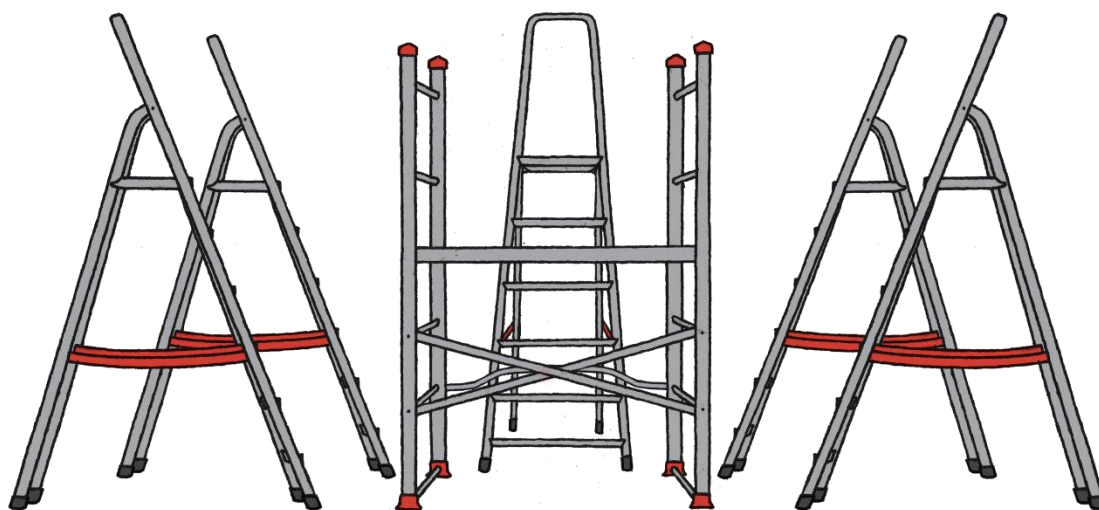


Rinoplastia

**um estudo sobre os resultados da combinação entre a
Commedia Dell'Arte e o Clown**



**Projecto para a obtenção do grau de Mestre em Teatro
Área de especialização em Encenação e Interpretação**

Rinoplastia: um estudo entre os resultados da combinação entre a Commedia Dell'Arte e o Clown

Projecto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Teatro - Área de Especialização em Encenação e Interpretação

Orientadpr: Claire Margaret Binyon

Mestranda: Rita Gonçalves da Nova

2017

"The Director's Role: You are the obstetrician. You are not the parent of this child we call the play. You are present at its birth for clinical reasons, like a doctor or midwife. Your job most of the time is simply to do no harm. When something does go wrong, however, your awareness that something is awry - and your clinical intervention to correct it - can determine whether the child will thrive or suffer, live or die."

Frank Hauser

Dedicatória

À minha mãe, que me ensinou a rir.

Agradecimentos

À Claire Binyon por me ter aturado, apoiado e impulsionado desde o primeiro dia em que eu pus os pés na ESMAE.

À Inês Vicente e ao Jorge Curto por serem modelos em todas as alturas.

À Sónia Passos por ser tão boa conversadora e por fazer as perguntas certas.

Ao Jorge Louraço por não aceitar as minhas respostas e fazer novas perguntas.

À Inês Lua, à Manuela Bronze e ao Denis Bernard pelos olhares encorajadores.

Aos desenhos animados por me ensinarem que nada é impossível.

Ao Roger Rabbit por me ensinar que o riso é a arma mais poderosa que há.

Ao Pedro Galiza pelos primeiros passos de mãos dadas.

À Sílvia Fagundes por falar a minha língua.

Ao Luís Miguel Sandão por me desenhar o que quero de um dia para o outro.

À Shay Oliveira, minha irmã, por nunca se rir das minhas piadas e exigir sempre mais.

À minha avó Angelina Carvalheira e ao seu amor de uma vida Alberto Ramos por se rirem sempre das minhas piadas e nem exigirem assim tanto.

À Goretti Moreira, ao José Manuel Rocha e à Sonita Nogueira por serem a família que eu sempre mereci e que tanto torce por mim.

À Sofia Marafona por acreditar tão piamente em mim mesmo quando me parece impossível, por ser minha amiga incondicionalmente.

À Frederica Ferreira pelas horas perdidas a ouvir-me, a ler-me, a corrigir-me, a pensar comigo, a fazer-me pensar e bater com a cabeça na parede.

À Rita Tomaz por completar as minhas frases, por melhorar as minhas frases, por me guiar quando me perco, por me proibir baixar os braços, por ter tomado este projecto como seu e contribuído com tudo o que tem e sabe, melhorando-o.

À Associação Pathos por ter abraçado este projecto, em especial aos participantes - os meus picolés - por serem os adolescentes mais fixes de sempre e por se terem permitido ser livres e felizes comigo.

Ao público, a todo o público de teatro por esse mundo fora, por fazer com que a minha vida faça sentido todas as manhãs.

Notas

- Este trabalho não está em concordância com o Novo Acordo Ortográfico
- Todas as traduções foram feitas por mim
- Este trabalho respeita o formato da APA (American Psychological Association)
- Os momentos de reflexão foram destacados em caixas coloridas

Resumo

Este trabalho pretende descrever e reflectir sobre um processo de pesquisa das técnicas de Clown e de Commedia Dell'Arte desenvolvido com jovens actores amadores da Associação Ethos Pathos Logos - uma associação juvenil sem fins lucrativos sediada na Póvoa de Varzim.

Tratou-se de um projecto em três fases: workshops de apreensão e experimentação das técnicas separadamente; mistura das técnicas em busca do híbrido na descoberta de personagens; criação e ensaios de um espectáculo final com as personagens híbridas encontradas.

Reflecte este relatório sobre a escolha de trabalhar com jovens amadores, sobre as vitórias e dificuldades da criação teatral destes jovens e as minhas, sobre a procura desse híbrido como material gerador de cena.

Palavras-Chave

Commedia Dell'Arte; Clown; Híbrido; Máscara

Abstract

This work intends to describe and reflect on a research process of the techniques of Clown and Commedia Dell'Arte developed with young amateur actors of the Association Ethos Pathos Logos - a nonprofit youth association based in Póvoa de Varzim.

It was a project in three phases: acquisition and experimentation workshops of the techniques separately; Blend of techniques in search of the hybrid in the discovery of characters; Creation and rehearsals of a final show with the hybrid characters found.

This report reflects on the choice of working with young amateurs, on the victories and difficulties of the theatrical creation of these young people and mine, on the search of the hybrid as a scene generator.

Key Words

Commedia Dell'Arte; Clown; hybrid; Mask

Sumário

➤	Introdução	01
➤	I - Eu e o Contexto	02
	▪ Eu	03
	▪ Estado da Arte	03
	▪ A Associação Ethos, Pathos, Logos	05
	▪ Teatro Para Adolescentes	05
➤	II - In Statuo Quo Res Erant Ante Bellum	07
	▪ O Preconceito: comédia	08
	▪ A Máscara	08
	▪ A Commedia Dell'Arte	10
	▪ O Clown	12
➤	III - A Proposta	14
	▪ O Híbrido	15
	▪ O Cronograma e o Método	15
➤	IV - O Processo	19
	▪ Os Workshops	20
➤	V - O Resultado	23
	▪ Os Contadores da História	24
	▪ A História a Contar	25
	▪ O Elemento Cenográfico	27
	▪ As Máscaras em Cena	29
	▪ Os Figurinos	29
	▪ O Som	30
	▪ O Título	31
	▪ O Desenho Gráfico	32
	▪ As Montagens	34
	▪ Os Espectáculos	34
➤	VI - O Futuro da Investigação	37
➤	Conclusão	38
➤	Lista de Referências	39

Índice de Imagens

➤	Imagem 01 - roda de discussão do processo	02
➤	Imagem 02 - Actor	06
➤	Imagem 03 - Roda antes de espectáculo	07
➤	Imagem 04 - Actor de Máscara	09

➤ Imagem 05 - Cena do Baile (meninas)	14
➤ Imagem 06 - Cena do Baile (Boru e Rosalina)	19
➤ Imagem 07 - Actor de Nariz Vermelho	20
➤ Imagem 08 - Actor de Máscara de Commedia Dell'Art	21
➤ Imagem 09 - Monólogo do Príncipe	23
➤ Imagem 10 - Actor de meia na cabeça e pescoço	24
➤ Imagem 11 - A Capela	27
➤ Imagem 12 - A Casa dos Patulecos	27
➤ Imagem 13 - A Prisão	28
➤ Imagem 14 - O Sofá	28
➤ Imagem 15 - Actor de Figurino	30
➤ Imagem 16 - Capa de "California Rhinoplasty" (de MATMOS)	31
➤ Imagem 17 - Cartaz de "Não Jures Pela Lua"	33
➤ Imagens 18 e 19 - Folha de Sala de "Não Jures Pela Lua"	34
➤ Imagem 20 - O grupo de trabalho	36

Introdução

Quais serão os pontos de encontro e desencontro das técnicas de Clown e de Commedia Dell'Arte? Até que ponto as técnicas de Clown e de Commedia Dell'Arte se complementam? Alguma das técnicas se sobrepõe à outra naturalmente? Em que momento da mescla das técnicas deixamos de as reconhecer ou mesmo de precisar desse reconhecimento? Como conseguir que jovens sem formação nem aspiração à profissionalização se apropriem de técnicas específicas de uma forma lúdica? Como desenvolver sessões adequadas ao contexto amador a que me proponho para que gerem material para a criação teatral? O objecto híbrido que sairá da mescla necessitará de alguma máscara ou de nariz? Como podemos usar os resultados obtidos no processo criativo para a criação de um espectáculo teatral?

Muitas eram as questões que me orientavam e perturbavam no arranque deste projecto. Muitas delas ficaram por responder, outras tiveram várias respostas (talvez até respostas díspares e antagónicas), e todas me levantaram novas questões que fui respondendo ou varrendo para baixo do tapete para responder noutra altura da minha vida profissional. Este processo marca uma altura do meu trajecto profissional e académico, mas não o encerra, deixando estas e outras questões a pairar sobre a minha cabeça para quando arrancar para novos processos, novas aventuras.

I - Eu e o Contexto



Imagem 1

Eu

Como actriz, e como complemento à minha formação superior e profissional, tive a oportunidade de experimentar as técnicas de Commedia e de Clown, bem como o trabalho com outras máscaras. Em 2005 frequentei o workshop de 'Clown' no CITAC com Pedro Fabião, em 2007 frequentei o seminário de 'Máscara Neutra' na Esmae com Denis Bernard, em 2008 frequentei o workshop de 'Máscaras Larvares' na Esmae com Claire Binyon, em 2009 frequentei o seminário de 'Commedia Dell'Arte' na Esmae com Geoff Beale, em 2009 frequentei o curso 'Clown: The Art of Comedy' na Actors Space com Simon Edwards e entre 2014 e 2015 frequentei um estágio profissional na Companhia Lafontana Formas Animadas, onde experimentei tanto Commedia Dell'Arte como trabalho com vários tipos de bonecos e marionetas (que partem do trabalho de máscara e ponto fixo) sob a orientação de Marcelo Lafontana. Desde 2005 que trabalho como formadora e encenadora em grupos escolares, grupos informais de jovens, e associações juvenis. Em 2010 adquirei o CAP e desde então dei diversas formações na área do teatro e da expressão dramática – tendo sempre como base o trabalho e a importância do nariz; o ponto fixo; o foco; os tempos da comédia; os arquétipos; o uso da máscara; o teatro improvisado e popular; etc.

Já me defrontei, portanto, diversas vezes com as questões que se prendem com esta pesquisa a que agora me proponho. E o que esta pesquisa pretende é validar este meu percurso e deixar um legado para aqueles que, como eu, acreditam que o trabalho de máscara e de clown são ferramentas válidas para a criação teatral.

Estado da Arte

Em Portugal existem companhias teatrais que operam com as técnicas de Clown e de Commedia Dell'Arte. Ministram workshops para os seus integrantes e/ou produzem festivais destas técnicas. No entanto não há no nosso país companhias de teatro a criar espectáculos puros dentro destes espectros, pelo menos fora das escolas de teatro. Também não tomei conhecimento de algum projecto que procurasse um objecto híbrido da junção das técnicas que proponho. Aliás, quanto à procura do objecto híbrido resultante do 'casamento' entre Clown e Commedia, não há qualquer indício de que já tenha sido feito, ou, pelo menos, não estará documentado e/ou disponível. Nessa medida encontro-me ante uma página em branco. Cabe-me a mim, pesquisando uma e outra técnica, escrever o capítulo novo. Clown e Commedia chegaram a um ponto da história do teatro em que são ferramentas, sendo ambas já origem de vários híbridos.

Existiu, sim, em Inglaterra, uma companhia teatral co-fundada por um formador com quem tive o privilégio de trabalhar - Geoff Beale - que procurava aproximar a realidade

da Commedia Dell'Arte a uma audiência moderna, a *Ophaboom Theatre Company*. Geoff trabalhava também como Clown, e, por ter essas duas formações muito presentes, as suas criações eram por vezes uma mistura das técnicas, mas não havia pesquisa ou reflexão sobre o assunto, nem uma intenção de o fazer. Por me ter dado formação em Commedia Dell'Arte na sua distinta forma *clownesca* de viver, Geoff será possivelmente o culpado pelas sementes que fizeram florescer em mim esta vontade de exploração.

As escolas de teatro profissionalizantes e as superiores do norte do país começaram a apostar nestas técnicas (separadamente) a partir de 1994. Com a proximidade do Porto Capital da Cultura 2001 o norte começou a pulsar com novas técnicas e vontades. Desenvolveu-se um curso de teatro de rua e muitos novos estudantes de interpretação enveredaram por disciplinas físicas e/ou de circo. As técnicas de máscara passaram a ser mais valorizadas e começaram, então, a haver mais jovens actores/encenadores com conhecimentos práticos. Os grupos amadores e/ou escolares orientados por esses profissionais têm recebido essa formação nas últimas décadas.

A par de se ter testemunhado um grande interesse por estas áreas da interpretação sensivelmente entre 1994 e 2007 – no Porto, no norte - podemos (e devemos) apontar a Escola do Chapitô em Lisboa onde estas técnicas foram sempre a linha da frente dos seus estudos em interpretação e a Companhia com o mesmo nome da escola, onde o encenador John Mowat se serve de todas as especificidades das áreas do teatro físico, da máscara e da comédia, para montar os seus espectáculos. Com o decréscimo de interesse e de incentivos económicos, a partir de 2007 houve um interregno. Mas o ano passado o norte voltou a dar cartas ao abrir uma própria escola de circo e de teatro físico na Maia – a INAC (Instituto Nacional de Artes do Circo).

Entre 2008 e sensivelmente 2014 as Academia Contemporânea do Espectáculo (com cursos de teatro a nível do terceiro ciclo) e a Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo (com cursos de teatro a nível superior) fizeram questão de promover espectáculos de Commedia Dell'Arte com os alunos do primeiro ano. Ambas as escolas convidaram diversos encenadores e especialistas dessa área que desenvolveram workshops na cidade do Porto, plantando algumas sementes e despertando o interesse de actores e encenadores para esta técnica teatral.

O contexto em que me insiro não tem literatura específica. O grupo, como acima mencionei, não só é jovem e amador, como não tem aspirações artísticas. Os formandos, ao contrário dos que frequentam escolas de teatro, não querem ser actores, e não procuram workshops de técnicas teatrais para melhorarem as suas apetências. Fazem teatro como actividade extracurricular e porque os diverte. É um nicho muito pequeno – este híbrido com estes jovens.

A Associação Ethos, Pathos, Logos

A Associação Pathos - como é conhecida - é uma Associação Juvenil que iniciou a sua actividade em agosto de 2013 e que conta já com uma vasta produção de espectáculos de teatro, teatro de rua, e pequenas animações para eventos e escolas. Nasceu do gosto pelo teatro de um grupo de amigos que, entrando no ensino secundário, ficou sem possibilidade de continuar a sua actividade nesta área. Queriam continuar a fazer teatro juntos e a escola que passaram a frequentar não oferecia essa possibilidade.

Desde a primeira hora que a Associação é totalmente gerida pelos jovens que a integram, tendo até já vencido concursos nacionais de ideias para a implementação dos seus projectos. Os jovens, tendo a clara noção de que necessitam, contratam profissionais para colaborar nos seus projectos que são, de qualquer das maneiras, geridos por eles. Eles tratam da burocracia, da contabilidade, da produção, da gestão, da publicidade, do design gráfico, da cenografia, figurinos, etc. Os profissionais que contratam encerram as suas funções nelas mesmas, nunca vindo substituir os jovens nas suas responsabilidades de gestão da associação e das produções.

Assim sendo, fica explicado que eu, como convidada regular desta Associação, me cinto a ministrar workshops e dirigir o processos criativos, coordenando a produção que propus, mas respeitando as hierarquias da associação e a sua forma de trabalhar normalmente.

Teatro para adolescentes

“Os adolescentes descobrem que quanto mais eles querem dizer a verdade mais as suas palavras mentem. Eles podem sentir-se condenados à generalização, a um abismo onde a sua voz ecoa sem ser ouvida. Quando aceitarem essa verdade, aceitarão que devem fazer teatro. Seguirão o humilde processo de fazer teatro, porque fazer teatro é tudo o que podemos fazer. Fazer teatro é o mais perto que estaremos da verdade.” (Donnellan, 5)

O jovem, o adolescente, vive uma altura de alterações emocionais e físicas. Vive numa altura de debate com todas as perguntas do mundo, mas, tendo já saído da infância e da altura dos porquês, sente uma urgência em experimentar, em experienciar na pele esse mundo que o alicia e assusta ao mesmo tempo. Um grupo de teatro abre-se como um espaço privilegiado em que as relações se aprofundam alheias a preconceitos de qualquer ordem, e onde podem explorar-se em contacto com outros com percursos semelhantes (ou totalmente díspares) - mas com as mesmas preocupações próprias da idade (das quais podem falar fazendo teatro). O teatro apura a inteligência e a sensibilidade, e contribui para o amadurecimento emocional de cada um, sendo uma experiência indiscutivelmente unificadora dos indivíduos.

O teatro com os jovens, se bem desenvolvido por pessoas especializadas e experimentadas, pode ser o despertar para um mundo mais amplo, e um despertar para o conhecimento mais profundo de si mesmo e do outro.

A actividade dramática pode (e deve!) encorajar o desejo de desenvolvimento da personalidade e estilo, ao mesmo tempo que dá espaço para explorar novos contextos e situações que ajudam a construir uma nova visão do mundo. Através da actividade dramática pode-se (e deve-se!) ser desafiado a examinar as próprias atitudes e as de outras pessoas e a relativizar opiniões - o que, inelutavelmente, estrutura a cidadania.

Eu fui uma jovem que fez teatro. Passei pelo medo das estreias, pelas amizades profundas em curtos espaços de tempo, pelo golinho de vinho do Porto antes dos espectáculos que não contávamos aos pais, pelo *stress* de montagens à ultima da hora, pelo figurino que roubamos à mãe, pelas viagens em grupo a cantar, pelas preces e abraços e risos nervosos, pela francesinha qual prémio depois de um espectáculo bem feito. Passei por tudo isso e decidi estudar teatro e fazer dele a minha vida. Nunca mais consegui viver aquele prazer de quando era adolescente e o teatro era só amor. Encontrando hoje em dia alguns amigos daquele tempo, sinto que eles me falam como se eu continuasse a viver o sonho que partilhamos em miúdos. Não entendem que o teatro se tornou, obviamente, outra coisa. É o meu trabalho como eles têm os deles. Mas estes jovens com os quais trabalho há seis anos e que integram a Associação Pathos (que acolheu o meu projecto de braços abertos, obrigada!) fizeram com que eu voltasse a sentir-me a viver o sonho. Com eles a francesinha voltou a ser o mais esperado prémio depois de um trabalho bem feito.

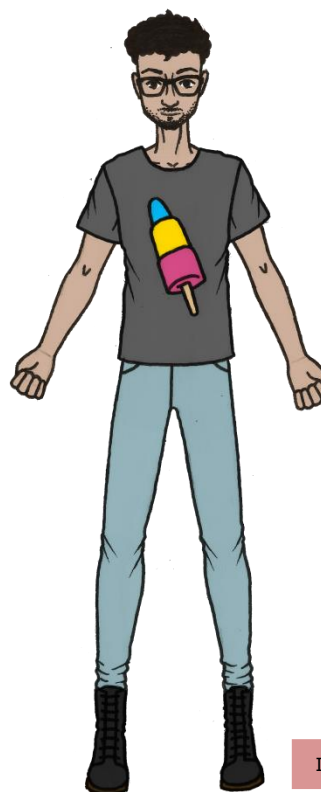


Imagem 2

II - In Statuo Quo Res Erant Ante Bellum



Imagem 3

O preconceito: comédia

Na Grécia Antiga a Comédia era tida como um género menor. A Tragédia contava histórias de deuses e heróis, a Comédia falava de homens comuns. A Tragédia tinha um júri composto por nobres, a Comédia tinha um júri composto por espectadores comuns escolhidos aleatoriamente da plateia. A Comédia fazia alusões jocosas aos mortos, satirizava pessoas vivas e importantes – e até mesmo deuses! – e, por estes motivos, teve sempre a sua existência ligada à liberdade de expressão e à democracia. Isto era de tal forma verdade que quando Atenas se rendeu a Esparta a democracia se extinguiu e, com ela, a Comédia.

Até aos dias de hoje a Comédia é uma ferramenta de resistência, de distração e de alerta para o que está de errado no mundo. A Comédia está há mais de dois mil anos de braço dado com a liberdade.

Por outro lado, se muitos *performers* e criadores no geral, concordam que fazer rir é deveras difícil, a maioria continua a classificar a Comédia como arte menor, e esse preconceito vai passando de professores a alunos ao longo de gerações.

Estas duas questões – a ligação da Comédia a uma expressão de liberdade e o preconceito que por ela existe – são os motivos pelos quais me situo aqui como artista, nesta luta de afirmar que a Comédia e as suas ferramentas são válidas no mundo da arte, e que eu quero trabalhar no seu seio - resistindo, distraíndo, alertando. Como artista e pessoa. E o trabalhar com jovens amadores é o contexto livre de preconceitos perfeito para desenvolver este projecto.

A Máscara

“Não cuidamos dos gestos com os quais acompanhamos o discurso; por esse motivo, eles são, muito provavelmente, toscos, vulgares e deselegantes. Por que essa desatenção? Porque acreditamos que o gesto e a gestualidade são sempre a salada, o acompanhamento, enquanto o prato principal, a carne, é sempre a palavra. Inculcamos essa ideia desde o jardim de infância. Desde então, corrigiram-nos a pronúncia de cada palavra, e nunca o gesto que poderia substituí-la ou apoiá-la.” (Fo, 62).



Imagem 4

Usar uma máscara faz-nos tomar consciência de cada movimento. A máscara exige que sejamos conscientes do que é gesto essencial e do que é parasita (distracção ou descontrolo). E a máscara, por exigir clareza e precisão de gesto e voz, amplia o *performer* para um nível mais elevado de projecção e de jogo. Para Dario Fo, a máscara usa-nos para viver a sua própria existência independentemente de nós. Paradoxos. “Em um primeiro momento, o uso da máscara provoca um certo incômodo, mas depois - é incrível, para mim há algo de milagroso no fato - consegue-se ver e agir com mais desenvoltura do que estando com o rosto completamente livre” (Fo, 46)

As máscaras da Comédia e da Tragédia - que bem conhecemos -

surgem como fruto das máscaras rituais, que educavam o povo através do terror e do riso. Com o avançar dos tempos a máscara passa a ser utilizada também como objecto artístico. A máscara exterioriza, como no caso das máscaras de carnaval, aspectos inferiores - satânicos, se quisermos - para que se opere a sua expulsão - a máscara é libertadora e opera a catarse. A máscara não serve para esconder, mas antes revela esses aspectos inferiores que é preciso exorcizar. A máscara não se utiliza, não se manipula impunemente - é um objecto sempre com um propósito.

As máscaras de teatro - as estereotipadas - sublinham os traços mais característicos de uma personagem. Existe um repertório de máscaras, demonstrando que de uma forma lata existe um repertório de seres humanos. O actor que usa a máscara identifica-se e vive a personagem representada por ela. É um símbolo de identificação.

A importância do estudo da máscara e da sua utilização no trabalho do actor prende-se com o facto não só de ela exigir esse controlo de gesto e voz, mas também com o facto de o ensinar a brincar com esse repertório de seres humanos, como se dispuséssemos de uma montra de pessoas que podemos usar em cena.

Não se pode olhar para a frente sem se olhar para trás - para estes momentos em que o

teatro aparece e floresce graças a estes objectos. Há hoje diversas escolas modernas de aprendizagem do trabalho de actor onde a máscara e o corpo são as principais referências para a interpretação (por exemplo: a Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq; a escola MOVEO; a EVOÉ - escola de actores; etc).

A Commedia Dell'Arte

A Commedia Dell'Arte é uma forma de teatro popular que aparece no século XV, em Itália, e se desenvolve posteriormente em França, permanecendo até o século XVIII. A Commedia Dell'arte veio opor-se à "comédia erudita". As apresentações eram improvisadas em cima de um conjunto de situações convencionais e a cena estava sempre viva e em constante mudança. As personagens eram identificadas pelo figurino, máscaras, e até adereços de cena.

A Commedia é uma forma não naturalista de *performance* em que o visual é tão ou mais importante do que a palavra falada; em que os actores se valem de outras apetências (tais como acrobacia, dança, tocar instrumentos, malabarismo, etc); em que a maior parte do espectáculo é improvisado (salvo os *lazzi* - pequenos *gags* físicos ensaiados que podem ser incluídos em qualquer altura do espectáculo, e as cenas de motor da acção); as personagens são típicas e podem ser usadas em mais do que um espectáculo (vivem na máscara - por exemplo: *Pantalone, Doctore, Capitano...*); as personagens usam as máscaras correspondentes. Estas são as regras gerais, mas não é obrigatório que todas sejam respeitadas ao mesmo tempo. O estilo é algo mais fácil de reconhecer do que descrever:

A Commedia é ampla e não naturalista, a Commedia é maior do que a vida. Mas mesmo vivendo de excesso e paródia, a Commedia precisa manter-se verdadeira no que toca ao pensamento e à emoção. A Commedia é uma caricatura, e a caricatura é um exagero da realidade, não uma invenção. As emoções e ideias precisam ser reconhecidas pela audiência. Por exemplo, se uma personagem de Commedia está com pressa, ela mover-se-á quatro vezes mais rápido do que uma personagem num espectáculo dito normal, e se outra personagem se puser à sua frente, ela mais depressa salta por cima do que vai à volta. Mas estar com pressa continua a ser estar com pressa. Brincar à Commedia é brincar *fortíssimo*, mas é também descobrir - em contacto directo com a audiência (sempre presente) - onde brincar *pianíssimo* para passar alguma mensagem de forma mais subtil. Os actores de Commedia, como trabalhavam na rua, em praças, em feiras, precisavam de um nível de energia e expressividade *fortísimos*, na medida em que nem todo o público conseguia ver e ouvir o espectáculo nas melhores condições. Além de tudo isto, temos que compreender que havia uma fome nos actores de Commedia muito grande - uma fome de efectivamente fazer dinheiro. Eles dependiam do dinheiro que a

audiência lhes quisesse dar para sobreviverem, tinham mesmo que ser rápidos e engraçados, e chegar ao máximo de pessoas possível.

Quanto à audiência, a Commedia nunca vive com uma quarta parede. A audiência não só está lá, como faz parte do espectáculo e é chamada a participar na brincadeira. Por exemplo, um actor pode dizer à audiência que está a caminhar num campo de girassóis, e apesar do público saber, e ver, que o palco não passa de um chão de madeira, entra na brincadeira do faz-de-conta. Por outro lado, o actor de Commedia fala muitas vezes directamente com a audiência. Há diferentes formas de o fazer:

1) adereçar o publico: narrar cenas; explicar-se onde se está; explicar relacionamentos; narrar coisas que se passaram fora de cena; etc;

2) o apelo: a audiência é chamada a opinar sobre uma matéria, a dar uma sugestão, a dar resposta a uma pergunta;

3) o solilóquio: quando o actor está a falar consigo mesmo mas inclui a audiência como testemunha silenciosa das suas ambições ou dilemas; a audiência não é chamada a participar activamente, mas ainda assim sente-se envolvida;

4) o à parte: o comentário que uma personagem faz sobre um acontecimento em cena para a audiência, como se as outras personagens não ouvissem (são geralmente muito curtos - se forem longos pode recorrer ao congelamento da acção);

5) a acção partilhada: é um estado constante de alerta para a presença do público que "obriga" o actor a crescer as suas acções para que o publico as veja (por exemplo: se uma personagem vai dar um chute no rabo de outra, exagera até onde puxa a perna atrás e olha o público para que este sinta como se soubesse da acção de antemão);

6) a reacção partilhada: é quando o actor, no final de uma acção ou fala, partilha os seus sentimentos com a audiência, olhando-a directamente e usando somente a sua expressão facial ou corporal como comentário;

As máscaras de Commedia são meias máscaras, o que, apesar de apelar à clareza de intenção e à precisão do gesto como as outras máscaras, permite aos actores dizer texto confortavelmente - porque não têm a boca tapada. As máscaras de Commedia Dell'Arte têm em si uma personagem - essa não pode ser contrariada. Mas essa personagem que é a *máscara* não é uma personagem estereotipada por assim dizer, é apenas uma personagem que reúne em si algumas características que guiam o actor na construção

dela. São essas características *das máscaras* (personagens que habitam aqueles objectos) que constroem o espectáculo. A estrutura não é o mais importante.

A Commedia já foi descrita como um circo com enredo, e, de facto, a Commedia está no seu melhor quando o nível de energia está ao nível da do circo. Os *performers* são obrigados a explorar as suas próprias capacidades ao nível do fantástico para descobrirem uma outra dimensão de si mesmos no processo. Commedia Dell'Arte fala sobre pessoas reais em situações reais de uma forma muito espectacular.

O Clown

"Muitos jovens querem ser clowns. É uma profissão de fé, ter uma atitude em relação à sociedade, ser aquela personagem que está de fora mas é reconhecida por todos, aquela personagem que é atraída por fazer o que não sabe fazer, explorar aquilo em que é fraco. É mostrar essa fraqueza - pernas magras, peito grande, braços curtos - usar roupa que chama a atenção para si quando a maior parte das pessoas usa roupa para se esconder. É aceitar-se a si mesmo e mostrar-se tal como é. (...) O clown falha quando esperamos que tenha sucesso, e tem sucesso quando esperamos que falhe." (Lecoq, 115)

Os atributos de um clown são a capacidade de brincar, a irreverência, e sobretudo a liberdade de "não saber". O clown vive no momento presente - um pé na realidade, outro na fantasia. São uma caricatura de cada um que funciona como sinédoque da humanidade. Uma paródia da pessoa, do eu, reveladora da dualidade de todos os seres. Uma das características do clown é a de exprimir num tom grave coisas sem qualquer importância e num tom de brincadeira as coisas mais graves. O clown encarna a consciência irónica. Não é simplesmente uma personagem cómica, é a expressão da multiplicidade íntima da pessoa e das suas discordâncias. Trabalhar essa ingenuidade do clown dá a cada *performer* a oportunidade de se confrontar com a condição humana básica e com a sua própria vulnerabilidade, como num regresso à infância. E a infância é o símbolo da inocência: um estado anterior ao pecado, um estado edénico. Infância é o símbolo da simplicidade natural e da espontaneidade. Mas o clown não pode perder a sua capacidade de provocação, o seu empenho moral e político. O clown é "uma catapulta obscena, diabólica" (Fo, 304). Os clown têm fome. Fome de comida, fome de sexo, fome de dignidade, de identidade e de poder. Só existe ser dominado ou dominar. O clown luta pela sobrevivência - sobreviver é urgente. Ser puro não é ser bom, ser puro é apenas *Ser*. Como disse, o clown é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo, ele é um tipo pessoal e único. O clown não representa, ele é. Não se trata de uma personagem, uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos

ingênuos, puros e humanos (e porque não "estúpidos"?) do nosso próprio ser.

O clown é a inversão de tudo. Ao que é solene substitui-se a brincadeira e a irreverência; ao poder a ausência de autoridade; ao medo o riso; à vitória a derrota; às pancadas dadas as pancadas sofridas; às cerimónias mais sagradas o ridículo; à morte a chacota. O clown é como o reverso da medalha, o contrário da realeza: ele é a paródia encarnada.

III - A Proposta



Imagem 5

O Híbrido

Híbrido adj.,n.m. 1 BIOLOGIA que ou ser vivo que é proveniente do cruzamento de indivíduos de espécies distintas, ou também, para alguns autores, de raças ou de variedades (subespécies) distintas 2 GRAMÁTICA que ou palavra que é formada por elementos de línguas diferentes 3 que ou o que resulta da junção de coisas diferentes (Do gr. *hybris*, "injúria", pelo lat. *hybrida-*, "bastardo; híbrido")

Hibridez [e] n.f. 1 qualidade do que é híbrido, hibridismo 2 resultado da junção de coisas diferentes 3 irregularidade (De híbrido+-ez)

Buscando os significados de "híbrido" e "hibridez", gostei de descobrir que uma das palavras que se apresenta é "irregularidade", e ainda mais gostei de saber que *hybris* significa injúria. Deu a ideia de que me estava a propor fazer algo de errado e impuro para com a Commedia e o Clown. Senti como se fosse subverter, perverter, estas técnicas tão puras... sobretudo a Commedia, que é um pilar de todo o teatro ocidental. E agradou-me a ideia de uma certa imoralidade, na medida em que creio que o artista tem que se permitir ser subversivo, pervertido, amoral. Tem que pensar e agir sem regras pré estabelecidas para que possa descobrir novos caminhos e novas formas de se expressar porque "procurando apenas certezas, evitamos a ambiguidade (...) e limpamos a vida da sua ambivalência desalinhada". (Donnellan, 239)

O que pretendia com esta pesquisa era deixar terreno aberto para explorar uma nova forma de fazer, para mim e para outros. Queria com este trabalho reportar que fiz um caminho e que esse caminho resultou num ponto de chegada, para que outros possam vir a fazer esse caminho, descobrir outros caminhos, ou refutar o caminho que fiz.

O Cronograma e o Método

Apesar do processo ter arrancado em Setembro de 2016, resolvi fazer incursões no universo da máscara neutra, dos tempos e ritmos e dos arquétipos nas duas últimas produções que estes jovens fizeram comigo. Em ambos os processos eles fizeram parte de toda a criação, e os produtos finais saíram de improvisações e ideias deles. Muito trabalho tinha já sido feito antes, mas estes dois processos foram pensados para fazerem o *build-up* até este processo, como uma espécie de aquecimento para este projecto, uma fase 0. Assim sendo, este projecto dividia-se nas seguintes fases:

FASE 0 – *BUILD-UP* - Workshop de máscara neutra e de trabalho de *ensemble* para o espectáculo "A Tempestade" de Shakespeare; criação colectiva de "As mais feias" a partir de "A Cinderella" contando com personagens tipo e exploração do ponto fixo.

FASE 1 - UNIR - Preparação do grupo que iria participar no processo proposto.

FASE 2 - PREPARAR - Conhecimentos teóricos e práticos das técnicas de Clown e de Commedia Dell'Arte separadamente em modo de workshops.

FASE 3 - GERAR - Colocar ao grupo e mim própria as questões levantadas neste trabalho e assim misturar os frutos de ambos os workshops para a procura do híbrido.

FASE 4 - ESTRUTURAR - Construção do espectáculo partindo do material gerado durante as fases anteriores.

FASE 5 - TESTAR - Apresentação pública do espectáculo final.

FASE 6 - RELATAR - Pesquisa, escrita e defesa do relatório final.

PERÍODO	FASES	SUB-FASES	HORAS	O QUÊ	OBJECTIVOS
De Setembro de 2015 a Junho de 2016	FASE 0 BUILD-UP	"A Tempestade"	90	1- Workshop de máscara neutra 2 - trabalho de <i>ensemble</i>	1 - apreender noções do uso da máscara 2 - apreender a importância do trabalho de grupo 3 - ter noções de trabalho coral
		"As Mais Feias"	30	1 - exploração de personagens tipo 2 - experimentação do ponto fixo 3 - improvisar " <i>in loco</i> "	1 - saber olhar para o mundo e apontar personagens tipo 2 - compreender a utilidade do ponto físico como ferramenta do riso 3 - perder medos no que toca ao improvisar em espectáculo
Setembro 2016	FASE 1 UNIR		12	1 - jogos lúdicos 2 - exercícios de expressão dramática e corporal 3 - pequenas apresentações internas 4 - registo de expectativas e pré-requisitos	1 - criação do grupo de trabalho 2 - quebrar barreiras entre participantes 3 - perceber o que esperam do processo e o que já está apreendido
Outubro e Novembro de 2016	FASE 2 PREPARAR	Workshop de Clown	16	1 - discussão da arte de fazer rir 2 - recordar o uso da máscara - apresentação do nariz vermelho 3 - caricatura de cada um 4 - explorar o falhanço 5 - explorar a cascata 6 - explorar relações entre os clowns 7 - improvisações em solos, duos e trios	1 - compreender os mecanismos que nos fazem rir 2 - compreender a importância do nariz e da economia do gesto 3 - descobrir o clown de cada um 4 - desafiar cada um a viver o seu clown nas mais variadas situações e relações

		Workshop de Commedia Dell'Arte	16	<p>1 - apresentação das meias máscaras de Commedia Dell'Arte</p> <p>2 - apresentação e exploração das diferentes personagens de Commedia Dell'Arte</p> <p>3 - Experimentação de acrobacias</p> <p>4 - Criação e ensaio de <i>lazzi</i></p> <p>5 - Experimentação de diferentes <i>Cannovacios</i></p> <p>6 - improvisações em solos, duos e trios</p>	<p>1 - apreender os gestos, andares, vícios e formas de estar no geral de cada máscara</p> <p>2 - desafiar cada um a viver as diferentes máscaras nas mais variadas situações e relações</p>
Dezembro e Janeiro	FASE 3 GERAR		36	<p>1 - visionamento de improvisações dos workshops</p> <p>2 - discussão de resultados</p> <p>3 - fazer escolhas no que toca às criações de cada um</p> <p>4 - exercícios e improvisações de mistura das duas técnicas</p>	<p>1 - consolidar as aprendizagens</p> <p>2 - descobrir as personagens híbridas</p> <p>3 - testar as personagens de cada um em possíveis narrativas</p> <p>4 - responder às questões levantadas neste relatório</p>
Janeiro, Fevereiro e Março	FASE 4 ESTRUTURAR	Ensaaios de Criação e Marcação	46	<p>1 - criação de cena através de improvisação e experimentação</p> <p>2 - trabalho de detalhe de cena</p> <p>3 - experimentação de cenografia e figurinos</p>	1 - criação de um espectáculo que respeite os propósitos da pesquisa proposta
		Ensaaios Técnicos	10	<p>1 - experimentação da luz e do som de cena</p> <p>2 - adaptação ao espaço onde decorrerão os espectáculos</p>	<p>1 - finalizar o espectáculo</p> <p>2 - contornar os problemas e dificuldades apresentados pelo espaço e condições técnicas</p>
Março e Abril	FASE 5 TESTAR		9	<p>1 - preparação: aquecimento de corpo e voz</p> <p>2 - apresentação pública do espectáculo</p> <p>3 - experimentação de situações novas em contexto de espectáculo</p>	<p>1 - testar as personagens e a histórias criadas</p> <p>2 - desafiar cada um a improvisar tendo público</p>

Abril, Maio e Junho	FASE 6 RELATAR		500	1 - reflexão sobre todo o processo 2 - pesquisa de autores e trabalhos de sustentação 3 - elaboração do relatório 4 - defesa pública	1 - estruturar todo o processo num documento 2 - ser capaz de defender o processo ante um júri
----------------------------	---------------------------	--	------------	---	---

Qualquer método que não tenha o actor como centro será sempre por mim desconsiderado (neste e em todos os processos). O actor será sempre o ponto de partida e o ponto de chegada. Por sua vez, este princípio tem que jogar com outra consideração minha da qual não posso fugir: o público é o alvo, e é dever do actor oferecer um jogo acessível em termos de compreensão, clareza e espectacularidade. Estes são os princípios de Commedia Dell'Arte e de Clown.

Para além dos exercícios específicos de cada um dos workshops, ambos estariam apoiados em três práticas que comuns: o Aquecimento, o Jogo, a Roda Democrática. Todas as sessões seriam abertas por um aquecimento físico que visaria a força, a flexibilidade e a concentração. O aquecimento permite preparar o corpo para o esforço, aumentando as capacidades mecânicas, a coordenação, a concentração e a capacidade cardio-respiratória. Um actor frio é um actor "morto".

Seguidamente seriam realizados jogos lúdicos. O jogo estimula o sentido de grupo, a competitividade saudável, a entreaajuda, a imaginação, a inteligência, as capacidades psicomotoras, a atenção, a concentração e até a afectividade.

Durante todo o processo, e sobretudo no final das sessões, os participantes seriam chamados a criticar todo o processo. Numa última fase estas rodas seriam o espaço privilegiado para as discussões sobre o material a ser usado em espectáculo. A criação partiria sempre de um trabalho colectivo e colaborativo a partir da pesquisa do objecto híbrido que surgisse da mescla das duas técnicas. Apoiar-me-ia na filmagem das sessões de workshop para que no final os participantes pudessem visionar todo o trabalho. Assim poderíamos todos discutir aspectos positivos e negativos, e teríamos uma base de conhecimento comum para termos material de criação para espectáculo. As sessões seriam também fotografadas e cada participante teria um diário de bordo onde registar o processo.

IV - O Processo



Imagem 6

Os Workshops

O preto é a cor da matéria prima, do caos original. Evoca o nada e o caos, isto é, precede a criação. Para a Bíblia, antes que a *luz existisse*, a *terra era informe e vazia*, as *trevas cobriam o Abismo*. Além disso, em teatro, o preto é tido como a cor neutra, a cor informe, por se misturar com o preto dos palcos e das cortinas dos teatros. É já uma tradição desde Decroux, e muito usado por Jacques Lecoq na sua escola - acabou por se tornar banal entre estudantes e praticantes de disciplinas físicas em teatro. Aproveitando a questão do preto ser neutro em teatro e de evocar o nada, pedi a todos os participantes que durante todo o processo usassem roupas pretas nos workshops e ensaios. Iríamos dar foco às máscaras e ao trabalho do corpo, e queria ao máximo livrar-me de estímulos desnecessários. Quis que todos fossem "uma tela em preto" para começarmos a descobrir sem estarem "manchados" de outras cores.



Imagem 7

Arrancamos com o workshop de Clown por ser uma área em que me sinto mais confortável e por alguns participantes já terem experimentado tanto comigo como com outros formadores. Acreditei que havendo desde logo mais apropriação da matéria pela minha parte, seria mais fácil fazer os participantes sentirem-se confortáveis e confiarem em mim e uns nos outros. O workshop de clown decorreu muito bem. Começamos logo com a prova das provas - fazer o grupo rir fazendo um solo sem regras. Todos se saíram muito bem, mesmo os que eram novos. Foram aprendendo coisas de umas apresentações para as outras. Não falo de cópia, mas sim de irem comentando o trabalho dos colegas e percebendo que pequenas técnicas funcionam no provocar o riso do outro. No

final discutimos essas pequenas ferramentas (imitação, auto-comiseração, agressão, quebra da quarta parede, piadas escatológicas, etc. - os participantes enumeraram imensas ferramentas). Fazer uma lista de tudo o que eles haviam usado para fazer os outros rir foi como listar tudo o que poderíamos usar durante todo o processo se algo corresse mal. Ficaram todos descansados por saberem que fazer rir é difícil mas que

tinham ali uma data de técnicas que tinham sido discutidas e racionalizadas para poderem utilizar, como se fossem uma chave de fendas ou uma fórmula matemática. Nenhuma das duas coisas funciona em qualquer circunstância, mas no contexto certo ambas nos podem salvar.

Não recorrendo às roupas e acessórios estava a ser mais difícil eles identificarem-se com a sua própria criação neste workshop. Mas semana após semana, e quantos mais exercícios e improvisações eu lhes propunha, mais a personagem de cada um desabrochava. Em duas ou três semanas o grupo estava perfeitamente à vontade, e descobriram-se parças que funcionavam muito bem em cena. Houve um único dia em que lhes propus que trouxessem um adereço de cena e foi o dia em que mais longe se foi. Cada tinha que escolher um objecto sem o qual a sua personagem não poderia sobreviver. Foi o dia em que as improvisações criaram pequenas possibilidades de espectáculos, e em que mais cenas nos levaram a falar de amor.

Algo que descobrimos durante este workshop foi que estes participantes (a maioria, pelo menos), por influência uns dos outros ou não, têm uma tendência natural para criar personagens pouco simpáticas ou moralmente correctas (e até amorais). Eu não podia ignorar isto no processo de criação..

O workshop de Commedia Dell'Arte foi um pouco mais difícil. Não é uma matéria na qual eu me sinta tão confortável como me sinto no Clown. No entanto, todos os participantes foram muito compreensivos comigo.

Eu tinha as sessões mais bem preparadas e estruturadas do que as de Clown e não me permitia improvisar tanto nos exercícios que propunha. Tinha as minhas notas, alguns livros de consulta para tirar dúvidas e o *dvd* de Antonio Fava no computador para corrigirmos posturas e vermos em acção algo que eu não soubesse explicar tão bem.

Todas as personagens foram sendo apreendidas. Alguns participantes simpatizavam mais com umas do que com outras, mas isso é perfeitamente natural. No geral apreenderam quem eram todas as



Imagem 8

personagens propostas, aprenderam andares, formas de falar, posturas, etc. Todos foram capazes de desenvolver o seu punhado de personagens de Commedia Dell'Arte com sucesso. Houve, no entanto, no geral, uma clara inclinação para *Inamorattos* e *Capitanos*. Um dos participantes foi tão longe com o seu *Capitano* (a que chamou de "Terror") que chegamos a desenvolver uma história à volta dessa personagem que eu acreditei durante muito tempo que seria por onde seguiríamos para o produto final.

Em inícios de dezembro tinha chegado a altura em que deveríamos pegar em ambas as técnicas na procura do objecto híbrido que procurávamos. Tirando dois ou três, a maioria dos participantes claramente se inclinava para os seus clowns. No entanto, à medida em que iam criando paralelismos ou antagonismos com esta ou aquela personagem de Commedia, o interesse de todos aumentava, e rapidamente todos estavam a criar com elementos dos seus clowns e de uma ou duas personagens de Commedia - por aproximação ou oposição. Colocando-os a todos em várias situações de improvisação e de confronto com público, foi claro para mim que eles precisavam de uma estrutura para testar tais personagens. Elas existiam, e sabiam comportar-se e estar vivas nas realidades das pequenas cenas que eu propunha, mas precisavam de uma história para habitarem e viverem.

V - O Resultado



Imagem 9

Os contadores da história

Chegados à hibridez das personagens foi-nos apresentado um novo problema: as personagens a que chegamos deveriam usar máscara de Commedia, nariz de clown, ambos, ou nada? Debatesmos isto durante muito tempo. Fizemos experimentações, mas chegamos à conclusão de que deveríamos despir-nos daqueles objectos que foram ferramentas para chegarmos ao nosso produto final, mas que não podiam ser amarras para aquilo que havíamos feito por nós.

Debatesmo-nos, por outro lado, com as "personagens" que faziam as transições de cena e de que forma poderíamos cobri-las a elas. Não faria qualquer sentido usar as máscaras da Commedia nem os narizes de clown porque procurávamos personagens rectas e neutras - quais espectros que habitavam uma dimensão superior da história - e seria uma subversão sem sentido associá-las ao Clown ou à Commedia Dell'Arte. Assim sendo, pensámos que o que mais faria sentido seria tirar a essas "personagens" toda a expressão (em oposição às "verdadeiras personagens" que viviam a história) para que se fundissem com todo o preto do palco e das suas roupas. Arranjamos umas meias pretas opacas que permitissem aos actores ver o suficiente para cumprir as suas tarefas, mas que tirassem qualquer expressão ou carga para o público que os visse.

Ao longo do processo de criação e marcação estas segundas "personagens" de cada um começaram a entrar em algumas cenas representando "qualquer um" - as pessoas que assistiam à missa, os cidadãos que assistiam à luta das famílias, os guardas que



Imagem 10

trabalhavam para o Príncipe. Estes "transeuntes" (como acabamos por lhes chamar) eram livres de se deslocarem e de moverem cenografia, adereços e actores. Estavam acima da história, da realidade mundana das personagens da história, e até de nós - espectadores - porque agiam como se tudo conhecessem e tivessem poderes de deuses. Viviam numa dimensão coreografada como se toda a sua existência se cingisse a facilitar o contar-se aquela história.

Com esta ideia de coreografia rapidamente começamos a aceitar o ritual de tirar e colocar a máscara ao contrário do que havíamos feito em workshop e ensaios. Tirar a máscara era entrar em cena, brincar com a personagem da história, estar com a energia a mil, estar vivo e com a audiência; colocar a máscara era reduzir a energia ao funcional, era confundir-se com os outros, não se destacar, ser neutro.

Gostamos muito desta solução por ser, como disse, o contrário do processo. Como descobrimos que a máscara nos amplifica e nos mostra, como criamos personagens para fora da quarta parede, com um ritmo de circo - sempre vivo - só faria sentido arranjar esta solução contrária para podermos cumprir as contingências das transições.

A História a contar

No início do processo, antes de iniciar os workshops propriamente ditos, e enquanto conversava com os participantes e fazia o levantamento de pré-requisitos (consulta dos conhecimentos prévios de cada um), uma das participantes sugeriu em tom de brincadeira que fizéssemos o "Romeu e Julieta" de William Shakespeare. A ideia dela era contrária à minha pesquisa, na medida em que o que ela sugeriu foi que uma família fosse de clowns e outra de personagens de Commedia Dell'Arte e, como se repudiavam mutuamente, os seus filhos viveriam um amor proibido. Ora, eu procurava era a mescla das técnicas, portanto a ideia - ainda que boa - não satisfazia o meu propósito. Por outro lado, eu recusava-me prontamente, no início do processo, a estar presa a uma estrutura. "A estrutura é apenas teoria morta, mas - tal como o Diabo - tem inveja de nós e quer estar viva. A estrutura rapidamente quer acreditar que está viva por seu próprio direito. Eventualmente a estrutura começa a fantasiar que é até mais importante do que a vida para a qual ela foi projectada para conter. Toda a estrutura tem tendência a sufocar a vida que a criou, como um robot delinquente." (Donnellan, 214)

Eu tinha receio que ter previamente uma estrutura estabelecida cortasse as possibilidades de criação e improvisação. Tinha também receio de começar logo a partir do primeiro dia a fazer castings mentais para certas personagens que a estrutura apresentasse. Não era de todo minha intenção que uma estrutura subvertesse a minha pesquisa e eu me acomodasse e não buscasse o que me propunha buscar. O que eu não pensei nesta altura foi que os participantes também teriam receios - naturalmente - e

que eu teria que parar e olhar por e para eles.

Durante o período de workshops a criação foi de personagem e foi totalmente livre. Nunca se pensou durante essa altura no que se iria apresentar como produto final - não importava. Quando passamos à segunda fase do processo, e começamos a misturar as técnicas e cada um a criar a sua personagem, foi inevitável começarmos a fazer ligações entre elas, e as improvisações começavam a sugerir possíveis histórias. Houve uma altura, umas semanas de trabalho, em que começamos mesmo a criar uma história original a partir das improvisações deles e eu pensei que seria por ali que o processo seguiria. Não foi, no entanto, possível, porque os participantes mais novos e menos experientes começaram a retrair-se com medo, a evitar improvisar, e inclusivamente a verbalizar que deveriam sair do processo por as suas personagens não se adequarem à história que estava a surgir.

Logicamente isso eu não poderia permitir. Fui eu que escolhi fazer este trabalho com jovens amadores e tinha que assumir as suas valências mas também as suas dificuldades. Compreendi e assumi que eles precisavam de uma estrutura mais segura logo naquela altura para não se desmotivarem, e para voltarem a criar e a divertirem-se como antes.

Creio que é um lugar-comum recorrer aos clássicos quando se enfrentam estas dificuldades. Estudei as temáticas de que eles foram falando durante o processo e as improvisações que foram surgindo (guerra, amor proibido, insurgência contra um poder estabelecido) e voltei ao "Romeu e Julieta", que na realidade nunca deve ter abandonado o meu pensamento, e, possivelmente, o deles também não.

O "Romeu e Julieta", por ser um clássico, é universal e popular - o que facilitava desde logo o diálogo entre nós e os espectadores - e o seu argumento obedece a uma estrutura bem desenhada e dividida - o que permitia, de forma simples, escolhermos as sequências que fossem mais significativas ou úteis para remontarmos a história

Fomos, então, aperfeiçoando a nossa narração colectiva da história até termos um modelo que nos serviria de base. Comparando o nosso modelo com o original de Shakespeare tomamos completa noção do que coincidia e divergia e elaboramos para cada uma das cenas escolhidas diálogos simples com as informações fulcrais e com os segmentos de texto original que seleccionamos. Depois só tínhamos que improvisar as cenas com os pequenos trechos e deixar que o restante texto surgisse pela dinâmica que cada uma das personagens criadas por eles trouxesse às cenas.

Por fim, estudamos os espaços e os elementos de que falava o nosso pequeno guião de cenas para podermos pensar na cenografia que nos iria guiar plasticamente.

O Elemento cenográfico

A cenografia apresentava-se como um problema, na medida em que tínhamos muitos espaços diferentes que precisávamos apresentar. Decidimos, então, que era melhor escolher um elemento cenográfico que facilitasse a mudança de cena e, como eu, enquanto encenadora, não gosto de *blackouts* para mudança de cenários, tínhamos que ensaiar as transições de cena como parte integrante do espectáculo.

Analisando o texto original, e sabendo já que cenas iríamos recriar, pensamos em focar a questão da cenografia na mítica cena da varanda - a mais conhecida de "Romeu e Julieta" - e no facto de ser muitas vezes mencionada uma escada que Romeu usaria para alcançar a varanda. Shakespeare usou a janela aberta da varanda de Julieta como símbolo da sua receptividade ao amor de Romeu, e a escada dele como símbolo de ascensão ao amor dela.

Optamos então por adquirir escadas, sem nos preocuparmos de início com o que faríamos com elas de cena para cena. Antes tínhamos ainda de decidir que escadas seriam. Acharmos que escadas de madeira nos reportariam para algo demasiado natural - que era contrário ao nível de interpretação que era pedido. E descobrimos que a palavra grega *métallon* - a palavra que deu origem à palavra metal - é o antigo nome dado à Lua. E sendo que a Lua é a única testemunha das juras de amor trocadas por Romeu e Julieta na varanda, e que o ditado popular diz que "o sol é ouro, a lua é prata", decidimo-nos por escadas em metal. Aliás, escadotes! - unicamente porque podem manter-se de pé sem necessitar que actores ou paredes os suportem.

Brincamos, então, com os cinco escadotes e o pequeno andaime (que não deixa de ser uma escada com uma superfície superior maior) para descobirmos como representar os vários espaços necessários: a rua, a casa dos Montechios, a casa dos Capuletos, o quarto de Julieta, o salão de baile, a varanda de Julieta, a capela, a prisão (nossa adaptação de Mântua) e o cemitério. Como o espaço da rua - em que várias cenas díspares se passam e



Imagens 11 e 12



em que todas as personagens circulam - era o mais abstracto, optamos por usar a mesma construção para os monólogos-síntese do Príncipe que se repetiam ao longo da peça (imagem na capa deste relatório).

Os escadotes e o andaime - como qualquer decisão dramaturgica num processo de criação teatral - tornaram-se os nossos melhores amigos e os nossos piores castigos. A partir do momento em que os adquirimos e os levamos para o espaço de ensaio sabíamos que eles não só marcavam toda a concepção plástica do espectáculo como nos obrigariam a construir todas as cenas com eles, não recorrendo jamais a outros elementos cenográficos. A coerência dramaturgica teve, até, de ser explicada aos membros mais recentes do grupo que ainda não haviam trabalhado comigo. Tive que lhes explicar que não, não poderia entrar uma mesa (nem de metal!) na cena da casa mesmo que isso nos simplificasse a vida, e que não poderíamos simplesmente encostar um escadote a um canto se houvesse alguma cena em que ele não era útil. Ficou na cabeça de todos que todos os elementos cenográficos eram para brincar com o público de cena para cena.

Infelizmente as transições de cena não foram exactamente o que eu pretendia que fossem por falta de tempo. Apesar de termos chegado às diferentes imagens que iríamos recriar muito rapidamente, não pude despende de tempo de exploração de personagem e de cena para trabalhar as transições como queria. As transições neste espectáculo - ao contrário da maioria dos espectáculos assinados por mim - eram simples e eficazes, mais do que bonitas ou mesmo um segundo espectáculo. Se voltasse a trabalhar neste projecto era nelas que investiria mais tempo de ensaio e de pensamento, para que o produto final se aproximasse mais ao que gosto de assinar como encenadora e criadora.



Imagens 13 e 14



As máscaras em cena

Sendo que as máscaras não serviram para caracterizar as personagens porque as dispensamos (bem como aos narizes de clown), acabaram por servir unicamente como objecto decorativo no baile. As máscaras foram despidas das suas pessoas e serviram apenas para cobrir caras. Tínhamos um baile de máscaras e tínhamos máscaras disponíveis. Isto permitiu-nos uma brincadeira da qual muito nos orgulhamos... assumimos que os escadotes, quando tinham uma máscara colocada, eram também eles personagens da história. Assim eles vieram a ser as meninas solteiras que vão ao baile em busca de pretendentes e a própria Rosalina - primeiro amor de Romeu na história original. Esta descoberta serviu-nos para povoar o baile (não faria sentido estar a dobrar personagens, primeiro porque precisava de quase todos os actores na cena do baile, e segundo porque, num processo em que a grande pesquisa e descoberta foi a personagem de cada um, não faria qualquer sentido forçá-los a criar uma segunda personagem só para satisfazer necessidades de cena) e também para criar o *trailer* publicitário em que recriamos um encontro romântico entre Boru (nosso Romeu paralelo) e Rosalina.

As máscaras, como disse, foram apenas objectos funcionais para o baile. Foram manipuladas como tal. Eram colocadas e tiradas da cara das personagens sem qualquer consequência na sua forma de estar, falar ou mexer. Quando o nosso Conde Osvaldo (paralelo de Mercúcio) convida Boru e Bora (paralelos de Romeu e Benvólio) para o acompanharem ao baile, ele carrega assumidamente as máscaras na mão e até as deixa cair ao chão como se fossem um objecto qualquer. Sabíamos quando marcamos esta cena que seria um choque para quaisquer profissionais de teatro ver máscaras de Commedia em cena a serem manuseadas e deixadas cair, mas quisemos mostrar que, apesar de terem sido essenciais ao processo, não passavam de ferramentas e que nos tínhamos libertado da sua carga secular.

Os Figurinos

Como referi, foi pedido a todos os participantes que durante o processo dos workshops e ensaios usassem roupa de trabalho preta para não haver estímulos desnecessários durante a descoberta.

Assim sendo, eu optei por vestir todos os actores com roupa de trabalho preta igual no espectáculo. Assumiria, com essa opção, a verdade de que o espectáculo era um exercício demonstrativo de uma pesquisa. No entanto, "o hábito faz o monge", e fui chamada à atenção por um dos participantes (que acabou por ficar encarregue dos figurinos) de que a roupa é a forma visível do homem interior. A roupa, no nosso caso, poderia substituir as máscaras. O vestuário já é, em si, um indício duma consciência (os

animais não se vestem), e é revelador da personalidade de cada um. A roupa confere-nos individualidade, isso é indiscutível. Neste caso em específico, poderíamos vestir as personagens utilizando na mesma o preto (simbólico do caos e das possibilidades de criação) mas conferir a cada uma elementos que nos reportassem rapidamente para os seus traços mais gerais de personalidade. Foi esse o trabalho que o Luis Miguel Sandão fez - descobrir como vestir cada um dos seus colegas (e a si próprio) respeitando as personagens que criaram e permitindo ao público ter uma leitura automática de como seriam.

Ou seja, as roupas neste espectáculo substituíam as máscaras na sua função primária de reconhecimento de personagens. Como é óbvio, as personagens criadas pelos participantes não existiam previamente, e seria impossível o público identificar quem era quem, mas, como disse, a ideia seria que houvesse traços significativos que dessem uma leitura quase automática das características gerais de cada personagem.

O Som

A estrutura que criamos e as cenas que tínhamos não obrigavam à partida a utilização de som no espectáculo. Não pensei nem pensamos nisso durante muito tempo. A verdade é que tirando a cena do baile em que ensaiamos logo com a valsa "Danúbio Azul" porque a tínhamos ao dispor em ensaio para improvisar, não havia nenhuma cena que exigisse a inclusão de som. Até chegarem os escadotes.

Manipular 5 escadotes e um andaime de metal faz, naturalmente, muito ruído. Por muito que tenhamos tentado diminuir ao máximo o ruído que provocávamos, era impossível fazer as transições em silêncio, e a verdade é que o som do metal a bater e dos escadotes a chiar, era deveras incomodativo. Assim sendo, decidimos que as transições



Imagem 15

seriam acompanhadas de som, para minimizar o mal-estar provocado por aqueles barulhos, e porque, ao mesmo tempo, poderia ser uma comunicação entre palco e régie (nestas realidades do teatro amador e de pequenos auditórios de câmaras municipais não temos directores de cena com *intercoms*) - eles sabiam que quando havia som era porque os colegas ainda estavam a montar cenografia e não deveriam começar a cena. Foi uma forma de os ajudar, dirigindo-os de fora de cena, mas falando através do som. Fomos, então, procurar percussão com metais (para integrar o som dos escadotes) e descobrimos bandas e músicos muito díspares. Mas nesta altura aconteceu uma coincidência e eu decidi-me pela banda MATMOS que, para além de ter uma sonoridade que me agradava para este espectáculo, tem um álbum intitulado "Rinoplastia" tal como este relatório. Assim sendo, fizemos recolha de alguns trechos de músicas da MATMOS e fomos experimentando de transição em transição, usando-os por vezes como premonição de cena (por exemplo, uma entrada de som com mais baixos e mais lenta para anunciar uma cena com más notícias ou confrontos) e usando-os também como lembrete aos actores (por exemplo, se a transição numero 3 e a numero 10 eram iguais poderia entrar o mesmo som, para que o corpo, tal como na dança, apreendesse melhor a coreografia da transição com o auxílio do som).

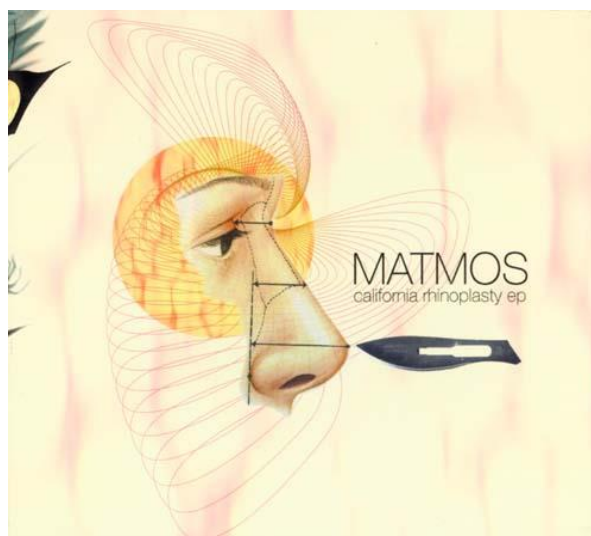


Imagem 16

O Título

"Não Jures Pela Lua" foi um título lógico depois de passarmos por uma longa discussão de títulos ilógicos.

Na nossa história, Boru (o nosso Romeu) é ainda mais inconstante nos seus amores do que o original. Ele apaixona-se e desapaixona-se com uma rapidez e promiscuidade palpáveis. Há Rosalina, há Julieta, e há ainda um clima mal explicado com o seu melhor amigo.

"Não! Não jures pela lua!" é uma fala de Julieta na cena da varanda, uma fala em que ela suplica a Romeu que não faça juras que não pretende cumprir, sendo a lua tão inconstante. Ao contrário do suicídio de ambos os amantes que resolve a peça escrita por Shakespeare, na nossa versão ele volta para Rosalina abandonando Julieta e cumprindo essa jura inconstante sobre essa lua que todas as noites mostra uma face diferente, essa

lua que nos faz andar ébrios de instintos, largados aos nossos caprichos de uma vida vagabunda, boémia, fantasiosa, quimérica e ao sabor da aventura.

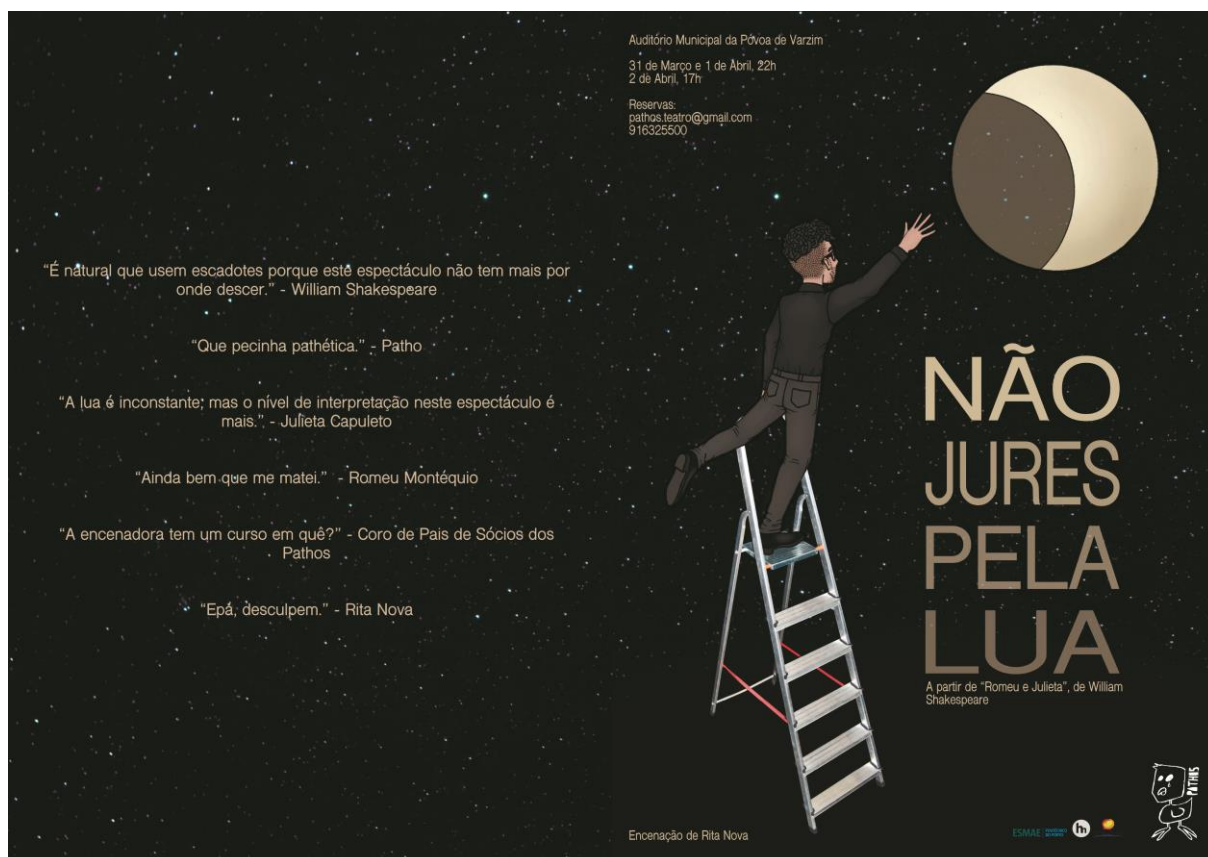
O Desenho Gráfico

O desenho gráfico surge como uma brincadeira entre mim e o responsável por esse trabalho, o Luís Miguel Sandão. Durante todo o processo nós estivemos a tentar alcançar alguma coisa, tal como o Romeu da história original tenta alcançar a varanda e o amor de Julieta. Partindo disso (e do título) foi simples chegar à imagem de Boru debruçado num escadote tentando alcançar a lua.

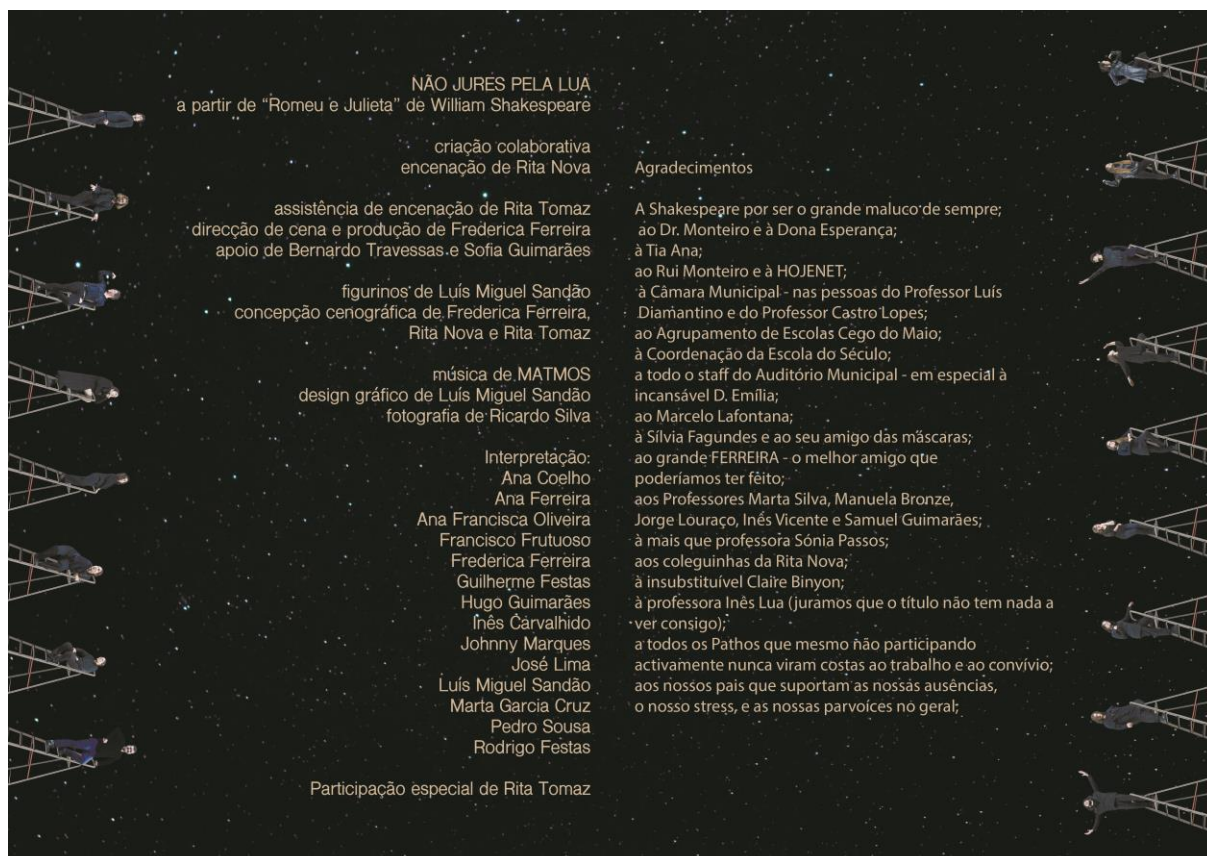
O que criamos a seguir foi uma fotografia de perfil com cada um num escadote. Se no cartaz temos Boru desenhado em cima de um escadote verdadeiro, nas nossas fotos individuais (que usamos no *facebook* para chamar a atenção dos nossos amigos para o espectáculo) fizemos o contrário, usando um escadote desenhado. Esta brincadeira foi para assumir que estávamos a brincar com as diferentes realidades.



Imagem 17



Imagens 18 e 19



As Montagens

Apesar de ter já quase quatro anos de funcionamento e de ser a Associação com criação teatral mais activa das redondezas, a Associação Pathos vive ainda com muitas contingências. São jovens, e só por isso já é muitas vezes difícil mexerem-se livremente no meio.

Na Póvoa de Varzim - cidade sede da Associação - existem duas salas de espectáculos: um cineteatro inaugurado há 3 anos com todas as melhores condições a nível técnico, com um palco enorme, linóleo e cortinas novas, várias pernas para entrar e sair de cena, camarins com capacidade para muitos utilizadores, no centro da cidade, com publicidade própria; e um auditório municipal com 20 anos de existência e abandonado há 3 por causa do novo cineteatro, com unicamente 6 projectores *mini fresnel* e 3 *iodines*, um palco minúsculo, com cortinas puídas e um palco que range de tantos anos de uso, com apenas 4 entradas/saídas, uma boca de cena fora do arco de proscénio que fica deslocada das únicas duas varas para luz que a "teia" tem, completamente deslocado do centro da cidade, e sem qualquer publicidade para actividades que não sejam os recitais de música da escola lá residente.

Por um lado a Associação não tem ainda meios para alugar o grande cineteatro por um fim de semana, e por outro lado há uma certa familiaridade com o pequeno auditório podre e sem condições que nos atrai. Por um lado, o auditório é pequeno mas não leva gente a mais por sessão, o município empresta de forma totalmente gratuita, e a Associação tem já um público que a segue onde quer que vá. Mas este conforto e baixo preço paga-se de outra forma... é efectivamente difícil de iluminar condignamente um espectáculo neste espaço, e este espectáculo em concreto apresentou ainda mais dificuldades que outros que ali fiz. Os escadotes faziam com que se tivesse que utilizar a pouca luz em altura, o que retirava possibilidades de profundidade, e o que fez com que não pudesse ter os actores na boca de cena mais perto do público. Isso cortou em muito o sentido da proposta destas técnicas de teatro popular. Por outro lado, passar do espaço de ensaios para o auditório fez com que algumas brincadeiras das transições se perdessem por os actores não terem espaço em cena para se moverem livremente.

Por funcionar nesse auditório uma escola de música a tempo inteiro há muita dificuldade em marcar ensaios no espaço e em ter um desenho de luz montado de uma semana para a outra, o que faz com que se estreie praticamente sem ter experimentado a luz - na perspectiva do operador e dos actores.

Os Espectáculos

Os espectáculos foram o culminar perfeito para o processo. Todos os participantes

estavam bastante nervosos, mas muito entusiasmados por poderem finalmente mostrar às suas famílias, amigos, e restante público, o que montaram com o seu esforço e dedicação durante tantas horas de workshops e ensaios. Se eu voltasse atrás talvez não lhes dissesse em que dia o júri iria assistir, penso que lhes deu uma tensão desnecessária para a noite de estreia que é já, para jovens amadores, uma noite de medos e ansiedades.

A estreia decorreu com "energia a mais". A dada altura deu a ideia de que não haviam feito adaptação ao espaço e que estavam com medo de não ser ouvidos ou entendidos. Com as emoções à flor da pele, o receio de me falharem (não que alguma vez eu lhes tivesse dito que tinham qualquer responsabilidade para com o meu mestrado), e a natural necessidade de fazerem as coisas o melhor possível para si e para os seus colegas, a estreia decorreu um bocado atabalhoadamente. Mas é sabido para quem trabalha com amadores que as estreias são sempre ensaios gerais assistidos em que os não actores precisam testar o espectáculo que montaram junto do seu público.

Quanto ao júri, as críticas foram parcas, mas a minha orientadora voltou a pedir que eu desse mais ênfase ao momento em que o par de amantes se encontrava, portanto conversamos todos como grupo e criamos um pequeno efeito novo na cena do baile para fazer nos espectáculos seguintes - desaceleramos a música do baile enquanto os actores se moviam em câmara lenta aquando o encontro dos amantes.

O segundo dia foi, sem dúvida, o melhor. Apreendidas as notas que dei na noite anterior, ouvidas as críticas do público, e ultrapassado o medo inicial que os assolava, os jovens respiraram melhor na segunda noite e fizeram tudo com mais calma, sem correrem para o desfecho. Todas as marcações foram cumpridas e as improvisações foram perfeitas. Os jovens foram generosos em cena uns com os outros, dando tempo e atenção ao momento de cada um, dizendo sim às improvisações propostas pelos colegas e não reagindo com nervosismo.

No terceiro dia decidi arriscar propor-lhes algo que, sendo novo, era também algo que em tudo estaria relacionado com a proposta inicial de trabalhar com clown e com commedia dell'arte. Em roda, antes mesmo de abrirmos as portas ao público, anunciei-lhes de que teriam que improvisar algo completamente novo de que os colegas não estivessem à espera. As únicas regras eram as de não saírem do palco, e não estragarem a estrutura narrativa. Disse-lhes mesmo que inventassem algo absolutamente novo em cena para surpreender os outros. Foi visceral. Nunca tinha visto actores tão vivos. O sangue borbulhava-lhes de excitação. Estavam lá, a viver como verdade a brincadeira. A brincar muito a sério. Sempre à espera de estarem à altura da surpresa do outro. E

estiveram. Foi como se o espectáculo ganhasse toda uma nova dimensão de jogo e de vida, o jogo e a vida que se tem no início dos processos aquando as improvisações e que se vai perdendo à medida em que vamos cedendo à estrutura.

Para mim, o terceiro espectáculo, mesmo não tendo sido tão bem executado como o segundo, foi o espectáculo que melhor espelhou o processo que fizemos juntos, a pesquisa a que eu me propus e que eles seguiram. Foi uma espécie de homenagem ao teatro que quero descobrir e fazer, e foi um momento de partilha tão franco entre os jovens que foi emocionante de ver.



Imagem 20

VI - O Futuro da Investigação

De futuro espero poder voltar a colocar este processo em prática, melhorando-o com que pude reter desta vez. Gostava de experimentar este processo novamente com jovens amadores, mas gostaria de ter um grupo mais pequeno e tentar que fosse mais tempo concentrado - rende mais. Tentaria ter um grupo de seis ou oito participantes (e não dezasseis) e tentar ter 16 a 20 horas semanais de trabalho em vez das 4 ou 8 que tive neste trabalho. Apesar de os jovens não terem a mesma capacidade de concentração dos adultos, e apesar de não terem uma prática teatral como um profissional para adquirirem essa concentração, se se fizerem pausas regulares eles rendem mais em ensaios longos. O que lamento foi não ter sido possível chegar a uma história completamente original criada em improvisação através das relações e pequenas narrativas entre as personagens híbridas que eles criaram. Assim sendo, e por termos estado perto do cumprimento total das minhas expectativas, anseio poder replicar a fórmula e alcançar esse fim. Logo que me seja possível fazê-lo, gostaria - por mera curiosidade académica - de experimentar o processo com actores profissionais já experimentados nas duas técnicas, para poder tomar nota das diferenças.

Quanto à descoberta do dito híbrido, fiquei satisfeita por apreender uma nova forma de fazer coisas que eu já fazia sem processar o pensamento, ou estruturar o processo. A oportunidade de fazer este trabalho serviu para parar e observar a minha própria prática teatral, organizá-la, pensá-la. Daqui para a frente todo o meu trabalho como formadora e encenadora ganhará uma nova dimensão, por ter olhado para mim e organizado os pensamentos que andavam dispersos há anos.

Conclusão

Há muitos pontos de encontro entre o Clown e a Commedia Dell'Arte - a espectacularidade, o confronto directo com o público, a verdade da interpretação exagerada. As duas técnicas complementam-se na medida em que uma vem de dentro e outra vem de fora. Achei muito engraçado assistir a esse processo de construção de personagem. O Clown é pessoal e intransmissível, vivendo como uma caricatura de nós próprios, respirando na liberdade de cena que não nos permitimos na vida real; e a personagem de Commedia vem com séculos de experimentação colar coreografias e estereótipos em cima daquilo que vem do mais fundo de nós. A dado momento já não sabemos o que vem de onde, cada personagem vive por si, e aceitamos que não tem importância reconhecer as características. É exactamente por esse motivo que não há necessidade de colocar máscaras de Commedia ou o amplificador nariz vermelho - se as técnicas estiverem apreendidas e os actores estiverem a viver o jogo uns com os outros e com a audiência, então o teatro que se procurava acontece e não precisa de adornos. O híbrido a que chegamos no final do processo é uma nova abordagem à criação de personagens que foi possível graças à falta de preconceitos dos jovens envolvidos. Conseguiram aliar a tradição secular da commedia dell'arte à liberdade contemporânea do clown. Os jovens foram exactamente aquilo que eu sabia que seriam - livres e felizes. Aprenderam as técnicas como a um jogo, e dando-lhes liberdade para criarem e responsabilidades dentro do processo, cada um deles deu o melhor de si em tudo.

Lista de Referências

Bolognesi, F. (2003). *Palhaços*. São Paulo: UNESP

Burnier, L. (2001). *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Unicamp

Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des Symbols - Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Coleurs, Nombres*. Paris: Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter

Donnellan, D. (2002). *The actor and the target*. Londres: Nick Hern Books Limited

Fava, A. (2006). *The Commedia dell'Arte step by step / an Antonio Fava documentary*. Melbourne: Contemporary Arts Media

Fo, D. (2004). *Manual Mínimo do ator*. São Paulo: Senac São Paulo

Frost, A.; Yarrow, R. (1990). *Improvisation in Drama: 4 Preparation*. Hampshire: Palgrave

Grantham, B. (2001). *Playing Commedia: a training guide to commedia techniques*. Portsmouth: Heinemann

Grid Grimal, P. (1963). *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. [prefácio] Ch. Picard. Paris: Presses Universitaires de France

Jara, J. (2010) *El Clown, un navegante de las emociones*. Sevilha: Proexdra

Lecoq, J. (2006). *Theatre of Movement and Gesture*. Londres: Routledge

Lourenzo, M. (2000). *Pensar co corpo*. Corunha: Diputación provincial da Coruña

Madeira, C. (2010). *Híbrido, do mito ao paradigma invasor?*. Lisboa: Mundos Sociais

Murray, S. (2007). *Jacques Lecoq*. Londres: Routledge

Oddey, A. (2003). *Devising theatre; A practical and theoretical handbook*. Londres: Routledge

Pavis, P. (2005). *Dicionário de Teatro* (2ª ed 1ª reimpressão). São Paulo: Perspectiva

Pisk, L. (1998). *The actor and his body*,. Londres: Methuen Random House

Portyich, A. (2008). *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII: da Commedia Dell'Arte ao paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Editorial Perspectiva

Sabugosa, C. (1923). *Bôbos na corte*. Lisboa: Portvgalia

Shakespeare, W. (1979). *The Complete Works of William Shakespeare*. [prefácio] Sir Donald Wolfit; [introdução e glossário] DR Bretislav Hodek. Londres: Spring Books