



Mulher Ridícula vs. Mulher Vítima. *Clown* no Feminino.

Margarida Maria Pereira Fernandes

06/2023



M MESTRADO
ARTES CÉNICAS
INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

Mulher Ridícula vs. Mulher Vítima. *Clown* no feminino.

Margarida Maria Pereira Fernandes

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização Interpretação e Direção Artística

Professora Orientadora
Claire Margaret Binyon

06/2023

Agradecimentos

Gisela Matos e Marta Costa por serem parceiras extraordinárias nesta viagem pelo ridículo. Por terem dito sempre que sim.

Claire Binyon pela sua presença construtiva, entusiasmada, atenta e criativa.

Inês Mariana Moitas pelo seu contributo precioso na construção dos figurinos.

Nuno Meireles por estar ao meu lado nas viagens teatrais desde 2002. Por ter fé nas coisas que eu faço.

Resumo

O presente projeto vai no sentido de deslocar as mulheres de personagens e dramaturgias que lhes são comumente atribuídas e que elas próprias encarnam, assegurando assim a sua continuidade ao longo do tempo: vítima, apaixonada, histérica, abandonada, cuidadora, ingénuo, maquiavélica, sedutora, tímida.

Seguindo a decurso de tais narrativas, as mulheres que delas se afastam são percecionadas como anormais no sentido de fugirem à norma. Será possível do *clown* desviar a mulher da rota normativa para o lugar emancipador do riso através do ridículo? Esse chão comum a toda a espécie humana. Serão as mulheres avessas ao *clown*? Será o *clown* avesso às mulheres? O clown em pesquisa relaciona-se com o teatro e o ator, cuja vulnerabilidade revela o seu ridículo. Ligado ao registo cómico, está a tragédia, sem a qual o clown se diluiria em puro entretenimento. As noções de risco e de flop envolvidos nesta técnica de interpretação constituem-se igualmente como objetivos, assim como, a relação do clown com os espectadores. Por último, mas não menos relevante, a aplicação da técnica de clown ao texto dramático teatral assume-se também como objetivo do projeto.

Palavras-chave

Mulher; Ridículo; Riso; Convenção; Risco.

Abstract

The present proposal is to displace women from the characters and dramaturgies that are commonly attributed to them and that they themselves embody, thus ensuring their continuity over time: victim, passionate, hysterical, abandoned, caretaker, naive, Machiavellian, seductive, shy. Following the course of such narratives, the women who deviate from it are perceived as abnormal in the sense of escaping the norm. Is it possible for the clown to divert women from the normative route to the emancipating place of laughter through ridicule? This ground common to all human kind. Are women averse to the clown? Is the clown averse to women? The clown researched here is linked to theater and to the actor, whose vulnerability exposes his ridicule. Linked to the comic register is tragedy, without which the clown would be diluted into pure entertainment. The notion of risk and flop involved in this interpretation technique are also important objective of this research, as well as the relationship between the clown and the spectators. Last but not the least the application of the clown technique to the dramatic theatrical text is also assumed as an objective of the project.

Keywords

Woman; Ridiculous; Laugh; Convention; Risk;

Índice

1. PESQUISA EM CURSO	
1.1. Clown e teatro.....	Pg.4
1.2. Enquadramento teórico	
Novo Clown.....	Pg.5
Mulheres no Novo Clown.....	Pg.6
1.3. Clown no Feminino – Inspirações.....	Pg.7
1.4.1. Clown no Feminino em Portugal – Existe?.....	Pg.8
1.5. <i>A Casa de Bernarda Alba</i> – Pretexto do texto.....	Pg.10
2. PRÁXIS	
2.1. Prática artística	Pg.14
2.2. Processo.....	Pg.14
2.3. Direções.....	Pg.34
3. REFLEXÃO CRÍTICA	
3.1. Pontos fortes.....	Pg.35
3.2. Pontos fracos.....	Pg.36
3.3. Desafios (problemas e soluções)	Pg.38
3.4. Estar dentro e estar fora.....	Pg.42
Bibliografia.....	Pg.44
Anexos.....	Pg.45

Introdução

Balanços e Afinidades. Quando me propus ao mestrado, o meu desejo de pesquisa incidia sobre a interpretação. O que é interpretar? Como se define este verbo usado amplamente? Foram muitos os dramaturgos, encenadores, atores, praticantes (traduzindo à letra a expressão *practitioners*) que investigaram a interpretação através de cruzamentos ou de intersecções com outras artes e áreas de conhecimento, culturas e geografias.

Mas para quem estou a escrever isto? É um balanço pessoal, íntimo. Sou uma pessoa vinda do teatro, foi durante a formação em teatro que encontrei o “clown” – não o *meu clown* nos moldes de LeCoq, mas uma forma, uma técnica de estar em cena que estava em sintonia com a minha sensibilidade artística. Os ritmos, a fisicalidade, a relação com a plateia, a cena suportada pelo ator, fascinaram-me e alteraram a forma como vivenciei o resto do meu percurso teatral como estudante na Academia Contemporânea do Espetáculo e como profissional. Vivo da prática de *clown*, em contexto hospitalar, há uma década. Regressando ao início, senti a dada altura do meu percurso, que necessitava de me reencontrar com o teatro e com a interpretação. Inscrevi-me no Mestrado de Artes Cénicas. Reneguei conscientemente as minhas afinidades, tendências, familiaridades para ver o que surgia daí. Interessava-me o ator e a sua construção cénica: o que faz uma pessoa entrar em cena, transformar a realidade em outra coisa fazendo sentir a quem a vê que está perante algo *interpretado*. ?

No decurso do primeiro ano do Mestrado procurei materializar a minha procura sobre a interpretação e do indivíduo-interpretador. Nesta busca fui de encontro à ¹ linguagem artística de *clown*, primeiro nas leituras como foi o caso de Erika Fisher-Lichte. A “Estética do Performativo” clarificou-me acerca da potência cénica do exercício de *clown*. «Qualquer coisa que os atores façam repercute-se nos espectadores, e qualquer coisa que os espectadores façam repercute-se nos atores e nos outros espectadores» (pg.78) A cena clownesca vive justamente deste vaivém, desta relação tão mútua quanto efémera. Senti que esta relação era algo que eu entendia como funcionava. O experimentar a sua vivência como *clown* fascinava-me. Identifiquei-me com a forma ^{de} encarar o ator como criatura permeável, horizontal ao nível do espectador, aberta ao presente sem, no entanto, abrir mão da imaginação. Dei comigo a pensar que, de facto, o *actor-clown* encarnava este paradigma em cena. O caminho da pesquisa começava a ser traçado com o cruzamento entre o teatro e o

clown; clarificou-se com o Projecto Teatral do 1º Ano, onde desenvolvi um solo *clown*: *O Sonho*. O interesse sobre o “clown no feminino” definiu-se após a frequência do workshop com a palhaça Gardi Hutter¹, onde a dramaturgia feminina foi abordada. Ao fim de um ano, ali estava eu surpreendida com o rumo da pesquisa em torno do *clown* e do teatro e do feminino: decidi avançar com o projeto. Orientada pela intuição, só faltava encontrar o porquê e o como.



Figura 1 Fotografia do solo *O Sonho* integrado na unidade curricular Projeto Teatral, no Teatro Helena Sá e Costa.

¹ Gardi Hutter (Suíça, 1953) é uma referência no *clown* há mais de quatro décadas. Foi uma das pioneiras no reconhecimento do *clown* no feminino. O seu primeiro espectáculo “Joana D’ArpPo” continua em cena pelo mundo. Em 2022, foi apresentado no Cineteatro Mouzinho da Silveira, em Castelo de Vide, integrado na programação do Festival Tem Graça dedicado ao palhaço no feminino. Foi neste âmbito que frequentei o workshop.

1. PESQUISA EM CURSO

O bom teatro oferece-nos bons pontos de contato com a nossa humanidade.

Peta Lily

1.1) *Clown* e teatro

O *Clown* teatral, chamemos-lhe assim, é um fenómeno recente². A sua entrada em cena implicou uma relação diferente com a plateia, a qual deixa de estar em círculo para estar frente a frente. Esta disrupção espacial tem como consequência uma relação mais próxima e íntima com os espectadores. Isto transformou a performance e a receção da mesma. A presença do *clown* no palco desafia a convenção teatral, na medida em que há uma ligação direta e assumida com o público: ambos jogam.

Caracterizo a ligação estabelecida entre o *Clown* e o espectador como a sua qualidade mais interessante e vanguardista. A qualidade de vanguarda tem que ver com a presença do aqui-e-do-agora, pois é estabelecida uma relação baseada no momento presente em que a cena está sempre aberta, disponível, e os espetadores são ativos e ativam. Essa presença-presente sem tempo nem espaço permite que tudo aconteça.

O palhaço circense assumiu o protagonismo, deixando de ser o entremez entre números, com entradas e saídas muito curtas próprias de um intervalo. Contudo, este palhaço de que falo ainda pertence à arena, com o seu figurino, maquilhagem, hierarquia³. A descolagem do palhaço para o *clown*, ou seja, um arquétipo existencial que ultrapassa a *gag* ou o *sketch*, vem do cinema através de Buster Keaton e Charlie Chaplin⁴. A cena de ensaio dos palhaços no filme *O Circo* (de 1929) é, na minha perspetiva, um tratado sobre o *clown* a nível físico, de dramaturgia, de interpretação. Não há evidentemente relação direta com o espetador, pois o encontro com o espetador é mediado pela câmara. Mas isso ainda torna a

² Grock (Adrian Wettach, Suíça, 1880-1959), foi um dos pioneiros a fazer a transição do palhaço circo para o *music-hall*, no arranque do século XX, em Londres. Foi desenvolvendo o seu número de acordo com a reação do público. As suas entradas duravam 75 minutos, algo impensável para um palhaço circense. Na sua autobiografia, *Grock, King of Clowns* (1957) descreve o seu percurso artístico.

³ Os palhaços no circo atuavam normalmente em duplas: o chefe “Cara-Branca” ou “Palhaço Rico” e o “Augusto” ou o “Palhaço Pobre”. Cada um tinha um figurino específico, ainda hoje plenamente identificável. Os irmãos Fratellini trouxeram para o circo a novidade do trio de palhaços: Cara Branca (François Fratellini), Augusto (Albert Fratellini) e o Contra-Augusto (Paul Fratellini) que se situava entre dois anteriores.

⁴ De referir que os dois vinham da tradição de teatro, sendo as suas performances *clownescas* resultado dessa experiência cénica que ficou registada eternamente no cinema.

construção mais admirável, pois Chaplin monta toda uma cena prevendo os segmentos hilariantes sem público. O virtuosismo dos artistas mencionados – ecos do palhaço circense - contrastam com os seus figurinos simples e maquilhagem minimal.

O impulso do *clown* no teatro dá-se quando ele é integrado na preparação dos atores. Aqui dá-se a viragem essencial: a partir de agora ele está assumidamente ligado ao ator, ao modo *como* este interpreta. O virtuosismo circense, quando acontece, é acamado pela dramaturgia. A forma *como* o *clown* experiencia e dá a ver as emoções são a matéria que o liga ao espectador, ou seja, a dimensão humana passa a ser relevante. Temos, portanto, um corpo que fala, que exprime, que sente, que se recorta no espaço. Um corpo que treina. Para Gardi Hutter o trabalho de *clown* “é o mais disciplinado, tem de ser muito técnico”.⁵ O conceito de actor dotado de corpo expressivo foi alvo das incursões de Jacques Copeau, que introduziu as máscaras neutras no treino de atores como ferramenta para ativar a sua fisicalidade. A abordagem de Copeau no treino do ator, nas improvisações silenciosas, na criação colaborativa influenciaram de forma decisiva Jacques Lecoq que na sua École Internationale du Théâtre haveria de transformar o conceito de ator. Integrada nesta transformação, está o *clown*. A partir deste momento, o *clown* possui uma dimensão existencial, ele tem algo para comunicar e di-lo pela vulnerabilidade, pelo ridículo do ator que o encarna. O *clown* é despojado nas suas pinturas faciais: ele revela o rosto do ator. O *clown* ganha finalmente o direito de estar no palco por mais do que poucos minutos como acontecia no circo. Dadas as novas circunstâncias ele terá de escrever as suas próprias dramaturgias e adaptar outras⁶.

1.2) Enquadramento Teórico

Novo Clown

Desde logo é necessário balizar o termo *clown*. O conceito, neste caso, tem que ver com a noção desenvolvida por Jacques Lecoq na École Internationale du Théâtre a partir dos anos 60 do século XX. No começo, tal investigação focava-se na relação entre a *commedia dell'arte* e o *clown* circense. Movido pela pergunta de como é que o *clown* nos faz rir, Jacques Lecoq

⁵ Notas do workshop frequentado no âmbito do Festival Tem Graça – Encontro Internacional de Mulheres Palhaças, junho de 2022, Castelo de Vide.

⁶A este propósito, Louise Peacock menciona palhaços que foram escritos para serem interpretados por atores como é o caso de algumas peças de Shakespeare. Os palhaços ora funcionam como alívio cómico da tragédia ou dizem a verdade. A autora também dá exemplos de palhaços que escrevem os seus próprios textos, como Dario Fo em colaboração com Franca Rame. A terceira variável, dá-se pelas peças em que o palhaço surge, não para ser interpretado por um palhaço em particular, mas porque as convenções do seu comportamento e atuação contribuem para o objetivo do drama, como é o caso de Beckett. (pg.87)

ancorou o conceito na transformação das fragilidades e vulnerabilidades do ator em forças dramáticas. Mediante esta premissa, cada um procurava “o seu *clown*”. A introdução do nariz vermelho nesta metodologia por parte de Pierre Byland⁷, foi tida como uma ferramenta que expunha de forma mais clara a ingenuidade e a fragilidade do ator. O nariz vermelho simbolizava a estupidez humana. Pierre Byland fez a ponte da noção de máscara com nariz vermelho: a “mais pequena máscara do mundo” evidenciava a individualidade do ator. No movimento do *Novo Clown* dá-se a desvinculação com o palhaço de circo de tradição familiar, herdeiro de um ofício trabalhado ao longo dos anos. A ligação entre os dois mantém-se somente pela relação com o a plateia e pelo que provoca nela: o riso. Há, porém, algo de diferente no *Novo clown* que vai para além do riso, ele revela a fragilidade da condição humana.

As Mulheres no Novo Clown

Neste ponto, é pertinente perguntar, se rimos mais facilmente de um homem de que de uma mulher. Parafraseando Ami Hattab, *clown*, director artístico, pesquisador e pedagogo francês: mais rapidamente rimos de um homem pois ele só está em queda há cinquenta anos, ao passo que as mulheres caem há milénios⁸. Existe assim um sentimento de empatia para com as mulheres e ao olhá-las sob o prisma de vítimas, o risível do ridículo não é imediato. A inquietação provocada pela existência deste arquétipo inconsciente da mulher-vítima originou uma reflexão que, meses mais tarde se materializaria nas questões desta pesquisa:

- Será o *clown* avesso às mulheres?
- Serão as mulheres avessas ao *clown*?
- Será que é difícil rirmos de uma mulher?
- Como se constroem as próprias mulheres nesse [ridículo] lugar do riso?

Não menos importante são os modos das mulheres se verem a si próprias neste movimento do *Novo Clown*. Parece paradoxal dado que ali o ridículo assente na fragilidade, na vulnerabilidade, na inocência, ou seja, características que se atribuem ao feminino. Como é que uma mulher se coloca ao serviço do ridículo? Como constrói as dramaturgias? O que

⁷ Pierre Byland (Suíça, 1938), foi estudante da École Internationale du Théâtre, regressou como professor. É o precursor do Novo Clown, cujo início ele data com precisão: 6 de junho de 1962, às 10 da manhã. Revista cultural Continente, “Levando o nariz vermelho ao teatro”, Guilherme Novelli, 1 de agosto de 2015.

⁸ Notas pessoais do workshop “The architects of Laughter”, no *Healthcare Clowning International Meeting*, Haia, Abril de 2022

pretendo investigar é o ridículo como lugar emancipador. Uma mulher ridiculamente hilariante é um maravilhoso ponto de partida para inverter a queda de milénios.

1.3) *Clown* no Feminino - Inspirações

Nola Rae (Austrália), Gardi Hutter (Suíça), Peta-Lily (Austrália) são referências exemplares do *clown* europeu. Atrizes, encenadoras, pedagogas⁹, elas contribuem há décadas para a redefinição do estatuto das mulheres no *clown*. Embora existam outros nomes que justamente convém mencionar, como Angela De Castro, Hilary Chaplain. Porém, a influência das três primeiras nesta pesquisa é mais preponderante. Apesar de todas as transformações sociais do século XX, do maior acesso das mulheres à formação artística, da disseminação da linguagem *clown*, as mulheres escasseiam como artistas, encenadoras, pedagogas. O paradigma mantém-se masculino.



Figura 2: Nola Rae no espetáculo *Elizabeth's Last Stand*

⁹ A pedagogia no *clown* é protagonizada por homens, estas mulheres clowns destacam-se pelo seu reconhecido trabalho como pedagogas e pesquisadoras.

Nola Rae protagoniza vários solos onde interpreta homens, como por exemplo Napoleão¹⁰ e Hitler. Questionada acerca sua tendência para interpretar figuras masculinas em detrimento das femininas, ela argumentara algures que a sua escolha nas figuras masculinas se deve à facilidade em espetar a faca no objeto masculino e à dificuldade em escolher mulheres para satirizar. Esta visão remete para a queda recente do masculino, entendido como um estatuto alto recentemente em queda. Precisamente, o *clown* não tem estatuto mediante a plateia e daí combinar tão bem com o elemento masculino.

Gardi Hutter defende que as mulheres reescrevam a forma de se verem, quebrando ideias-feitas que elas têm de si mesmas e que lhes foram atribuídas ao longo dos tempos. Em simultâneo, para ela, o *clown* está ligado à tragédia, “o *clown* é tragédia virada ao contrário, ele tem a grandiosidade da tragédia¹¹”. Tal como Nola Rae, Gardi Hutter desenvolve as suas criações em torno trabalho físico, com muita perícia e destreza. O corpo assume-se como o motor e suporte da performance, lidando com objetos, mimando outros, mas está tudo arraigado a ele. Penso que este uso do corpo por parte das mulheres é pouco convencional, muito menos, com artistas com décadas de experiência. O envelhecimento e a performance das *clowns* é extraordinário, pois ainda é mais fora da norma: Nola Rae, Gardi Hutter e Peta Lily até sobre esse aspeto nos desafiam e inspiram. Ainda no espectro do trágico, Peta Lily, apura há três décadas a sua metodologia de *Dark Clown* cujo propósito não é rir do sofrimento, mas criar o riso dentro de circunstâncias negras. Assim, o seu *Dark-Clown* “representa a Humanidade in Extremis,* de modo a ser testemunhada”.¹² A fragilidade, as vulnerabilidades do *clown* de Jacques Lecoque são substituídas pela vergonha, medo, desconforto, terror que provocam riso na plateia, indo assim de encontro a** formulação daquilo a que a artista designa de *Troubled Laughter*, podemos entendê-lo como o riso desconfortável.

Embora diferente, estas três mulheres estudam e criam e desenvolvem esta linguagem, cruzando-a com o teatro, acrescentando-lhe camadas, enriquecendo-a, constituindo uma verdadeira inspiração.

*em itálico e sem maiúscula **ao encontro de

1.4.) *Clown* no Feminino em Portugal – Existe?

Neste âmbito, surge como nome incontornável de Teresa Ricou (Tété, a mulher-palhaço). Essencialmente ligada ao circo e à pedagogia, pioneira em Portugal em ser

¹⁰ Nome do espetáculo em referência: Exit Napoleon Pursued by Rabbits

¹¹ Notas de workshop realizado com Gardi Hutter, 19 de junho de 2022, no âmbito do Festival Tem Graça, Castelo-de-Vide.

¹² <https://www.petalily.com/blog-dark-clown-clown-plus/category/dark-clown>

reconhecida como *mulher-palhaça*. Aqui é necessário mencionar a escassez de clowns circenses mesmo no estrangeiro. Annie Fratellini, neta de Paul Fratellini¹³, era das raras a entrar na arena, assim como a dupla feminina Joan Mankin (Quinnie) e a Diane Wasnak (Pino)¹⁴. Tal menção ao panorama mundial é necessária para enfatizar a importância de Teresa Ricou na mudança de paradigma quanto à questão de género no palhaço, embora seja curioso a imagem masculina da Tété. Igualmente importante é o seu papel de fundadora da escola Chapitô dedicada ao ensino das artes circenses, ao trabalho com comunidades vulneráveis e ao acolhimento e divulgação do *clown* no feminino como é o caso do Ciclo de Mulheres Palhaças que se realiza há quinze anos. A

O *clown* tal como é balizado nesta pesquisa é, na verdade, muito recente em Portugal. A linguagem *clown* está associada ao palhaço das rotinas circenses, assim como à sua estética. Deste modo, esta nova abordagem, altamente teatral, enquadrada por uma dramaturgia e por uma cena, chega não só pela exibição de espetáculos, mas também pela via da formação artística. O ofício de *clown* é acessível ao estudante (já não é um ofício herdado, por exemplo) e assim se vai expandindo a sua aprendizagem para além do género, condição social, fronteiras.

A minha primeira experiência deu-se com o professor Alan Richardson¹⁵, ex-estudante de Philippe Gaulier que havia colaborado na École Internationale du Théâtre de Jaques Lecoq. Entusiasmada, aprofundei a experiência com Philippe Gaulier e o meu percurso acabava por se cruzar com este *clown* teatral, menos gongórico do que o do circo, mais assente no ator e menos efémero em cena. Foi um caminho que apenas foi possível pela passagem de conhecimento do ensino bem diferente da herança da tradição familiar.

No presente, assiste-se a um movimento da linguagem de palhaço no feminino impulsionado não apenas por várias criadoras de forma autónoma e dispersa, como por eventos como é o caso do Festival Tem Graça – Festival Internacional de Mulheres Palhaças que organiza por todo país encontros, workshops, apresentação de espetáculos com várias palhaças do mundo inteiro. A UPP a União Palhaças em Portugal¹⁶, um movimento informal de cariz ativista, reúne artistas-mulheres que se dedicam à prática das diversas linguagens do palhaço (que inclui a do *clown*, entre outras). A interseção com os termos do português do Brasil no qual a presença das mulheres palhaças é preponderante, tem marcado a mudança

¹³ Fundou a Fratellini Circus School em França, no ano de 1974

¹⁴ Esta dupla, a primeira referência significativa do género feminino fazia parte do americano Pickles Family Circus que actuava na costa oeste do país. Inspirou a criação do Cirque du Soleil

¹⁵ Encenou o Get out Of my Garden, espectáculo que, na minha perspetiva, constitui um marco histórico na cidade do Porto quanto à linguagem *clown* executada por intérpretes portugueses: Daniel Pinto, Margarida Gonçalves e Carlos Costa??

¹⁶ De acordo com artigo publicado pelo Diário de Notícias, no dia 20/06/2022, estavam inscritas na UPP cinquenta palhaças.

de paradigma. Deste modo, temos “palhaça”, ou seja, a novidade de declinar o género feminino da palavra; temos “palhaçaria” tradução direta do *clowning*. Tais designações são recentes e mostram novos caminhos do palhaço,

Um desses caminhos é o que Louise Peacock designa de *clown-doctoring*, ou seja, artistas que usam as suas capacidades performativas em prol das comunidades específicas e integrados no processo de prestação de cuidados de saúde. Em Portugal, a organização que reúne maior número de mulheres no seu elenco artístico é a Operação Nariz Vermelho¹⁷ (ONV). Há duas décadas que esta ONG se dedica a visitar as alas pediátricas dos hospitais públicos, apostando na contratação de artistas profissionais, assegurando a sua formação, construindo uma linguagem e um agregado artístico essencial para a consolidação do ofício. Esta pesquisa é consequência de tais afinidades, pois tanto eu, como a Gisela Matos e a Marta Costa trabalhamos na ONV. Este contacto próximo entre pares propicia ideias, projetos e foi através de tal proximidade que foi feito o convite à Gisela Matos e à Marta Costa para o projeto *Albas*.

1.5) ***A Casa de Bernarda Alba* – Pretexto do Texto**

Primeiro, uma declaração de interesses relacionada com a derradeira peça escrita por Federico García Lorca: é um texto que faz parte do meu cânone de textos dramáticos. O seu elenco exclusivamente feminino, à guisa de convento carmelita, sempre me fascinou. A crueldade daquelas mulheres, irmãs, mães, filhas, assalariadas, é absolutamente extraordinária. Não há monólogos, nem frases longas. É um jogo de esgrima maquiavélico arbitrado por uma mãe inclemente, uma espécie de *CEO* zeladora de património familiar.

Um dos paradoxos de *A Casa de Bernarda Alba* é ser toda uma sociedade feminina que se norteia por convenções que a violentam. Alba segue-se pelas tradições e normas herdadas pelo seu pai, ela é uma mulher quase que por acaso. Também, por mero acaso, consegue pôr a sua inteligência em prática devido à morte do marido. À semelhança do quadro de Klimt, *As Três Idades da Mulher*, naquela casa está encerrado o ciclo de vida de uma mulher. Por tudo isto, *A Casa de Bernarda Alba* emociona-me ao imaginar que o ciclo de vida de tantas mulheres ainda se encontra encerrado.

¹⁷ Do seu elenco atual de 30 palhaços, contam-se 15 mulheres. Da minha leitura pessoal, não é alheio a este número de mulheres o enquadramento de *cuidadora* que está implicado no *clown-doctoring*.

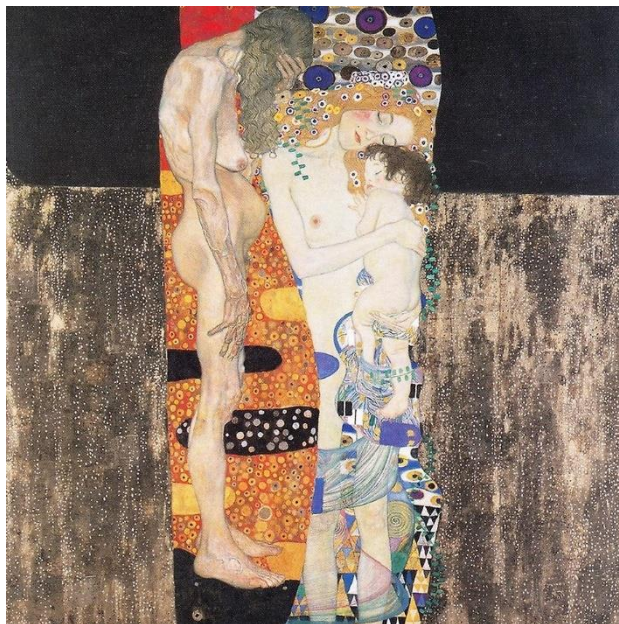


Figura 3: As Três Idades da Mulher de Gustav Klimt

Pensei, talvez por vingança daquelas personagens, que seria um exercício possível resgatá-las do lugar de vítimas através de uma abordagem *clownesca* da peça. Seria um exercício de redenção. Por outro lado, teria o pretexto para a presença de mulheres *clowns* em cena. Ao revisitar a dramaturgia de García Lorca, também me interessava pensar, ^{não precisa vírgula} as dramaturgias de mulheres *clowns* que, não poucas vezes, as colocam em zonas de fragilidade contribuindo para sua queda milenar como vítimas. Talvez a dramaturgia trágica empodere as mulheres e o *clown* pode perfeitamente agir nessa zona. Isso interessa-me bastante.

Por último, considerei pertinente cruzar do *clown* de linhagem teatral com uma peça de repertório clássica, património de todos independentemente do género.

Não sendo a motivação principal, antes uma feliz coincidência (ou talvez uma confirmação inconsciente da minha parte) García Lorca tem uma afinidade com os palhaços, com a sua estética, com o seu poder poético-trágico, tal como é possível ler no diálogo, Terceiro ato, Primeiro quadro, da peça *Assim que passem Cinco Anos*, na qual jogam a dupla Arlequim/Palhaço:

PAYASO. (*Señalando.*)

Allí.

ARLEQUÍN.

¿Dónde? ¿ A quê?

PAYASO.

A representar.

Un niño pequenõ
que quiere cambiar
en flores de acero
su trozo de pan.

ARLEQUÍN. (*Levemente incrédulo.*)

¡ Mentira!

PAYASO. (*Severo.*)

¡Verdad!

Perdí rosa y curva,
perdí mi colar,
y en marfil reciente
los volví a encontrar.

ARLEQUÍN.

¡ Señor hombre! ¡ Venga!

(*Inicia el mutis.*)

PAYASO. (*A voces y mirando al bosque y adelantándose al Arlequín.*)

¡ No tanto a gritar!
¡ Buenos días
(*En voz baja.*)

¡Vamos!

Toca.

ARLEQUÍN.

¿Toco?

PAYASO.

Un vals. (*En alta voz.*)
(*El Arlequín empieza a tocar. En voz baja.*)

¡Deprisa!

(*En alta voz.*)

Señores:

Voy a demostrar...

ARLEQUÍN.

Que en marfil reciente
los volvió a encontrar.

PAYASO.

Voy a demostrar...

(Sale.)¹⁸

não precisa vírgula

Na peça *A Casa de Bernarda Alba*, as alegorias são enxutas, as metáforas saem em forma de aforismos, os versos passam a frases brutais, o simbólico contrasta com a realidade. Pareceu-me um desafio fazer o caminho inverso, ou seja, colocar três criaturas de outra dimensão (sem tempo/espço/psicologia ausente) no meio deste texto cru. Penso que o reencontro com o texto, com as lentes do século XXI, com o meu contexto específico, forneceu-me novas possibilidades de leitura e experiência com aquela história opressiva.

¹⁸ Lorca, Federico García, *Obras Completas*, Vol.11, RBA Coleccionables, S.A, Barcelona, 1998, pgs. 51, 52, 53, 54.

2.) PRÁXIS

2.1) Prática artística

A interpretação é a extensão de um ato criativo.

Jacques Lecoq

A metodologia processou-se em várias fases referenciadas como:

- Fase 0 – preparatória
- Fase 1 – produção de material
- Fase 2 – estabilização do material e rodagem
- Fase 3 – apresentação

Desenvolveram-se improvisações, submetidas a motes que poderiam ser tanto imagens, como frases, como personagens do texto dramático que era a nossa matéria-prima. Criou-se imenso material a partir do qual foi criada uma estrutura. Definimos rotinas, códigos que fizessem essa estrutura evoluir. O registo do material era feito ora por escrito no formato sucinto de lista ou registado em vídeo. Após as improvisações havia sempre momentos de retroação onde discutíamos o que era para manter, o potencial a explorar, o que rejeitar. A decisão final era da minha responsabilidade. A técnica de máscara seria usada, com o foco, a triangulação, sendo essa a base das atrizes. Sobre esta ou com esta, seria usada a pantomima.

A direção artística, feita por mim, teve a função de decantar sentidos que trabalhassem para o objetivo final: tirar as mulheres do sítio de vítimas onde estavam enclausuradas.

2.2) Processo – As Fases

Fase 0 – Metamorfose

É impossível não mencionar este momento, não muito duradouro, durante o qual decidi pesquisar um solo *clown*. Ele teria como ponto de partida o exercício final apresentado durante a unidade curricular Projecto Teatral – resultando em “Multidão Sem Nome”- em que desenvolvi uma cena curta de *clown*. Tinha em mente as questões base, mas intui que seria pouco enriquecedor estando por minha conta. Além de que *clown* no feminino é quase sempre sinónimo de solo. Registo, porém, este momento pois ele foi importante para dar o passo

seguinte e que consistiu em transformar a proposta para o trio feminino e para a peça de Federico García Lorca.

Fase 1 - A Casa da Palhaça Alba

A *Casa da Palhaça Alba* foi o nome que decidi dar à pesquisa para designar o candidatura do projeto. Como que por acaso, entre conversas reflexivas com o Nuno Meireles, em ambiente doméstico e sai dele o título mencionado. Rimo-nos. Ri-me. Era extremamente claro e, esse, fato era conveniente. O título é, em si mesmo, o trocadilho evidente da adaptação da peça revelando ao que se vem. Não estava totalmente convencida com o título por este motivo. Algo me dizia que ele seria provisório.

Comunhão do Trio

O primeiro encontro que marcou o arranque das três deu-se na sala 44 da Esmae, no dia 21 de dezembro. Partimos para a leitura da peça a três, dividindo a leitura com a partilha de ideias, imagens, impressões, sentidos. Pelo seu carisma, as personagens surgiram como uma espécie de taxionomia natural para arrumar a dramaturgia:

- Imprescindível – Bernarda
- Miscelânea/Espécie de matilha feroz – Angústias/Madalena/Amélia/Martírio/Adela
- Contraponto (Classe) – Poncia/ Criada
- Destino – Maria Josefa

Do texto, retirámos também imagens, aforismos, ações, assuntos que poderiam constituir material de improvisação.

Imagens sugeridas sobre as personagens no texto dramático:

- “sorriso frio” – Bernarda
- “velha lagarta ressequida” – Bernarda
- “videira murcha por não ter calor de homem” - Bernarda
- “poucos cabelos” – Poncia
- “dedos como cinco gazuas” – Maria Josefa
- “cinco filhas feias” – filhas
- “janeleiras” - filhas
- “parece um pau-vestido” – Angústias

Imagens sugeridas sobre o espaço no texto dramático:

- “Faremos de conta que tapamos com tijolos portas e janelas” – frase de Bernarda

Aforismo presentes no texto dramático:

- “também os cães estão sós, e vivem” – Criada
- “Os pobres são como os animais, parecem feitos de outras substâncias” – Bernarda
- “Assim se passou na casa do meu pai e do meu avô” – Bernarda
- “Linha e agulha para as mulheres, chicote e mula para o varão. É como vive quem tem posses.” – Bernarda
- “A palha é a cama das malnascidas.” – Bernarda
- “mesmo que a minha mãe esteja louca, eu estou nas posses dos meus cinco sentidos.” – Bernarda
- “Tenho (orgulho) porque posso. Tu não tens porque sabes muito bem qual é a tua origem.” – Bernarda
- “Trabalhar e calar. É a obrigação dos que vivem de salário.” – Bernarda
- “Deitem carvão ardente no sítio do seu pecado.” – Bernarda
- “Uma filha que desobedece deixa de ser filha para se transformar num inimigo.” - Bernarda
- “É o que cabe às mulheres” – Madalena
- “Malditas sejam as mulheres” – Madalena
- “Não falem de loucos. Aqui é o único lugar onde não se pode pronunciar tal palavra.” – Martírio
- “O meu corpo será de quem eu quiser.” – Adela
- “Nascer mulher é o pior castigo.” - Adela
- “Eu quero viver em casa decente. Não me quero sujar na velhice.” – Poncia

Ações presentes no texto dramático:

- Limpar
- Abanar (leque)
- Bordar
- Espreitar
- Persignar
- Carregar (sacos)
- Bater
- Correr
- Chorar

Objetos marcantes referidos no texto dramático:

- Sinos
- Cadeiras

Temas/Assuntos subjacentes ao texto dramático:

- Abusos sexuais (homem sobre mulher)
- Infanticídio
- Prostituição
- Loucura
- Suicídio
- Diferenças de classe sociais
- Casamento
- Heranças
- Abusos sobre idosos
- Núcleo familiar como célula violenta
- Libertação sexual
- Desejo sexual
- Maternidade
- Morte

Aspetos a explorar:

- Jogos estabelecidos entre as personagens

Este levantamento inicial dramatúrgico, foi acompanhado pelas questões:

- O que fazem três mulheres clowns com este texto?
- Será que elas aparecem em cena para contar a história?
- Será que elas derivam da história para outro imaginário?
- Será que elas aparecem e, por acidente, surge a história?
- Será que as três conhecem a história por igual?
- Será que para as três a história é mesma?
- Será que a história chega sequer a ser contada?

A única resposta que eu poderia dar neste dia chuvoso de dezembro é de que as três usariam nariz vermelho como

- Ferramenta no processo de Pesquisa:
 - Assegurar o distanciamento entre atrizes e as palhaças;
 - Facilitar o acesso ao ridículo;

- Averiguar até que ponto é pertinente o uso do nariz vermelho em todo o processo até à sua partilha com a plateia;

- Ferramenta Artística:

- Resgatar e reafirmar a potência do *clown* no feminino em cena;

- Comunicar usando a máscara como suporte das atrizes;

Nesta reunião, esboçámos a primeira ideia de espaço cénico inspirada na atmosfera claustrofóbica da peça:

- O público estaria disposto em círculo; toda a ação decorria em 360º sem entradas, nem saídas. Esta forma circular seria também o eco ancestral do palhaço circense. Presentes estariam também pequenos bancos, tipo mochos, uma reminiscência antiga do ambiente doméstico e familiar.



Figura 4: Fase 1 Jogo de Composição com a frase do texto.

Os primeiros saltos para a piscina

A reunião seguinte foi na sala B2, decorreu na primeira semana de janeiro. Grande parte do processo da pesquisa ocorreu neste local recôndito, húmido, afagado pela beleza sonora dos alunos de música.

Os primeiros saltos para a piscina assemelham-se às primeiras páginas de um livro: ou cativam ou desmotivam. Esta fase embrionária foi sempre cativante, saudavelmente inquieta e construtiva. A partir daqui foram erguidas as fundações da Casa da Palhaça Alba.

Passámos para o espaço com as premissas de jogar:

- Quem é quem?

Uma tirava de um saco o nome das seguintes personagens:

- Criada
- Poncia
- Alba
- Angústias
- Madalena
- Amélia
- Martírio
- Adela

As outras duas tentavam adivinhar.

Com nariz

Objetivo: explorar relação entre as clowns; descobrir possibilidades de contar a história; perceber como as palhaças encarnam as personagens.

- Animais

Cada uma apresentava a personagem como um animal:

Alba – Cão

Angústias – Morcego

Madalena – Coelho

Amélia – Galinha

Martírio – Cobra

Adela – Colibri

Maria Josefa – Porco

Poncia – Touro

A criada, entretanto, deixou de integrar o eixo das personagens.

- Jogar ao sério

Interpretar cenas de forma verosímil, seguindo a dramaturgia original com nariz vermelho.

Objetivo: cruzar a *clown*/atriz;

filtrar o potencial ridículo do texto.

Desta prática estabeleceram-se códigos de jogo (alguns mantiveram-se)

- Bernarda:
 - Mão pousada na cabeça com os dedos voltados para cima à guisa de travessa (*peineta*) para segurar a mantilha flamenca;
 - Mão segura cajado e respectivo efeito sonoro ao bater no chão;
- Poncia
 - Mão segura chouriços; boca mastiga com som
- Adela
 - Corre pelo espaço de braços abertos
- Martírio
 - Olhar desconfiado e com mãos de activas para roubar; corcunda.
- Madalena e Amélia
 - Perdidas; paradas

Nos momentos de retroação, ou seja, de discutirmos os pontos a reter ou a explorar, falávamos as três. O meu papel era definir direções, tomar decisões e alinhar o próximo passo.

Para mim, foi evidente nesta fase que as *clowns* teriam de morrer a dado momento. Seria impossível para elas viver numa casa como a de Bernarda. Ao mesmo tempo, eu ia desta maneira ao encontro do elemento trágico no *clown*. Não sabia como enquadrar este elemento dramático.

Uma vez que só a Adela morria, isto conduziu à questão: as *clowns* são as personagens? Elas não o eram, elas jogavam a isso. Ao mesmo tempo que se clarificava esta linha, recorri ao texto para obter mais material. O que se apresentava como potencialmente cómico eram:

- Listar de jogos entre as personagens;
- Listar de insultos com as quais as personagens se dirigiam umas às outras;
- Literalizar as ações mencionadas no texto;

Criámos em conjunto um documento que fomos preenchendo em ritmo individual:

JOGOS

- A Maria Josefa tem de estar presa com trancas, saco na cabeça sem comer.
- Não podem entrar homens em casa.
- Durante 8 anos, nem o vento da rua pode entrar.
- Na igreja só se pode olhar o oficiante, porque é o único que tem saias.
- A Bernarda sempre que bebe água, tem medo que esteja envenenada.
- Obrigatório o lenço na cabeça.
- Linha e agulha para as mulheres.
- Chicote e mula para o varão.
- Não se pode dar a roupa do morto, nem um botão, nem o lenço com que lhe tapam o rosto.
- Na casa da Bernarda é o único lugar onde não se pode pronunciar a palavra louca.
- Nunca está bem uma estranha no meio da família - sobre a Poncia.
- “Nasci para ter olhos abertos. Agora vigiarei sem fechá-los até que venha a morte” - Bernarda.
- “Aqui não se voltará a dar um passo, sem que eu perceba.” - Bernarda.
- “Uma filha que desobedece, deixa de ser filha, para se transformar numa inimiga.”
- Não se pode chorar.
- Lágrimas só quando estiveres só.
- Silêncio.

INSULTOS

- Velha lagarta ressequida.
- Folha de videira murcha por não ter calor de homem.
- Malditas sejam as mulheres.
- Mentirosa
- Derretida
- Tola
- Antes fosses cega
- Bisbilhoteira
- Fingida
- Mosca Morta
- Semeadura de vidros
- Perversa
- Janeliras
- Rompedoras de luto
- Maldita endemoniada
- Malcriadas
- Feias
- Rãs sem língua
- Ladra
- Desonra da nossa casa
- Cara de leoparda
- Corcunda
- Cara de hiena
- Mal-nascida
- Parece um pau vestido
- Bruxa velha
- Loucas
- Poço de veneno
- Más

AÇÕES

- Sentar-se em cima do coração e ver como morres durante um ano, sem perder o sorriso.
- Ficarei cuspidando-lhe um ano inteiro até deixá-la como uma lagarta pisada pelas crianças.
- Quando dizia Amén era como se um lobo tivesse entrado pela igreja. Améééén!
- Também os cães estão sós e vivem.
- Para encher a minha casa com o suor de suas saias e o veneno de suas línguas.
- Foste exhibir-te para as galinhas?
- Trazia-te arrastada pelos cabelos.
- Desfazendo em pó o coração
- Como se tivesse uma lagartixa entre os seios.
- Quase me saiu o coração pela boca.
- Matei todos os seus pintassilgos com a mão do almofariz.
- Tenho a cabeça e as mãos cheias de olhos quando se trata do que se trata.
- Fitando seus olhos me parece que bebo o seu sangue lentamente.
- Fazem que eu beba no final de minha vida, o veneno mais amargo que uma mãe pode suportar.
- Se falo, vão-se unir as paredes umas com as outras de vergonha.
- Se as deixares às soltas comerão sobre a tua cabeça.
- “Nasci para ter olhos abertos. Agora vigiarei sem fechá-los até que venha a morte” - Bernarda.
- Deitam carvão ardente no sítio do seu pecado.
- Tuas filhas vivem como que trancadas em armários.
- Quando a gente menos imagina, cai um raio.
- Quando uma pessoa não pode com o mar, o mais fácil é voltar as costas para não vê-lo.
- Deixa que o meu peito se rompa como uma romã.
- A um cavalo empinado, sou capaz de pôr de joelhos com a força de meu dedo mindinho.
- Que pobreza a minha, não poder ter um raio entre os dedos!
- Se pudesse faria correr um rio de sangue sobre a tua cabeça.
- Havemos de nos afundar todas num mar de luto.
- Tapar com tijolos portas e janelas
- Guardar a língua na toca

- Ver através das paredes
- Cuspir ao passar pela porta
- Sujar na velhice
- Sair pelos campos
- Dançar como um acordeão
- Dormir que nem uma pedra
- Pregar ouvidos nos tabiques
- Apedrejar com maus pensamentos
- Ver a tormenta chegar
- Arranhar
- Comer sobre a tua cabeça
- Mourejar como um homem
- Espojar nos montes de palha
- Cravar uma faca
- Afogar
- Olhar a morte cara a cara

IMAGENS

- Sorriso frio
- Dedos como cinco gazuas
- Sol que nem chumbo
- Cabeça e mãos cheias de olhos
- Inferno
- Convento
- Queimados como árvores
- Ceifar entre labaredas
- Verão Interminável
- Hora mais silenciosa e em que mais pesa o calor
- Unir as paredes umas com as outras de vergonha
- Saraiva de ódio
- Onda de lama
- Noite escura
- Não há carne onde morder
- Uma tempestade em cada quarto
- Casa de guerra

- Dedos de fogo
- Rio de sangue

Este índice constituiu uma espécie de guia para improvisar. Para isso foi muito útil o jogo:

- Eu faço melhor - lia-se aleatoriamente um dos pontos;

uma jogadora ia para o espaço fazer uma imagem; a qualquer momento outro jogador na assistência batia palmas dizendo “eu faço melhor” e tomava o lugar do jogador anterior que saía de seguida; fazíamos várias rondas até sentirmos que a dinâmica esmorecia em termos de propostas.

Praticámos com nariz com uma só imagem à guisa de escultura. Sentimos no momento de retroação que era estranha a ausência de movimento, como que se desvanecia algo interno tornando as imagens quotidianas. Passámos a integrar movimento, o corpo jogava mais ainda de que estivesse só um jogador. Também passámos a desenvolver o jogo em composição de imagem.

Complementarmente, praticávamos de modo regular o jogo:

- Associação de ideias – em círculo as jogadoras dizem

dizem palavras à vez; cada jogadora diz uma palavra imediatamente associada à proferida antes, tentando não ser influenciada pelas ouvidas previamente. O exercício era realizado ora paradas, ora em deslocação pela sala.

- Improvisação de ritmos – em círculos as atrizes constroem

uma partitura musical em compassos de 8 tempos. Pode ser percussão ou vocalizos.

Música

Como motor de improviso, foi usada música. A inspiração veio de flamenco intimamente ligado ao universo *lorquiano*.

- Pista de dança: uma dançava em cena, as

Observavam/ variante aplicada às personagens.

Playlist:

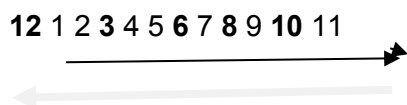
- Estrella Morente
- Paco de Lucia
- Lole Y Manuel
- Jose Merce

Deste jogo surgiu o material seguinte:

- Leques (abandar/fechar)
- Lip-SYNC (movimento de lábios imitando o cantor original)
- Sedução/ atitude matadora
- Linha de coser como força
- Andar como pássaro/cavalo
- Touro
- Rasgar de roupa
- Bater o pé
- Movimentos de abrir e fechar saias
- Retrato escondido no corpo

No seguimento da música, convocou-se a dança, o ritmo do flamengo. Fomos experienciando este território estudando a informação obtida na internet, através do Youtube¹⁹. E o nosso aquecimento passou a ser a prática dos compassos de 12.

Esquema:



(os números a negrito correspondem aos tempos fortes)

Cada uma de nós tinha a sua forma de o executar e, isso, era rico. De modo a aprofundar esta atmosfera, realizámos um workshop com a Bailadora Ana Lúcia Jardim, no Balletatro. Daqui retirámos a importância das mãos, o ímpeto da dança, o jogo do coletivo que se desafia a cantar e bailar, o empolgamento alegre para com a bailadora protagonista que sai em formato de elogios, a libertação *empoderadora* do flamengo que faz o corpo falar. Tecnicamente, tivemos a perceção do movimento das mãos, do centro.

Ainda durante estes primeiros mergulhos, experimentámos cantar em improviso um poema musical da peça:

“Já saem os ceifadores
a procurar as espigas
e levam os corações

¹⁹ Por momentos, a nossa professora era esta: <https://youtu.be/Jq7ukAKNmpM>

das moças todas que miram
Abri portas e janelas
vós todas que aqui viveis
O ceifador pede rosas
Para enfeitar seu chapéu.”

Espaço Cénico

A questão do *onde* era preponderante. Na presença clownesca a assunção do espaço presente. É assumido. A ação transita ora nesse espaço físico ora no espaço criado pela imaginação. As possibilidades são infinitas. A direção foi elaborar nessa segunda dimensão, pois a outra era clara: estávamos em cena, perante uma plateia, era um espaço teatral. Assemelhava-se a uma folha branca sobre a qual iríamos desenhar.

Dedicámos vários ensaios a esses desenhos mediante improvisações (sem nariz) com o intuito de fazer o levantamento arquitetónico da Casa da Palhaça Alba:

- Pequenos objetos e respetivos sons (chaves/copos/ranger de portas);
- Armários;
- Caixa-forte cofre;
- Cadeiras;
- Percursos como corredores e escadas;
- Dois andares;
- Igreja;
- Janelas;
- Quartos com fechaduras;

As improvisações eram realizadas individualmente, as outras observavam a partir da posição frontal. Não eram usados quaisquer objetos. A ideia original de arena ia-se diluindo e estabelecemos a convenção frontal. Ao ver o espaço vazio tão preenchido, considerei aquele potencial, no desafio que seria para nós. Propus trabalharmos sem rede. No vazio. Levamos ao limite o corpo no espaço, recorrendo à pantomima. Tanto a Gisela como a Marta, disseram logo que sim.

De repente emergiram outras possibilidades tais como:

- Camarins;
- Bambolinas;
- Máquinas de Café;

Surgiram ações deste pressuposto:

- Colocar e retirar o nariz;
- Colocar/ descolar fita cola-branca de pintor para assinalar espaços;
- Acender/apagar velas;
- Coser;
- Brincar com o cajado;
- Abrir e fechar janelas;
- Jogar com as dimensões das portas e janelas;
- Jogar com conflitos gerados pelos códigos ^{da}própria pantomima (abrir uma porta no sentido errado; modificar dimensões de determinado objeto, etc);
- Dar pancadas de Molière no início;

Das improvisações recolhíamos imagens avulsas, sem ordem lógica. Através do registo de imagem em fotografia e vídeo arquivávamos o material para posterior triagem ou reconstrução cénica.

Figurinos

Pensei em usarmos saias compridas, padrões floridos, garridos. Sapatos a lembrar as bailadoras de flamengo. Era uma imagem diáfana onde apenas avistava muita cor e feminilidade.

É da maior importância no processo criativo a experimentação com os figurinos, indagar das suas possibilidades, perceber como é jogar dentro dele. Para isso é necessária a disponibilidade de materiais. Recorrendo ao empréstimo de figurinos e a recursos pessoais, dedicámos pelo menos dois ensaios em laboratório de saias e sapatos. Assim, passaram por nós mais de duas dezenas de saias, mais uns quantos pares de sapatos e outros tantos de blusas. Sem dúvida, os figurinos através do design, qualidade de tecido, padrão aprofundaram a identidade de cada *clown*. Com os protótipos adquiridos, prosseguimos com a improvisação.

- Desfile: cada uma fazia uma entrada onde apresentava o figurino

Variante: contar toda Casa da Bernarda Alba.

Daqui surgiram as possibilidades:

- Mudanças de personagens através da manipulação de figurinos;

- Esconder e fazer aparecer objectos dos figurinos;
- Fazer emergir som dos sapatos;
- Figurinos como biombos para fantoches;

Fase 2 – *Albas*

Após criarmos as peças do puzzle, era necessário juntá-las. Para isso eu precisava de ter a “imagem” referencial de modo a encaixá-las devidamente. Eu ainda continuava indecisa no enquadramento. Entretanto, li esta frase do Jacque LeCoq, uma espécie de *insight* que simplificou o processo na minha cabeça: “It’s not a matter of performing the play in a clowning style, but clowns who really want to rehearse but cannot manage it.”



Figura 5: Momento da rotina inicial chamado de “leques”.

Decidi que as três *clowns* estariam ali para fazer o espetáculo. Estariam elas em processo de modo-ensaio ou modo-estreia? Nas minhas notas pessoais, fiquei pelo primeiro. Mas na prática e, olhando retrospectivamente, essa diferença não existia. Elas estavam ali para fazer o espetáculo, era uma boa ocasião para aparecerem em cena. Com base no material angariado e com o pressuposto dramaturgicamente alinhado, passei ao mapeamento:

1. Entrada – Prólogo
2. Apresentação das personagens da história
3. Ação desenvolvida em quadros
4. Conclusão

Perante isto surgiram as questões:

- Como é que três *clowns* ensaiam? Qual o contexto?
- Será o nome importante na identidade de cada uma e respetivo relacionamento?
- O que é o mais importante na peça?

Fizemos o exercício de:

- Casting: uma ia para a cena e era entrevistada pelas outras e tinha de fazer a peça toda;
- Reconstruir: a tríade fazer a peça na íntegra com material já angariado;
- Contar a história em vários estilos: infantil, telenovela, terror, ficção científica,
- Fazer as Personagens com gestos fora da convenção (escatológicos, sexuais)

Senti a necessidade de ainda recolhermos mais material:

- Brincar às escondidas debaixo da cama
- Pepe
- Eco da Alba
- Som de Pôncia a comer Chouricho
- Rodar para mudar de personagem
- Retrato – fazer o próprio Pepe
- Bulha de Irmãs
- Adela procura objetos para se matar
- Funeral
- Três pancadas para começar
- Adela à janela
- Maria Josefa empurrada para o curral

- Alba armada
- Advertências ao público em *disclaimers*
- Leques das três
- Deslocação com os 12 tempos;
- Cada uma tem uma janela
- Cada janela é um quarto
- Pepe invisível
- Chamar a mãe
- Estalos da Bernarda;
- Coser a três
- Canção final – musical “Virgem”
- Amélia – carta fora do Baralho
- Madalena – feminista/ Não precisa de homem
- Josefa e os dedos como concho gazuas
- Tédio a coser
- Varrer os pés com as vassouras
- Adela corre pelo campo
- Experimentar várias mortes
- Beijos com língua de Adela
- Luta de Leques
- Angústias muito velha
- Espírito de Adela que sai
- Poncia que vê tudo
- Rezas/persignar;
- Cavalo de Pepe;

- Mapa

O projeto metamorfoseara-se para *Albas*. Era a nomeação usada para nos referimos aos ensaios, eram assim que o registávamos nas nossas agendas. De forma natural, *A Casa da Palhaça Alba* passou a *Albas*. Todas temos uma dentro de nós, as três revezavam-se entre si para a jogar, isso horizontalizava a dinâmica do trio. Chegava o momento de desenhar o mapa, para o percorrer preenchendo-o com pormenores, com jogo:

- 1) Prólogo

Atrizes em cena/sem nariz/Público entra/Gisela fecha porta

- 2) Introdução

Atrizes colocam nariz/ avançam à boca de cena/

3) Apresentação das personagens

Bernarda

Maria Josefa

Angústias

Poncia

Amélia

Madalena

Adela

Pepe

4) Espaço – Fechar Janelas/ Bunker

Bernarda

5) Coser trio – linha e agulha

6) janela Angústias/Pepe- Anel

7) janela Martírio/Pepe – Gaivota

8) janela Adela/Pepe – Luxúria

9) Bernarda

10) Coser trio – picar dedo

11) janela Angústias/Pepe – Retrato

12) janela Martírio – Roubo Retrato

13) janela Adela/ Pepe – Vela

14) quarto Angústias sem retrato

15) Bernarda/Angústias

16) Bernarda/Poncia

17) Bernarda/Poncia/Martírio

18) Bernarda/Angústias

19) Cozer trio – picar e esvaziar

20) Salvar parceira do esvaziamento

21) Morte de Adela

22) Morte da clown

23) Morte da Otra clown

25) anjinhos

26) Recuar para a parte alta da cena

Fase 3 – *Albas* em Apresentação

Estão incluídas nesta fase um ensaio aberto e o geral. O material de base estabilizara, estávamos abertas e prontas e permeáveis a olhares externos.



Figura 6: Apresentação final na sala 214.

Em cada um deles, retocámos o conjunto, com base no *feedback* do público. Exemplos:

- Ruído das deslocações;
- Tornar claro determinadas intenções, como quando Gisela tira o nariz enquanto apresenta a personagem Adela;
- Apuramento da técnica de máscara;
- Alteração dramática: cena da morte das três;

Locais: Sala B2/Sala 214

Total: 40 pessoas (amigos/comunidade escolar)

I. Para quem - Apresentação

Os espectadores de *Albas* pertencem à comunidade escolar (colegas de mestrado, professores), à comunidade artística e respetivos acompanhantes e família.

Local: sala 214

Total de pessoas: 82 pessoas

II. Observações e perguntas dos espectadores

- Porquê a designação de *clown* no lugar de palhaças?
- Porquê a peça da Casa de Bernarda Alba?
- E se experimentarem fazer a apresentação sem nariz?
- Onde estavam as outras duas irmãs (Madalena/Amélia?)
- Foi difícil entrar no jogo do “não ter nada”, mas conseguiram fazer-nos mergulhar na peça;
- Foi pertinente trazerem o palhaço para o teatro para contrariar uma certa ideia de palhaço;
- Eu conheço a peça e estava lá tudo de uma forma muito ridícula;
- Queria ver mais as *clowns*;
- Saias funcionam bem; são diferentes mas iguais; vincam a identidade de cada uma.

2.3) Direções

Com *Albas* fica o desejo de levar a pesquisa para além do contexto académico. Existem vários circuitos possíveis seja em festivais, por exemplo *O Tem Graça* (para o qual a candidatura já foi feita), seja em salas intimistas como o *Lugar*. A presente pesquisa agregou vontades de trabalhar *clown* em moldes laboratoriais com apresentações incluídas. Em suma, deparei-me com uma espécie de concertação de vários artistas para alinharem nestas explorações, sendo elas também mulheres. Só esta possibilidade é motivadora e, só por isso, valeu a pena este caminho. A viagem interior foi extraordinária, revisitei o *clown* de uma forma mais madura, esclarecida, curiosa. O encontro clownesco com a Bernarda Alba enriqueceu o meu olhar sobre a peça e as suas mulheres. O processo e o resultado da pesquisa redimiram as protagonistas e, pelo ridículo, libertaram-se e libertaram-nos do papel de vítimas.

3) REFLEXÃO CRÍTICA

3.1) Pontos Fortes

As ideias são importantes.

Gardi Hutter

Inquietando-me a Interpretação, a sua natureza, interessava-me o ator como motor da cena. A linguagem e a técnica de *clown*, usadas em *Albas*, tornam muito evidente essa inclinação pessoal. Ambas pedem uma presença, uma atenção, um foco muito exigentes. Exigentes, pois o ator está em contacto direto com o público, os dois sentem a frequência performativa, sentem o risco do fracasso. Este aspeto, o do risco, é outro ponto de interesse meu no trabalho do ator. Em *clown* o ator está consciente de que falhou a ligação com o público, do seu silêncio, do seu abandono. Assim, interessava-me esta dimensão vertiginosa da interpretação envolvida no *clown*. Procurei que tudo saísse das mulheres-*clowns*, depurando assim o risco. O espaço cénico vazio é o ponto de partida e tudo arranca a partir daí. Não há entradas, nem saídas, não há artificios: é o espaço, as atrizes e o público. Julgo que a simplicidade da equação teatral é um dos pontos fortes do exercício final. Curiosamente, a mãe de uma das atrizes, sua habitual espetadora, disse-lhe que este fora o trabalho mais difícil que a vira fazer. É uma observação muito curiosa, pois a premissa cénica é, arrisco dizer, espartana.

O uso do nariz vermelho é outra referência forte desta pesquisa. O seu uso tem várias camadas que passam por ser uma máscara que expõe o ridículo das atrizes à plateia. Quis evidenciar a dimensão do ator por detrás dessa máscara, daí as atrizes estarem “desmascaradas” enquanto o público entra. O bastidor é criado por elas mesmas ao voltarem costas para a plateia, “abrindo” a cortina assim que elas se viram. Este momento pretende ir além do binómio antes/depois, mas indagar sobre o exercício da interpretação: as atrizes são *clowns* quando usam nariz? São antes? Como é que as atrizes se transformam em *clowns*? Outra das camadas tem que ver com o distanciamento que a máscara promove, neste caso, em relação ao próprio texto dramático. Não só das atrizes, como da plateia. O que pretendia experimentar, era misturar o nariz vermelho com as convenções dramáticas teatrais. Não alheio a este aspeto, é o facto de serem três atrizes a usarem nariz.²⁰ São habituais os solos

²⁰ O primeiro espetáculo com três mulheres *Clown* a que assisti foi *Baldes e Esfregonas*, encenado por Alan Richardson. Do elenco faziam parte Margarida Gonçalves, Sandra Salomé e Sarah Turton, no Teatro Helena Sá e Costa, há mais de duas décadas. Desde 2018, a Coração nas Mãos –

de mulheres *clowns* nos quais a máscara está presente, menos habituais são ensembles de mulheres *clown*. Esta ideia de trupe feminina de palhaças, que eu desejei destacar, reforça a dimensão do género na prática de *clown*, assim como no seu desejo de serem ridículas.

A clareza da ação da peça dramática era um objetivo, mas mudar a perspetiva desse objetivo era igualmente pretendido. Os espectadores que conheciam o texto reconheceram-no e aqueles que não haviam lido, acompanharam o seu desenvolvimento na versão das *Albas*. A fusão entre os dois universos assumiu-se perceptível funcionando como chão cómico das três *clowns*. Os figurinos assumiram-se pontos de interseção relevantes com a peça de Lorca, nomeadamente a preponderância do verde²¹ das saias. O mesmo tecido utilizado nas diferentes saias das *clowns* conferiu unidade à tríade, cuja identidade individual se manteve no diferente *design* das peças referidas. O princípio estendeu-se às blusas pretas, clara alusão ao luto paterno que obriga ao recolhimento das filhas; aos detalhes dos cabelos e aos sapatos. A estética subjacente foi o esplendor do flamenco, as suas cores fervilhantes, a sua presença poderosa e vibrante, de forma a recortar as atrizes no espaço vazio. Esta simplicidade foi muito bem rececionada e arriscaria, dizer, desconcertante. O flamenco serviu de inspiração com as suas performances depuradas onde as bailarinas e bailarinos dançam sobre o tablado; os cantores e músicos sentados em cadeiras no espaço; é como se eles enchessem a cena que só pode estar despida perante a energia transbordante.

O facto de o trio ter prática artística consistente e continuada, por cruzar caminhos profissionais, por partilharem da mesma linguagem artística, foi muito construtivo para a pesquisa. Isto vai de encontro a algo em que eu acredito profundamente, em especial no exercício de *clown*, o material criativo surge em circunstâncias amigáveis, de circunstâncias saudáveis e colaborativas. Muito, mas mesmo muito material, foi preterido, não servia, houve momentos de falhanço absoluto, isto só é possível com um grupo em que se confia. Sempre houve, ao longo do processo, um desejo de avançar, de investigar e de perceber qual era afinal o caminho. Isso é muito prazeroso e bonito.

3.2) Pontos Fracos

A cena vazia constituiu um risco ponderado, a cena dependeu em exclusivo das intérpretes. Por vezes, ele constituiu uma barreira, no sentido de nada haver no espaço. Foi

Associação Cultural e Artística, tem apresentado o seu *Chá Das Cinco*, onde se cruzam as linguagens de novo circo e clown com elenco feminino: Daniela Leite Castro, Joana Carmo Martins, Marta Costa e Rita Carmo Martins. A criação e interpretação é do quarteto, uma criação totalmente feminina, coisa rara em contexto nacional.

²¹ Na simbologia *lorquiana*, o verde é a cor associada ao trágico e ao seu agoiro, pelo que Adela usa o vestido verde no Primeiro Ato anunciando o seu destino no Terceiro Ato

como se os gestos, as ações, a fisicalização não chegassem para convidar os espectadores para dentro do jogo. Resumindo, o vazio tomou a forma de distanciamento. De alguma forma, não foi resolvido o problema mais evidente: a desproporção entre o elenco clownesco e o do texto dramático. Quanto a mim, o facto de serem cinco filhas e as *clowns* serem três. Como é a trupe de *clowns* resolve esta inadequação? Podia ter sido um caminho, a procura de mais duas irmãs para representar a peça dramática. A prodigiosa imaginação do *clown* joga com os problemas. No caso de *Albas*, o problema pairou continuamente e houve espectadores que perguntaram por elas ou aguardavam a sua aparição. Esta fragilidade tem que ver com o meu posicionamento criativo em que os meus olhos de atriz foram relutantes em descolar-se do texto e ao afeto que lhe tenho. A minha tendência inexorável passava por cumprir o texto, dar a história, dar as protagonistas. Houve uma insistência na lógica dramática original que teve de ser invertida a dado ponto. Porém, penso que essa tendência não desapareceu de todo. O absurdo jogo das *clowns* poderia ter ganhado terreno sobre o drama canónico, transformando-o ainda mais. Mais camadas ficaram por explorar, apesar das divagações cénicas apresentadas. Um outro calcanhar de Aquiles diz respeito aos recursos técnicos, tanto físicos (por exemplo, luz) como humanos (para os conceber e executar). A minha pesquisa focou-se sempre no trabalho de interpretação, por defeito pessoal, acredito no paradigma de transformação que passa pelo corpo do ator até chegar ao espectador. Acredito na potência poética do ator, daí que o plano técnico tenha ficado preterido sem que tal me tenha verdadeiramente inquietado. Apesar disto, considereei um enquadramento ao nível do desenho de luz que recortasse a cena, que aumentasse a sua comunicação com espectador. Estabeleci contactos com alunos do Curso de Luz da Esmae, na tentativa de convergir práticas artísticas, não foi possível por motivos de agenda; também o fiz, fora do âmbito institucional e o mesmo se verificou. Deste modo, algo ficou por construir neste âmbito.²² Relativamente aos figurinos, estes são essenciais tanto no processo/trabalho de *clown*, não só por passarem uma determinada estética mas também como por serem elementos de jogo para os intérpretes. Neste caso, a conceção surgiu de experiências práticas mencionadas no capítulo 3, dedicado à práxis. O conjunto visual foi construído a três, tendo a escolha do tecido específico, assim como do calçado, ter sido da minha responsabilidade. Foi uma decisão inspirada nas bailarinas de flamengo. A concretização dos figurinos pelas mãos de Inês Mariana Moitas, atriz-palhaça²³ foi preciosa pela compreensão das necessidades específicas deste tipo de trabalho: visuais, cénicas, relação com o ator.

²² Renovo o meu agradecimento à professora Claire Binyon que se encarregou dos apontamentos de luz, da sua execução, assim como da direção de cena.

²³ Integra o núcleo artístico de doutores palhaços da Operação Nariz Vermelho.

A plasticidade espartana da cena foi um problema como o também seria uma cena com cenário e adereços, cuja logística e produção exigiria armazenamento, manutenção, investimento que exauririam o tempo e esforço necessários para a pesquisa. As intenções da pesquisa e as suas circunstâncias misturam-se: foi o desejo, por um lado, em investir no caminho da interpretação que norteou o projeto e, por outro, a evidência da escassez de recursos circunscreveu os seus limites.

3.3) Desafios (problemas e soluções)

Foram diversos e de vária natureza: uns mais práticos, outros mais criativos, outros logísticos e outros pessoais. Não houve, todavia, qualquer problema de elenco, algo que devo realçar pois era ponto de honra para mim: uma atmosfera propícia à criatividade, plena de confiança, com capacidade para receber o erro de forma natural e autónoma. No capítulo da Práxis, retomarei este ponto.

De seguida, irei discriminar os desafios e respetivas soluções:

- Práticos

Calendarização: o alinhar de vontades e o desenho do projeto concretizou-se com a convergência de possibilidades no tempo. Havia também que prever o tempo saudavelmente necessário para executar o plano, ou seja, estabelecer uma linha de tempo verosímil. Começou-se pelo fim, ou seja, pela apresentação pública em meados de maio e andou-se às arrecuas até janeiro a ver possibilidades de horários. Em conjunto, esboçámos um mapa que começaria em janeiro e terminaria em maio. Tivemos, porém, de fechar mais a extensão no tempo devido a compromissos profissionais e antecipou-se a apresentação para abril. Optámos por ensaios ora semanais ou bi-semanais em horário diurno, contornando assim o desafio construir o calendário conjunto. Na altura, fiquei na dúvida quanto à eficiência dos ensaios em número e intervalo. Mas o desafio passava por erguer algo criativa com a nossa circunstância o melhor possível, prazerosamente, com o compromisso enfatizado na pesquisa.

Local de Ensaios/ Apresentação: Tal como na calendarização, tivemos de obter a confirmação de que o espaço escolhido para apresentação – Sala Preta – estaria disponível. A primeira escolha de maio teve que ver com a disponibilidade das salas devido ao calendário académico. Confirmada a Sala Preta, avançámos para o plano de ensaios. Considerei interessante haver uma residência fixa para os mesmos. Contactei a Erva Daninha, sondei os slots de horas no Espaço Paulo Cunha e Silva e em ambos, as possibilidades eram inadequadas. Deste modo, a Esmae, não obstante

exigir nomadismo da nossa parte dentro das salas da própria escola, era constante na sua oferta ao longo dos meses de pesquisa, geograficamente favorecia a mobilidade das três e a proximidade com do uso de materiais como foi o caso de figurinos (os quais poderíamos ali guardar). A apresentação final sempre foi conceptualizada para a Sala Preta, todavia umas semanas antes percebi que seria necessária uma pessoa da área artística de Luz, de modo a operar o material (no mínimo). Entre a ingenuidade e o focar a pesquisa no ator, deixei esta questão a marinar. Apesar de tudo, tentei contactos vários dentro da escola e fora da escola, todos infrutíferos. Esta situação provocou-me insegurança, mas mantive o foco naquilo que eu realmente queria pesquisar, na minha procura. Isto tudo em contrarelógio. Na verdade, a resolução passou por realizar a apresentação na sala 214: estavam luzes montadas, a professora Claire executou e em conjunto, calibrámos a densidade, posicionamento e ritmos da luz. Eventualmente a luz poderia enriquecer a pesquisa, sim, mas fiquei contente pelo ponto onde chegámos. Em março, eu havia assistido a uma aula aberta de *Commedia dell'arte* com Valentina Picciau. A sala era a 213, os alunos do primeiro ano, a luz do dia entrava pela sala, os alunos ora entravam ou saíam de cena, em roupa confortável de ensaio. Valentina introduzia as cenas a quem assistia, convocava alunos e ia dirigindo-os. Foi absolutamente inspirador estar presente naquela sala simples e a assistir teatro. Isto para dizer que no momento de decidir pela 214, inspirei-me naquele fim de tarde para prosseguir a pesquisa.

Figurinos (Material/ Concepção/Execução): Fiquei preocupada com os limites do meu senso comum na área dos figurinos, a qual se revelou na desilusão que senti ao procurar tecidos adequados para as saias. A realidade desmentia o meu ideário florido, as coisas não funcionavam bem, ainda por cima sem plano de luz. A superação deu-se com os recursos da Esmæe que nos ajudaram, às três, a escolher direções. De forma simples, sintonizada, experimentámos, experimentámos e cada uma foi encontrando a sua silhueta. Isto, sem dúvida, facilitou o resto que se foi estabelecendo de forma natural até chegarmos a uma estética concreta e uniforme.

Cenografia (Material/Construção/ Concepção): As circunstâncias influenciaram a direção artística. Na ausência de alguém que, responsável por esta área, poderia ter optado pelo mesmo caminho dos figurinos recorrendo ao material da Esmæe. Dado a arbitrariedade dos espaços de ensaios, implicaria conceber e arranjar local de arrumação. Tal como acontece com os figurinos, a cenografia participa no processo de construção, interage com os intérpretes, acrescenta novas direções. Senti que esta seria uma camada demasiado? que extenuaria o foco para com a pesquisa de interpretação. E, após um mês, a ensaiarmos unicamente com nós mesmas, criando

no espaço aquilo que nós imaginávamos, surgiu a hipótese de fazermos assim mesmo. Esta hipótese enfatizava a minha pesquisa no *clown* teatral, com relevo no movimento, no corpo, no gesto. Assim, a exposição de três mulheres ridículas no vazio foi um risco tomado com consciência e muito prazer.

Luzes (Material/ Concepção Desenho/ Execução): Neste caso específico, elas orientaram o local de apresentação. Não havia pessoas para desenhar, montar, executar. Na verdade, a luz, não estava incluída no coletivo inicial como essencial à pesquisa. A solução foi adequada à realidade do exercício, com seis pontos de luz que calibrámos de acordo com a apresentação (luz de plateia/entrada/fim). Assegurando a integridade do trabalho, a professora Claire encarregou-se da operação e, desta maneira, ela integrou a trupe artística feminina.

Direção de Cena: Neste ponto, o maior desafio ocorreu durante o primeiro dia de apresentação em que um dos estrados caiu. Ninguém se magoou por sorte, mas foi um grande susto para os espectadores sentados que foram surpreendidos pela queda. A apresentação foi interrompida, após a normalidade estar reposta, nós retomámos a apresentação. Foi um desafio superado sem consequências para os espectadores, embora me tenha feito pensar que a verificação do material por alguém da área seria pertinente. De registar que fizemos o ensaio geral sem ocorrências, com lugares todos ocupados. Ainda assim, este acidente faz pensar na pertinência de alguém da área nestas situações.

Material Gráfico (Concepção/ Execução): Muito antes de termos ideia da totalidade do projeto, foi-nos pedida uma imagem. É sempre uma daquelas questões que parecem não ter peso, mas que levam tempo a responder. A imagem gráfica é uma síntese da ideia, da dramaturgia, da idiosincrasia presentes naquilo que fazemos. A concepção e realização saíram da cabeça e das mãos de uma das atrizes, Marta Costa, que nos apresentou uma imagem usando a técnica de *patchwork* usando recortes de várias mulheres. O rosto das palhaças aparecia escondido entre elas, como um jogo onde tivéssemos de as encontrar. Após várias versões, ficou como imagem icónica do nosso trabalho: uma nuvem absurda de mulheres saída do imaginário de três palhaças.

- Criativos

Narrativa dramática e absurdo *Clown*: Era, para mim, muito clara as duas partes da equação desta pesquisa. De um lado o texto dramático de repertório, do outro a linguagem *Clown* na sua declinação teatral. O denominador comum seria a vertente

feminina. A incógnita residia no *como* é que aquelas partes se cruzavam. A tendência pessoal como atriz dificultou a descolagem da peça, da sua lógica, da sua estrutura interna e das suas personagens. O afeto e a familiaridade para com a Casa de Bernarda Alba pediam-me que fosse “fiel” à sua escrita. Era como que necessário um distanciamento – o distanciamento da máscara – que, confesso, custou-me a delinear. As personagens carismáticas colavam-se às atrizes, mantendo-nos na estabilidade de senso comum. Faltava-nos jogo, o jogo. Como é que as palhaças jogavam com aquele material? O que era aquilo para elas e para cada uma delas? Ao mesmo tempo, eu não pretendia simplesmente mofar da peça. Queria manter a sua integridade de alguma maneira, pois só assim passaríamos o quão absurdas são as convenções que agrilhoam as mulheres e de como estas se vigiam mutuamente para que as grilhetas permaneçam apertadas. Não menos importante, era o enfâse trágico na perspectiva libertadora da morte em forma de autoimolação. Apesar da distância histórica que nos separava daquelas palavras de 1936, algo de familiar ecoava dentro de nós (atrizes) como um lastro. Este absurdo foi significativo para o jogo clownesco a partir do qual foi erguido *Albas*.

- Ensaios

Uma das coisas que, desde sempre retive, foram as palavras de Philippe Gaulier²⁴ que advertia para nunca trabalharmos clown: 1) em frente a um espelho²⁵; 2) sozinhos. Grande parte dos nossos ensaios decorreram na sala B2, onde predominam os espelhos e maioritariamente sozinhas (ocasionalmente acompanhadas pela professora Claire Binyon/ nas semanas anteriores convocámos assistência). Tapar os espelhos foi possível, era a rotina e estava resolvido. A cápsula de solidão era algo que fazia parte. Não raras vezes, para sentir que o chão não me fugia dos pés, recordava a frase de Jaques Lecoq que registei no caderno de ensaios: a realidade fundamental da criação é a solidão. Era necessária aquela circunstância, o plano inicial incluía convocatórias semanais à comunidade para assistir aos ensaios. O seu *feedback* alimentaria a pesquisa. Todavia, isto poderia provocar uma congestão, um desvio de rota. Precisávamos de material concreto, aberto a leituras e direções claras, para assim criarmos sob as nossas idiossincrasias. Constituiu um verdadeiro desafio produzir material clownesco sem ninguém de fora. Na primeira fase de improvisação, revessávamo-nos, ficando sempre uma de fora. Esta pessoa era referência de público

²⁴ Corria o ano de 2002 quando frequentei o workshop de verão da École Philippe Gaulier, em Londres. Philippe Gaulier colaborou inicialmente com Jacques Lecoq, posteriormente formou a sua própria escola. É uma das referências mundiais de *Clown*.

²⁵ Tal princípio remete para a técnica de máscara tal como foi usada por Jacques Copeau no treino dos actores. Ao olhar-se ao espelho com a máscara “calçada”, é devolvida ao ator a sua auto-consciência que separa a sua aparência da sua ação.

e dava feed-back. Quando estávamos as três dentro da improvisação, seguíamo-nos pela nossa intuição, discutíamos. Eu tinha a sensação que precisa de ter uma leitura mais abrangente e, ao mesmo tempo, que não se perdesse material. Para colmatar isto, filmámos ensaios o que levou ao desafio seguinte.

Gerir material produzido: Temos várias horas de registos das improvisações, de áudios (considereei cantarmos a determinado ponto), centenas de fotografias. O registo por escrito também foi feito, mas o suporte visual era mais efectivo no retomar do fio á meada. Como registar, arquivar, consultar? Frequentemente não tinha tempo de visitar os registos, ao fazermos as cenas, íamos ao vídeo ou a uma dica escrita ou a uma memória física reconstituída no momento. Este ponto de gestão de material e respetivo registo fez-me pensar nas melhores formas de o otimizar, tornar vivo, resgatá-lo na altura necessária.

3.4) Estar dentro e estar de fora

Foi a minha experiência pessoal como diretora artística sob duas variáveis em simultâneo: como intérprete a partir de um coletivo. Relativamente à direção, eu havia dirigido precisamente a Casa de Bernarda Alba com o grupo de teatro universitário da faculdade de letras, Máscara Solta. Em junho de 2006, o espetáculo foi apresentado no Café Concerto da Esmae. Foi curiosa esta revisitação passados dezassete anos, noutra registo e, sobretudo com um pé fora e outro dentro. A preocupação de chegar a uma plataforma estável, digamos, sobrepôs-se ao prazer do jogo. O paradoxo de manter a abertura própria do *Clown* e a responsabilidade de erguer um edifício criativo atormentaram-me aqui e ali. E uma coisa é ter o texto dramático como base sustentável e outra coisa é tê-lo como ponto de partida. Era necessário tomar decisões coerentes com aquilo que eu pretendia, essa clareza, por estar envolvida na cena, levou algum tempo a estabelecer-se. Por exemplo, era nítido para mim os três “níveis”, digamos assim, de interpretação: as atrizes, as palhaças, as personagens do texto. Isto significava que as palhaças não seriam as personagens, jogariam com elas.

Seria essencial para a cena, mais do que estabelecer a coerência da peça, o modo como o trio se relacionava entre si. Foi preciso algum tempo para eu comunicar devidamente isto que tinha em mente, pois mergulhada no interior da ação e com todos os afetos à peça, não tive noção desta direção essencial. Produzíamos matéria, porém a criação não evoluía para lado nenhum. Estando de dentro, não se vê com clareza os pontos a afinar. Porque se trata de pontos que desencatilhados são transformadores. Assim, a partir de momento em que insisti e clarifiquei as três camadas o processo fluiu. Esta experiência foi bastante

privilegiada no sentido de estar assente no método colaborativo. Nada foi acordado, as propostas e soluções surgiam muito naturalmente, ora em cena, ora após as improvisações. A sintonia construtiva era permanente, não significando isso convergência, mas uma abertura às propostas do outro que eu jamais teria imaginado e que enriquecessem a criação. Aos poucos, fui ficando confortável com a posição de dirigir integrando a cena, conseguia o equilíbrio de tomar as decisões precisas para continuarmos. Pelo caminho, talvez tenha ficado alguma precisão técnica, harmonia de composição e possibilidades de jogo. Porém, o edifício principal estava erguido e fazia sentido, não só para mim, como para todo o elenco. No fim de contas, estávamos as três felizes com esta viagem das *Albas*, onde experimentámos uma liberdade prazerosa tão cara ao *Clown*.

Como referi, acho que fica a faltar um pouco da conclusão que apresentaste na defesa.
Vê se concordas e se gostarias de a fazer, ou não.
Ao longo do texto assinalei alguns erros ou pequenas falhas que fui encontrando.
Se tiveres dúvidas, apita.

Bibliografia e webografia

Berger, John (2018) *Modos de Ver*. Antígona

Brilhante, Maria João (coord.) (s/d.): *Estória Da Pré-História Do Chapitô*.

Cixous, Hélène (2010) *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Éditions Galilée.

Dufourmantelle, Anne (2021). *Éloge du Risque*. Rivages.

Fisher-Lichte, Erika (2019) *Estética do Performativo*, Orfeu Negro, 1ª edição

Foucault, Michel (2022). *Os Anormais*. Edições 70.

García Lorca, Federico (1998) *Obras Completas*. Edición de Miguel García-Posada, Círculo De Lectores, S.A, Barcelona

García Lorca, Federico (2003). *La Casa de Bernarda Alba* (34ª ed.). Editorial Espasa.

Gaulier, Philippe, *Le Gégèneur – jeux, lumière, théâtre*, Éditions Filmiko

Irving, Margaret J. (2013). *Toward a Female Clown Practice: Transgression, Archetype and Myth*, University of Plymouth Research Theses

Lecoq, Jaques, *The Moving Body* (Le Corps Poétique), Methuen, 3ª edição

Oida, Yoshi & Marshall, Lorna (1997). *The Invisible Actor*, Methuen, 1997

Peacock, Louise (2009) *Serious Play - Modern Clown Performance*, Intellect Books

Artigo da Revista Continente, ed. Companhia Editora de Pernambuco, “Levando o Nariz Vermelho ao Teatro”, Guilherme Novelli [https](https://revistacontinente.com.br/edicoes/176/pierre-byland--levando-o-nariz-vermelho-ao-teatro)

[://revistacontinente.com.br/edicoes/176/pierre-byland--levando-o-nariz-vermelho-ao-teatro](https://revistacontinente.com.br/edicoes/176/pierre-byland--levando-o-nariz-vermelho-ao-teatro)

Blogue

<https://www.petalily.com/blog-dark-clown-clown-plus/category/dark-clown>

Anexos



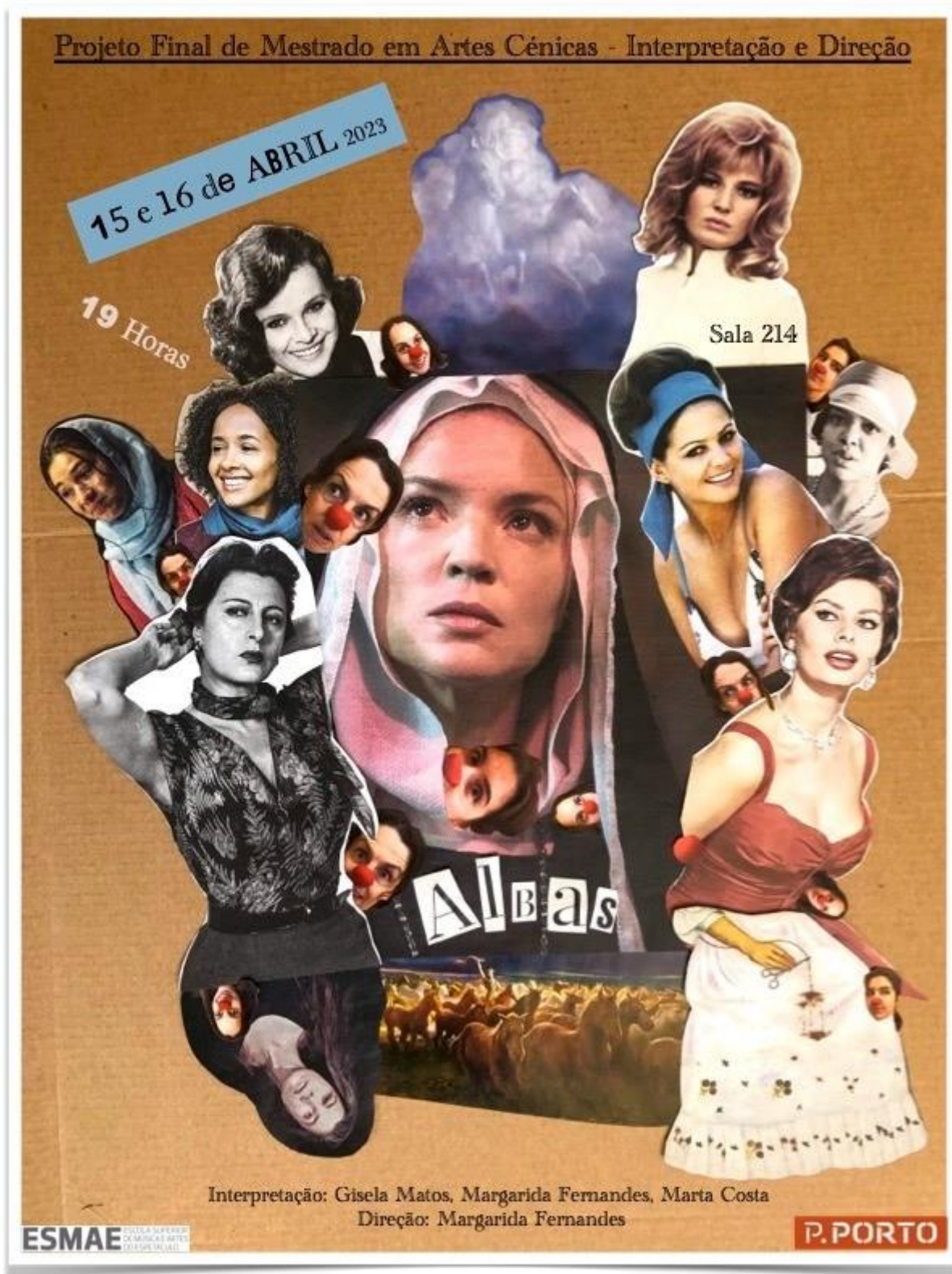
Anexo 1 – Ensaio Fase 1 - Rotina de coser

Anexo 2 - Ensaio Fase 2 - Prólogo Figurinos Experimentais

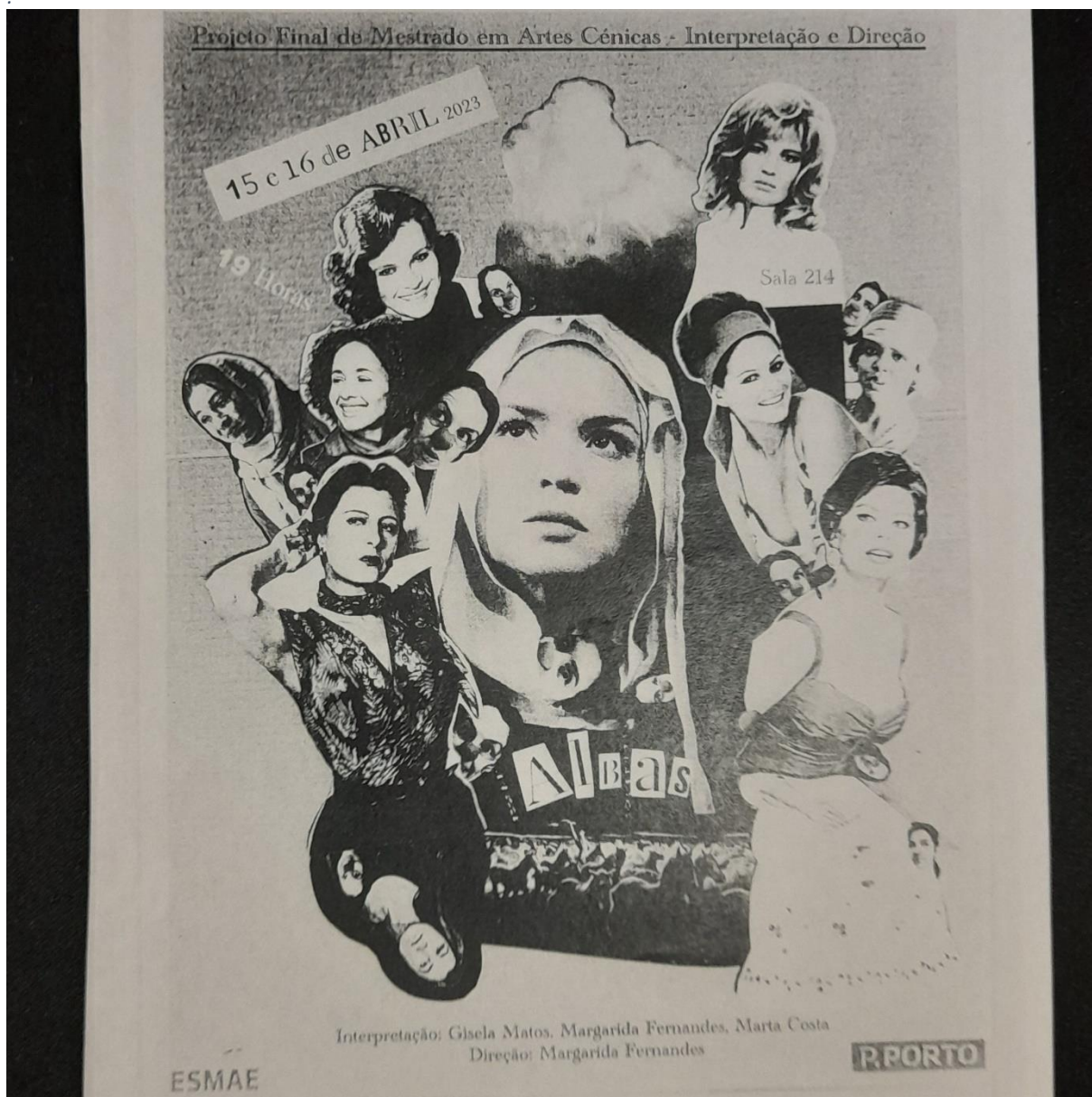




Anexo 3 - Fase 3 - Apresentação de Albas



Anexo 4 - Cartaz de Albas feito por Marta Costa



Anexo 5 - Folha de Sala de Albas – Frente

“It is not possible to be a clown for na audience; you play with your audience.” Jacques Lecoq, *The Moving Body*

Sobre as Albas;

O mote do presente trabalho é a linguagem Clown e o seu cruzamento artístico com o teatro, seguindo a herança europeia traçada do século XX durante o qual o Clown saiu da arena do circo para entrar no palco. Nesta transição histórica, como é que o Clown se relacionou com as mulheres? Será que o Clown é avesso a elas? Ou serão as mulheres avessas ao Clown? Como é que as mulheres se vêm no ridículo clownesco? Assim, balizada surge a pesquisa Albas, onde a peça dramática *A Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, ícone do drama feminino, é levada a cena por três palhaças.

O exercício e a potência da interpretação foram a prioridade de Albas. Ampliou-se a cena ao fundamental: espaço, corpo, público. As atrizes-palhaças riscam o vazio com os seus gestos, preenchem-no com o seu jogo e com o seu estado de abertura ao presente. A partitura dramaturgica foi elaborada através da metodologia de devising, ou seja, foi elaborada pelo conjunto das intérpretes que geraram material improvisado, organizando-o de seguida. *A Casa de Bernarda Alba* constituiu uma inspiração, se quisermos, um pretexto para as palhaças aparecerem. Elas irão fazer o espetáculo, sim, mas à sua maneira.

Interpretação: Gisela Matos, Margarida Fernandes, Marta Costa

Direção Artística: Margarida Fernandes

Agradecimentos: Claire Binyon, Gisela Matos, Inês Mariana Moitas, Marta Costa, Nuno Meireles, Ruben Marques.

Todos aqueles que abriram caminho antes de nós

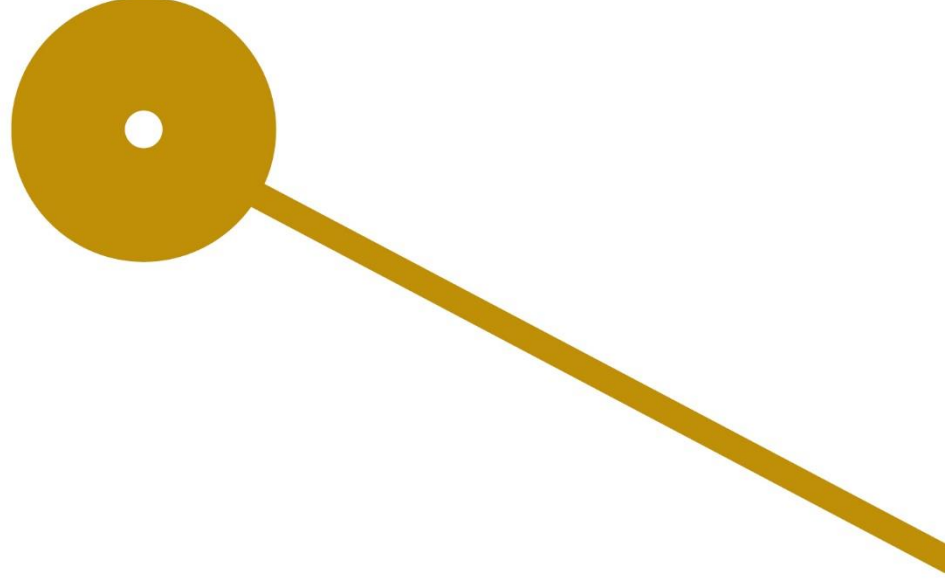
Todos aqueles que sistematizaram e legaram conhecimento antes de nós

Todos aqueles que nos inspiraram

Todos aqueles que nos inspiram

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS

INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

Mulher Ridícula vs. Mulher Vítima. Clown no feminino.
Margarida Maria Pereira Fernandes