa.

Douglas – Sempre foi assim?

Hugo – Desde sempre. Intuitivamente, aí com o teatro amador foi... é porque eu com 7, 8 anos reunia meus primos, minha irmã, e fazíamos representações em um orfanato que meu pai ajudava a cuidar, eu tive uma infância rica, depois é que empobreci, então ele ajudava. Íamos todo o domingo almoçar lá e aí eu dizia: *'pô, essas crianças não têm diversão, então eu vou... deixa eu fazer comédia!'* E fazia umas representações, uma a cada mês, a cada dois meses, ensaiava com meus primos e apresentávamos. Então, isso já era intuitivo. Depois, na adolescência, eu fiquei cada vez mais travado, tímido, porque eu queria só ser autor, o Mundo, para mim, era escrever. E aí, para entrar no mundo do teatro, para as pessoas fazerem meus textos, eu fui procurar esse grupo de teatro amador. Porque eu queria que eles representassem as minhas poesias, eu não estava interessado em eu fazer teatro. Então me convidaram, aí eu retomei aquilo da infância,

que era um jogo, era uma brincadeira, aquilo me divertiu e eu não larguei mais. Foi essa, resumidamente, a história.

Douglas – Quantos anos isso?

Hugo – Eu tenho 47, uns 40 anos isso, né?! Com 7 anos, depois com uns 14, já tem 30 profissionais, 30 anos que eu estou fazendo teatro profissionalmente, eu comecei muito cedo, 17, 32. 32 que eu sou profissional. É muita carga! E o bom é que foi cedo, mas eu fui fazer circo com 20, 19 para 20, que eu fui fazer aula de circo, aí um monte de coisa eu comecei a entender desse aspecto da linguagem mais popular. É que eu tive uma felicidade, uma sorte, um privilégio, quando eu entrei no circo, não tinha palhaço, na Escola de Circo e Picadeiro, era basicamente um trapezista e ele ensinava acrobacias, tinha professores de todos... e ele vendeu uma série de espetáculos de alunos, que eram espetáculos ainda de aprendizes, para uma coisa da Nestlé lá, que era do Chambinho, então ele estava montando e eu estava chegando no circo, junto com o Jairo Matos, somos da mesma época, e fomos sacando que ele estava pegando alguns alunos para fazer e falamos: *'ele não tem palhaço, e nós queremos ser palhaço'*. Ele falou: *'puxa, tinha até esquecido do palhaço'*. Nem nos explicou nada, só falou: *'manda fazer umas roupas assim'*. No primeiro espetáculo, entramos querendo fazer uma coisa igual a animação de festa, e aí as crianças, assim um circo com mil e tantas crianças e elas... patavinas, entendeu? Entramos, gritamos, umas choraram... e saímos fugido! Aí ele falou: *'pô! Preciso ensinar umas coisas de palhaço'*. Começou a ensinar as primeiras reprises, falou o que era uma reprise, uma entrada, uma saída, como é que funcionava. E, nessa época, o irmão dele veio do Nordeste e o Mané era o palhaço Chuvisco, que era muito engraçado. E o Mané então pegou e falou: *'meu irmão não sabe nada'*. Ele me levava para ir tomar umas pingas lá no trailer dele, na padaria, e começou a me falar coisas que têm a ver com o saber popular, do saber do circo, do saber do cara que viveu, altas teorias mas tinha tudo a ver, então por exemplo: abaixar e pegar a lata, aquela coisa de chutar a lata e a mão ficar no vazio. Eu fazia isso, e um dia ele me disse: *'mas por que você tem tanta intenção de pegar a lata?'* E eu: *'como, intenção?'* Ele falou: *'porque dá para ver, na hora em que você pensa que vai pegar a lata, dá para ver que você vai chutar, porque você está avisando, com seu pensamento, que você vai chutar'*. **Apague essa intenção, simplesmente, mecanicamente abaixe para pegar a lata e chute antes de pegar.**

Então, o meu lado teatral tirava exatamente a brincadeira do circo, que era todo mundo dar risada que o palhaço não conseguiu pegar, o efeito é muito mais fácil do que uma carga emocional, um tipo de emoção que eu punha na hora. E aí foi dando dicas não só como esta de várias coisas, como funciona o tempo da piada, existem três tempos, você fala e existem três tempo que você aguarda ritmicamente se o público vai rir, então existem piadas com um tempo, existem piadas com dois tempo e existem piadas com três, não existe mais do que isso, de espera da resposta do público, e aí eu fui entendendo essa arquitetura, isso impregnou, então o trabalho dos *Parlapatões* é feito também com essa arquitetura, entendeu? **Não é uma coisa que veio alguém da academia, um professor da oficina não sei o que de clown, eu até fiz algumas, não, foi uma coisa que chegou e falou 'olha, é assim esse saber'**. E ele falou: *'meu avô me*

ensinou, e eu não podia contar, mas eu não tenho filho e você é palhaço mesmo, então eu quero que você saiba tudo'. Então, eram segredos mesmo que o cara contava como o ouro que ele estava me entregando ali.

Tanto é que daí vem a coisa do objeto, que eu fazia também um personagem que é o palhaço que faz as evoluções acrobáticas, então eu fazia trapézio e enfim, como trapezista eu não era uma beleza! Eu sabia tecnicamente o que fazer, mas quando eu fazia o personagem, quando eu fazia trapézio, eu fazia às vezes truques mais difíceis que os trapezistas, como se jogar e pegar o trapézio de volta, que é mais difícil às vezes que salto mortal, além do salto mortal, e tinha que fazer isso no ar. Então, quando eu peguei isso, que ele olhou para mim e falou: *'agora você tem direito ao meu chapéu'*. Ele me deu o chapéu dele, que era um chapeuzinho pequenininho, e falou: *'agora você faz o trapézio sempre com esse chapéu, como se aquilo contivesse uma sabedoria naquele chapéu, entendeu?'* Ajudava na composição também do trapezista, porque o trapezista precisa ter um chapéu muito grudado, pequeno para não segurar e não voar, então tinha uma lógica naquele chapéu pequeno dele, não era porque era estético – já que é para usar chapéu, que ele seja pequeno, para não atrapalhar nenhum movimento de braço, de nada, e não voe.

Douglas – E teve alguma vez em que você usou esse tipo de recurso só que não em uma linguagem cômica?

Hugo – Sim. Tem um trabalho recente dos *Parlapatões*, chamado “A vaca de nariz sutil”, que, apesar do título, ele é bem irônico, que é um texto do Campos de Carvalho em que eu fazia um mudo. Eu sou bastante falastrão e até fizemos uma inversão interna; por exemplo, o Napão é um cara que nunca protagonizou nada, e nós, em uma reunião, falamos: *'temos que mudar o jogo, o Napão tem que protagonizar e o Hugo tem que ficar quieto, então eu vou fazer um mudo.'* E aí, cara? Eu, que estou acostumado tanto a falar, tinha que achar alguma coisa, então eu fui na composição, primeiro uma barba natural, deixei minha barba crescer, o que foi difícil para os outros espetáculos, principalmente para maquiagem de palhaço que minha barba não comportava, e, na tradição do circo, não se usa barba em palhaço, então eu seguia muito a tradição, hoje em dia a galera já cria maquiagem com a barba, já é outro papo, mas eu estava muito apegado, aí eu pus a barba, mas ainda faltava, aí teve uns óculos que eu falei: *'esses são os óculos'*, que aí ele compunha aquele mudo do jeito que talvez eu precisasse nublar um pouco a visão pra falar com o gesto, e aí ajudou na composição.

Douglas – Como é que você achou ele?

Hugo – Tínhamos uma caixa de vários óculos, na Capote, onde tínhamos a sede, e tinha essa caixa lá, aí um dia eu cismeiei que eu precisava achar alguma coisa que funcionasse na característica, e era uma característica quase realista, não era um espetáculo realista, esse personagem não tinha um comportamento cômico, que você pode exagerar, usar a hipérbole ou aumentar ou diminuir, para dar uma característica, então tinha que ter uma certa elegância. Eu achei uns óculos de aro fininho, que quase não aparece no rosto, mas ao mesmo tempo compõe. Fiz um texto do Marcelo Rubens Paiva, no *Parlapatões*, que era

uma estrutura de comédia romântica, mas tinha uma loucura do Marcelo de um autor que escreveu uma peça e depois era a representação da peça, era uma peça meio fragmentada assim, fazíamos eu, Bortolotto, a Paula Cohen e o Alex Gruer, eu estava desconfortável ali, estava tudo muito bem, bons atores, eu jogava com a Paulinha, mas um dia o Paiva falou pra mim: *'você está com uma cara muito antiga'*, e ficamos olhando e todo mundo estava usando uma barbichinha, um cavanhaque só pela metade e daí eu deixei crescer meu cavanhaque e aí ajudou na composição, ganhou firmeza, realmente um diretor de teatro moderno, porque eu representava o diretor de teatro, mas não um diretor de teatro mais antigo, aí já ajudou na composição. Engraçado isso, quando eu fui fazer a série lá, o SOS Emergência, tiveram duas temporadas da série: na primeira, eu tinha deixado o cabelo grande para fazer cara de louco que era anestesista, daí eu tinha escolhido uns "oclinhos" que, em nenhum dia de gravação, nós usávamos, porque dava reflexo, e fiquei sem óculos a temporada inteira. Aí, quando foi a segunda temporada, que era até maior, o diretor me chamou e disse: *'eu acho que precisamos mexer alguma coisa no visual'*, aí tinha umas tabelas com foto de revista recortada de personagens dos outros atores para aqueles atores fazerem, tinha uma menina que o cabelo dela era parecido como o da Angélica, então tinha uma foto da Angélica e uma foto dela para ver se aquele cabelo encaixava, tipo um quadro, aí uma foto de uma outra atriz americana com aquele mesmo cabelo da Angélica, que seria o mesmo daquela atriz, para achar o tom, para achar o corte, pesquisa que o pessoal de maquiagem lá faz, sabe?! Tinha o meu quadro, tinha a minha foto e a minha foto, tinha eu na temporada anterior e tinha eu na peça do Marcelo Rubens Paiva com o "cavanhaquinho", aí eles fizeram colado, depois tinha crescido já...

Douglas – E para você, não ter uma composição, não ter uma diferença?

Hugo – Já teve, não vou dizer que não faz falta, sempre você pensa em alguma coisa, sempre você quer construir a partir de algum elemento visual, eu trabalhei muito tempo desenhando, eu desenho os figurinos das minhas próprias peças, faz parte, entende? Mas, quando não tem, não se torna um grande problema, porque existem coisas físicas que você faz, o rosto, a maneira que você expressa, o tipo de máscara que você está desenhando para aquela linha de personagem. É que, em 20 anos dos *Parlapatões*, nessas tantas peças, sei lá, eu fiz 2, 3 que não eram cômicos, e talvez, a grande maioria tenha trabalhado eu mesmo na composição do figurino, ou porque fui eu quem desenhei, ou porque eu dirigi e falei com figurinista e isso foi direcionado. Dos poucos diretores que trabalharam com a gente como foi o Aimar Labaki, que vieram de fora, sempre foram abertos às ideias de grupo, então nenhum deles chegou e falou *'eu quero assim'*, isso ajuda muito.

Douglas – Eu, lembrando dos exemplos que eu tenho, que são coisas mais fáceis de serem reconhecidas, eu me lembro de, por exemplo, o Marlon Brando usando o algodão na boca no "Poderoso chefão", mas a maioria dos exemplos são cômicos.

Hugo – Sim, porque a figura de linguagem no humor não é a metáfora, é a hipérbole, a principal, claro que tem outras coisas. E a hipérbole, no humor, super dimensiona ou

tira do tamanho, para o palhaço, a bengala não é para apoiar o corpo, a bengala ou é grande demais que não apóia, ou é pequena demais que não alcança, porque ela perde a função dela enquanto objeto. Existem objetos que são conquistas culturais da humanidade, então a cadeira, a estrutura da cadeira é a estrutura de cadeira, ela pode virar uma poltrona, mas a alma, ou melhor, o esqueleto dela é de cadeira, para sentar, ninguém evoluiu, para bater um prego é um martelo, se você dá um martelo na mão de uma criança, se ela não se machucar, ela sabe qual é o movimento a ser feito, um guarda-chuva, também é um objeto que, tecnologicamente, não foi além, então **o que o palhaço faz é super dimensionar isso, ou minimizar, tornar pequeno, para que aquilo perca a função do que é.** O palhaço nunca vai usar a bengala para se apoiar, nunca vai usar o martelo para martelar, a não ser que seja para se machucar, ele não vai usar o guarda-chuva, ele vai usar para se enganchar, para prender no outro e, quando vier a chuva, ele já não vai usar, ele vai usar no momento errado ou vai virar, enfim. **A mesma coisa com o que é o adereço mais próximo do corpo dele, os óculos, o nariz, a própria função do nariz vermelho, a lenda do nariz, ele serve para dar a hipérbole, para dar a caricatura, como um desenho exagerado que você sabe que está representando o rosto de alguém, mas esse rosto está exagerado em suas curvas para que você identifique melhor aquela pessoa,** caricatura de um político, não é um retrato de um político, não é uma foto, é uma distorção que você pode revelar também se aquele político é corrupto ou não, se ele é um cara interessado ou não, se ele é amável ou não é, se ele é carismático, a caricatura vai dizer isso tudo. Quando você está compondo um personagem, você está compondo isso tudo também, esses outros elementos estão todos vindo à tona, se aquele personagem tem uma malícia ou se ele não tem, se ele é ingênuo ou não é, isso vem exageradamente. Se uma sobrancelha está acirrada para frente, se ela abre mais o olhar, se ela ajuda o olho a ser mais suave ou mais esperto, numa máscara pintada, uma sobrancelha colada ou uns óculos colocados, isso tudo muda a possibilidade expressiva, e **no personagem cômico tudo é hiperbólico, é exagero,** então essa sobrancelha grossa é mais grossa do que a de uma pessoa que tem a sobrancelha grossa, porque ela quer mostrar muita grossura de sobrancelha e isso é, sem dúvida, também uma construção arquitetada, pensada para.

Douglas – Tem uma coisa de revelar, né?

Hugo – De revelar, sim. E têm coisas técnicas, eu falo sempre da maquiagem do palhaço que tem toda a coisa da lenda que eu conto, muita gente acha que um pinguinho aqui é uma lágrima, um circense tradicional sabe que um pinguinho aqui, ou um pinguinho acima do olho, é para facilitar ao espectador que está distante saber para onde seu olho está indo, é como se fosse uma mira, para saber para onde está indo sua pupila, porque de longe a pupila se funde e cria uma referência, ele tem onde o olho está indo, entendeu? Isso é uma coisa técnica, mas as pessoas encaram aquilo como uma subjetividade, uma melancolia, uma nostalgia, o palhaço é triste por dentro, ele sempre tem uma lágrima, eu falo: *‘não!’*

Douglas – E qual que é a lenda do nariz vermelho?

Hugo – A lenda do nariz vermelho quem contou foi o Julio do Amaral, o *Julinho Boas Maneiras*, que é um pesquisador de circo que foi dar palestra no Circo de Picadeira, ele é contemporâneo do Piolim, do Oswald de Andrade, da Tarcila, era um intelectual boêmio dos anos 30, e felizmente eu tive essa palestra com ele e ele tem alguns escritos também, que estão no centro cultural. Ele conta que é melhor a lenda do que a história em si. Diz a lenda que um determinado soldado, porque na Inglaterra, num determinado período de paz, os soldados eram todos como se fossem mercenários, os exércitos eram contratados ou por um príncipe ou por outro príncipe da mesma linhagem, então o exército era uma tropa fiel àquele reino, mas ele podia atender a esse ou aquele príncipe ou aquele duque. Então, num determinado período de paz na Inglaterra, os soldados estavam muito ociosos, então nos estábulos, que eram, em geral, octogonais ou heptagonais, que eram paredes para formar um pequeno círculo, treinavam cavalaria, e ficavam então treinando em cima do cavalo, andando com ele em círculos, porque o cavalo, quando anda reto, trota, daí você pula. Uma das lendas é que o cavalo, depois da 13ª trotada, dá um sobre-passo e isso é real, então você tem que diminuir o círculo, da guia, da coleira que você põe no cavalo para ele andar em círculo, você diminui para ele só dar 12, porque daí ele não começa a contar a 13ª, ele não dá o sobre passo, aí o cavaleiro vai em pé, porque tem a força centrípeta e ele consegue equilibrar melhor. E são descobertas desse período, a medida do picadeiro de um circo é pegar o cavalo da companhia e ver se ele dá a volta sem dar sobre-passo e você vai diminuindo para ele nunca dar o sobre passo, que daí o cavalição nunca vai cair, então essa é a medida oficial de um picadeiro. E diz a lenda que tinham esses soldados treinando e esses estábulos também tinham bares em que as pessoas iam para beber e conversar e acabavam assistindo a essa demonstração de cavalaria, de habilidades dos caras e isso acabou gerando uma cobrança de ingressos, uma cobrança para o cara ir assistir. Diz que um determinado soldado, um dia, chegou e, antes de trabalhar, foi beber, bebeu um pouco demais, no que ele foi beber ele tinha que colocar os obstáculos para a demonstração de cavalaria, daí ele pegou o uniforme de um cara que era três vezes maior que ele e vestiu, colocou o obstáculo, estava bêbado e tropeçou, aí o pessoal começou a rir da cara dele, olha lá! Aí depois outro, tropeçou de novo, aí veio o capitão para dar bronca, ele foi fugir, tropeçou mais uma vez e se escondeu, então todo mundo estava rindo da cara dele aí o capitão percebeu, chegou para ele e falou: *‘o que é que você fez?’* E ele: *‘eu bebi antes e tal...’* Ele disse: *‘amanhã você vai fazer a mesma coisa!’* E o soldado: *‘O quê? Quer dizer que amanhã eu posso chegar aqui e beber, tropeçar e errar tudo?’* *‘Não, beber você não pode, mas para fingir que você está bêbado, você vai colocar um casaco um número maior que o seu, e também, quando se bebe, na Inglaterra ou onde está muito frio, o nariz fica vermelho, então nós vamos pintar o seu nariz para parecer que você está bêbado’.* Então diz a lenda que o nariz vermelho do palhaço surgiu por causa do bêbado, não é à toa que muitos palhaços bebem muito fora de cena.

E tem esse espírito do desequilíbrio, da roupa larga, do desajeitado, do inconveniente, do que não cabe dentro de uma ordem, do que tropeça e cai. É daí que vem a lenda de como surgiu o nariz vermelho que depois ganha o formato de máscara, que é a bola, mas o primeiro era o nariz pintado, então eu adoro a lenda porque ela dá várias explicações

de como é o palhaço e ela dá, inclusive, a indicação de que os estábulos criam as demonstrações de cavalos que criam a estrutura, o *Globe Theater* tem estrutura de estábulo, também é octogonal, porque era um estábulo, e aí adaptado para a representação de teatro com o tablado para frente e o círculo também, depois o Philip Ashler vai construir esse círculo, que tem a mesma estrutura, de um avanço de um teatro, como se fosse um estábulo que teria esse olhar de uma plataforma de cima para os ricos e para o clero, e aqui em baixo está o popular, e o nobre está aqui no meio, que tem uma visão privilegiada, que a divisão dos teatros Municipais de São Paulo, do Rio, de qualquer lugar no Mundo, são esses teatros em formato de ópera, eram a divisão do circo ainda sem o picadeiro, aí quando adota a tenda, que a tenda é árabe e quadrada, ela passa a ser circular por causa da demonstração de cavalo, porque precisa fazer o picadeiro e o cavalo tem que dar a volta em torno, o mastro pode estar no meio ou estar na ponta, não precisa ter essa medida, e aí o circo vira círculo, aí é que ele ganha formato circular. É bastante informação, não é? E a lenda é linda, a lenda é muito legal, do palhaço. E tem daí, da tradição, por que é que tem o branco e o preto? Porque a maquiagem branca vem do final da Idade Média, quando tem a troca de excedentes de produção e criam-se as feiras em torno do burgo, que burguês é o que mora em volta do castelo, então, ou para dentro da muralha ou para fora, se cria uma cidade, certo? Ali era a feira de troca, então quem ia trocar lá era o camponês, que ia trocar o excedente de um produto por outro ou por artefatos, enfim, diz que essa lenda é italiana, para conquistar o camponês, o artista de rua criou um tipo de vestimenta que imitava o espantalho, que era colocar palha ao redor da manga, palha aqui (*ao redor da gola*) e dizem os historiadores que colocavam palha nas costas, para poder dar cambalhota, mas o historiador nunca deu uma cambalhota com um colchão costurado na roupa, então não é isso, era palha para imitar um espantalho e para ficar parecido com a cara de pano, eles batiam farinha no rosto, pra ficar branca, então esses caras dão origem ao nome italiano, ao nome latim, que é palha, o homem de palha é o palhaço e que tinha o branco na cara inteira e depois, no circo, vai virar a maquiagem branca do branco e a outra maquiagem, que vai usar um pouquinho de branco e deixar a pele aparecer e usar principalmente o nariz vermelho, para o excêntrico, do Augusto. E aí o preto vem da influência moura, que é do período de cruzadas também e aí os árabes usam o kajau, que é a pedra preta que você cobre o rosto todo para não tomar sol e, de certa forma, você vai proteger o olho porque bate muito sol, e eles descobriram que, passando preto em volta do olho, você tira a refração da luz e enxerga mais longe, isso é uma coisa tuareg mesmo, que ele pinta o olho inteiro de preto aqui em volta, isso é o *Sundown* da época, porque o preto, embora absorva a luz, protegia a pele, então ele ficava com o olho preto aqui. Essa pedra, como a tenda, veio e têm influências de várias culturas, essa pedra começa a ser usada na maquiagem, ele usa como contorno do branco, que ainda não tinha contorno, entendeu? Na tradição, teria o preto, o vermelho e o branco, são as cores que podem ser usadas na tradição circense, junta a informação do Julio Amaral, com as informações do Manuel Moura, que foi meu professor. São histórias lendárias, mas que são muito bonitas, muito interessantes.

Douglas – *Você sentiu necessidade de assistir a muita coisa para poder fazer outra coisa?*

Hugo – Sempre, eu fico chateado quando eu fico cansado de ir ao teatro, porque às vezes nós cansamos, nós que trabalhamos com isso. Mas eu gosto quando tem, por exemplo, festival de teatro ou de circo, porque daí você vê de enfiada várias coisas, e isso me realimenta, tanto ver um bom espetáculo que te estimula, que te convida a querer continuar fazendo, vale a pena, quanto um péssimo, porque o péssimo eu começo a olhar e falo: *‘será que isso não tem outra saída, será que isso não me dá uma referência de outra coisa?’* **É muito estimulante ver tanto o excelente quanto o péssimo, eu não me incomodo de ver espetáculo ruim, eu vejo com o mesmo prazer, porque eu já vejo com outro olhar**, não fico criticando, nem me incomodando se eu não estou gostando, às vezes eu até gosto de trechos de espetáculos ruins, que são até muito interessantes, porque aquilo pode ser estimulante.

Ver muita foto, ver muito filme, vários espetáculos nossos, vimos vários filmes, várias coisas, sempre vamos buscar alguma coisa imagética. Foto é muito legal, não é? É muito estimulante, porque ela provoca a sua imaginação para aquilo de onde isso veio e onde isso vai parar, e às vezes usamos isso até em oficinas e exercícios: *‘de onde que eu estou vindo e para onde eu vou?’* Essa é uma mecânica que tem a ver com Meyerhold e pegamos muito, quer dizer, não usamos uma interpretação Stanislavskiana e também não é o método Meyerhold, porque nós só entendemos o método do Meyerhold, que fazíamos coisas que ele dizia, quando fomos ler a teoria depois de já fazer. Toda a construção do trabalho dos *Parlapatões* é mecânico, mas por quê? Tinha a biomecânica, mas porque é a estrutura do circo, no circo você trabalha primeiro com a arquitetura, primeiro que o palhaço no circo não ensaia nem o ensaio geral, com todo mundo, ele sempre ensaia escondido, todo mundo ensaia na frente de todo mundo, o palhaço não, ele vai para trás do trailer, no outro barracão, num outro canto e ele não ensaia dando *gags*, fazendo a interpretação, ele ensaia a mecânica: *‘o que eu faço aqui?’* *‘Aqui eu abaixo, o outro chuta minha bunda, daí eu vou até lá e falo isso, ah você fala isso? É eu falo isso, aí eu vou pra cá e como é que você faz? Eu viro a cabeça para cá e para lá, você me dá o tempo de eu fazer isso? Dou. Não vai me cortar! Não, eu dou!’* Aí você vai montando esse quebra-cabeça e, às vezes, você só ensaia isso e, no ensaio geral, você não mostra, diz: *‘eu entro por aqui e saio por ali, para não perder a graça, também’*. E na hora você faz, **realmente ele só funciona com público**, ele não funciona com artistas entre artistas, com o diretor dizendo isso é engraçado e isso não é, por isso às vezes os diretores que vêm trabalhar com a gente dizem: *‘vocês não são dirigíveis, porque comediante não se dirige, né?’* Você dá uma controladinha, porque o cara vai fazer o que ele quiser na hora.

Douglas – *Você acha que você nasceu comediante?*

Hugo – Não, eu acho que não nascemos prontos, eu acho que nascemos prontos para ser tudo, de cientista a artista, eu acho que todo mundo nasce capaz, a educação e a cultura, conforme for, se é conservadora, vai reprimido algumas coisas. Toda criança sabe representar, a criança brinca, as meninas brincam de casinha, os meninos brincam de casinha, de aviãozinho, de carrinho e isso é um exercício da interpretação, os atores não deixam reprimir isso na vida social. Alguns são abusados e querem fazer isso na vida

social, querem representar quando estão numa festa, não precisa, você representa no palco e na vida você pode até ser tímido, muitos atores são tímidos e, na cena, são completamente expressivos.

Douglas – Então você acha que, no caso dos comediantes, tem alguma coisa na vida deles que lhes deu essa direção?

Hugo – Sim, ao longo da vida, cada um por uma razão, uma maneira, desde a sobrevivência, da educação formal, informal, em casa, e obviamente, acho que as nossas gerações, mas acho que mesmo as gerações depois da indústria, **todos tiveram a possibilidade de serem estimulados por outros artistas em grande quantidade.** Uma pessoa, antes do cinema ou do advento da televisão, não tinha a chance de ser estimulada a não ser quando tinha espetáculo ao vivo. Por isso que, potencialmente, hoje, você consegue mais gente não ser reprimido e poder ser artista, todo mundo quer ser artista, se bem que, hoje em dia, as pessoas querem fama, não querem ser artistas, querem dinheiro, reconhecimento, mas a veia mesmo de querer se expressar, e eu acho que, com a internet, mais ainda, mais gente se descobre e descobre um canal de comunicação, os meios estão chegando, para que as pessoas cheguem mais em outras pessoas, é bárbaro pessoas que criam vídeos no *youtube*, que elas criaram em casa, no quintal, são meios, são conquistas, eu não acho que isso veio para atrapalhar, só vêm para acrescentar, para ajudar. **Acho que ninguém nasce, você se dispõe ou não se dispõe, se trava ou não se trava.**

(entra alguém trazendo um elemento de cena que está sendo construído, comenta-se sobre isso)

Uma coisa que eu ia falar é que muita gente considera a máscara, seja ela pintada, seja a máscara estruturada, sejam uns óculos, seja um bigode, como uma defesa do ator para se esconder atrás dela e representar a personagem, eu acho exatamente o oposto, eu acho que a máscara potencializa, ela amplifica aquilo que você quer expressar, então muita gente diz ‘atrás do palhaço você está se escondendo, caramba!’ Eu estou me mostrando mais ainda, assim como eu mostro que minha boca é grande, ampliando-a, eu estou mostrando muito mais o que eu quero dizer, que meu olhar vai num canto e vai no outro, que meu cabelo está para cá ou para lá, eu estou dizendo mais o que eu quero dizer e não me escondendo atrás disso. É libertador, e não opressor, por isso me preocupa quando a coisa é muito psicológica ou quando ela entra num plano subjetivo que busque ser rebuscado demais, entendeu? Temos uma cena nesse espetáculo novo, que é um texto de um russo que ninguém conhece no Brasil, chamado Daniil Kharms, que é um poeta dadaísta e a tradução foi feita pela Tatiana Belinky, que já tem noventa e tantos anos, que já não sai mais de casa, está lá numa cadeirinha e ela é um doce, uma figura engraçada e tem uma determinada cena em que um dos personagens tira um martelo da boca, e o outro dá risada e eles começam a conversar sobre esse martelo e tem um nonsense aí. Fomos lá conversar com a Tatiana falamos para ela: ‘o que você acha que é esse martelo na boca, que ele tira?’ Uma das atrizes perguntou super compenetrada e ela falou: ‘filha, você nunca viu palhaço? Não precisa ter motivo, ele tirou o martelo da boca para ser engraçado, é coisa de palhaço.’ Às vezes, você quer buscar explicação demais para uma coisa que tem uma função, que é dar risada, que é

divertir, que é criar a sensação de nonsense, pronto, já deu essa sensação, não precisa mais do que isso. Isso era importante, eu tinha pensado, no dia em que eu li seu e-mail, eu falei *'preciso dizer isso'*, a máscara não é para proteger ninguém, é para libertar que está ali. Às vezes, as pessoas, especialmente os palhaços, têm uma linha assim que precisam por o nariz escondido, não, eu sem nariz ou com nariz eu posso fazer o palhaço do mesmo jeito, claro que isso é um símbolo, e a hora em que eu ponho, eu tenho um cuidado com ele, mas esse respeito é um respeito profano, ele não é religioso. Quando você torna isso religioso, você põe um poder para isso que você perde o seu domínio e, na verdade, o comediante tem que dominar o que está fazendo, para poder ter graça e ter sentido; se ele é dominado por aquilo, é levado por algum impulso, ele é o quê? Um cavalo de umbanda, de candomblé? Ele tem que ter consciência e todo mundo tem consciência do que está fazendo, mas às vezes ele quer nublar para parecer que não está fazendo, isso não é libertador, isso é acorrentador, é aprisionador da capacidade expressiva de cada um.

Douglas – É muito interessante você falar isso, que esse é um dos pontos principais, sobre o qual escrevi um capítulo, que é um capítulo mais filosófico e que, na verdade, quer falar assim: 'meu Deus, não tem como dar dicas, põe o negócio'.

Hugo – É, usa aí e vê que efeito ele causa e se funciona, que é uma coisa que, em teatro, quando estamos ensaiando e tem algum ator em dúvida, eu digo: *'vamos ver se funciona'*. Às vezes, não é o diretor que diz se funciona; se não você cria um autoritarismo sobre a capacidade do seu olhar, sendo que quem vai dizer se funciona ou não é a reação da plateia, para aquilo que você está procurando, você quer fazer rir? Eles riram? Está funcionando. Você quer emocionar, colocar num estado de pensamento? Você vai sentir se a plateia entrou nessa ou não e você sente se a plateia entrou ou não, mesmo no choro, no drama, você percebe se a plateia está emocionada ou não, se ela se concentrou, fez silêncio ou se ela está sonolenta, só não percebe quem não quer para dizer ai, não, eles gostaram, para se iludir.

Douglas – Eu estava pensando, e aí, com você falando, é muito óbvio que tem que ser isso, era que eu não queria fazer um estudo histórico, eu estava querendo mais chegar a isso, de ser uma coisa que revela mesmo. E aí o palhaço é muito bem-vindo nesse sentido.

Hugo – De como cada um usa isso pra potencializar. Eu adoro aquele negócio na máscara do Rick (Ricardo Puccetti), eu acho aquilo incrível e ele não usava antes, ele passou a usar.

Douglas – Ele contou para mim, na entrevista, que ele foi para Itália, já tinha, exatamente a mesma coisa que você falou, já tinha essa coisa, só que não tinha o vermelho, tinha o branco, tinha o preto, só que não tinha o vermelho, aí o Nani que foi ajudando-o a encontrar. Você falou de ter tido uma influência muito de alguém que já tem experiência...

Hugo – De um mestre, né?

Douglas – E, para mim, eu só tenho a agradecer que eu falei com você, falei com o Rick e falei com o Ézio, então é o que mais faz sentido na entrevista para mim mesmo. Até pensei em um tópico: ‘O artefato e o cômico – estar com alguém experiente’. Acho que eu vou fazer um tópico assim.

Hugo – É bem interessante, porque, na verdade, não sei se a sua geração, mas talvez na minha geração e em algumas anteriores, tem uma tendência equivocada de confundir o que é tradição com conservadorismo, tradição é troca de experiência acumulada, você tem que ir lá buscar e isso não significa que você vai conservar, você pode até romper com a tradição, criar ruptura, talvez a minha geração que pegou o período de fim de ditadura, qualquer ideia de tradição parece uma coisa muito pesada, muito conservadora, porque a arte não é ciência, ela não é feita em degraus, ela é fluxo, ela está no plano terreno o tempo todo, lidando com as pessoas, que a jogam para subjetividade, mas ela é palpável; então, se você não pega o que o outro teve de experiência, você não pega a arte, você não está vivendo *ela*, porque você não a relaciona historicamente no que você está querendo expressar. É importantíssimo, seja para escrita, seja para representação, seja para figurino, para composição, você está falando, eu estou concluindo, pensando alto aqui com você.