Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes

Marina Novais Corrêa Meyer

Uma viagem pela atuação cômica: brincar com a técnica para divertir-se com as possibilidades do teatro

Trabalho de conclusão de curso

São Paulo
2021

MARINA NOVAIS CORRÊA MEYER

UMA VIAGEM PELA ATUAÇÃO CÔMICA: BRINCAR COM A TÉCNICA PARA DIVERTIR-SE COM AS POSSIBILIDADES DO TEATRO

Trabalho de Conclusão de Curso do bacharelado em Artes cênicas, com habilitação em Interpretação Teatral, apresentado ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Felisberto Sabino da Costa

São Paulo

2021

Nome: Meyer, Marina Novais Corrêa
Título: Atuação cômica: brincar de técnica

Aprovado em: ___ /____/ _____

Banca:

Nome: Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa (orientador)
Instituição: Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Nome: Prof.ª. Dra. Maria Helena Franco de Araújo Bastos
Instituição: Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Nome: Prof. ª Dra. Andréia Vieira Abdelnur Camargo
Instituição: Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Agradecimento

Nunca fiz um agradecimento escrito, bom, também nunca fiz um TCC e nunca fiz teatro online, até o momento em que acabei fazendo. Digo isso, porque realmente tenho um pouco de dificuldade de organizar as palavras quando me emociono. E quando não me emociono. Ou seja, sempre. Palavra falada mesmo. Penso em várias possibilidades e nenhuma me parece fazer jus ao sentimento. Então, preciso ir para um gesto, um abraço, um beijo ou um simples “Obrigada” que carrega uma imensidão de afeto. Mesmo assim, parece que nunca da conta do que gostaria de expressar. De qualquer jeito, sempre há uma primeira vez:

Obrigada aos parceiros que caminharam comigo intensamente, virtualmente e carinhosamente e que fizeram florescer a prática em um momento tão desgastante. Obrigada Afonso, Vinicius, Gabriela, Camila e Guilherme.

Obrigada às companhias que me acolheram e me escutaram. Obrigada pelo amor e companheirismo em tempos pandêmicos Mauricio, Maria Fernanda, Marina, Izabella, outra Marina, Julia e outro Guilherme.

Obrigada a minha família pela vida e por me ensinar a brincar.

Obrigada professores (que isto esteja escrito em todos os cantos do mundo!). Obrigada pela troca, pela sabedoria, pela generosidade a todos que me ensinaram e ensinam. Agradeço ao meu orientador Felisberto que desde minha entrada no CAC cria um espaço de experimentação e encanto sem igual.

Obrigada aos meus colegas de faculdade que sempre provocaram o mundo e que compartilham o amor pelo trabalho com o teatro.

Dedico ao bobo coletivo de cada um, ao estado de disponibilidade e vulnerabilidade do rir de si mesmo. À brincadeira e eterna infância.

"As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis. Elas desejam ser olhadas de azul – Que nem uma criança que você olha de ave."

Manoel de Barros

RESUMO

O seguinte trabalho, assim como em seu título, pretende embarcar em uma viagem individual e coletiva por alguns mecanismos cômicos no campo da atuação. Em um momento pandêmico e de isolamento, os processos criativos em si tornam-se criação e no contexto deste trabalho, o mascaramento, o palhaço e a biomecânica de Meyerhold fazem parte de um mesmo universo. Trata-se de uma tentativa e de um fracasso, trata-se do compartilhamento de uma atriz que encontrou no riso diversas reflexões sobre o atuar e o teatro.

Palavras chaves: cômico, máscara, lúdico, jogo, palhaço, Biomecânica de Meyerhold

LISTA DE ILUSTRAÇÕES/IMAGENS

1. Representação das máscaras Úgu, Cestarina e Bundinga 11
2. Imagens de vídeos registros da máscara neutra: Afonso, Vinicius e Marina... 13
3. Imagens da máscara-chapéu Úgu/Vinicius 17
4. Foto Marina Baixinha 21
5. Imagens da primeira aparição da máscara-chapéu/Afonso 25
6. Imagens das máscaras confeccionadas por Marina 29
7. Foto do caderno de processo de Marina 32
8. Imagens de um vídeo/estudo com atriz Marina 33
9. Imagens da máscara-chapéu Bundinga/Afonso 37
10. Imagens de um vídeo/estudo da Biomecânica de Meyerhold 42
11. Imagens dos espaços, os varais de cada casa 45
12. Imagens da máscara-chapéu Cestarina/Marina 49
13. Imagem da figura Peruca/Afonso 58
14. Imagem da figura Peruca/Vinicius 61
15. Imagem de Gabriela, iluminadora 64
16. Imagem de Guilherme, cenógrafo 67

SUMÁRIO

1. Carta ao Leitor..... 10
2. Primeiramentes..... 11
3. Partindo de Clichês.....14
4. A Baixinha.....18
5. Máscara na cabeça, da cabeça é fantasia..... 22
6. O mascaramento do cotidiano..... 26
7. Parente distante..... 30
8. Dramaturgia..... 34
9. Imergir..... 38
10. Espaço..... 43
11. Jogar, Brincar, Fingir e Criar..... 46
12. Circunlóquio..... 50
13. Referências Bibliográficas..... 53
14. Anexos..... 55
    a. Onde está a graça nisso tudo? Afonso Costa 55
    b. Bom, por onde começar? Vinicius Bogas..... 59
    c. Onde está o cômico? Gabriela Ciancio..... 62
    d. Hoje acordei... Guilherme Custódio..... 65

Carta ao leitor

O conjunto de letras, palavras, pontos, vírgulas e dúvidas que apresento a seguir fazem parte de uma pequena viagem que fiz isolada em minha casa nos turbulentos anos de 2020 e 2021. Isolada, mas não sozinha.

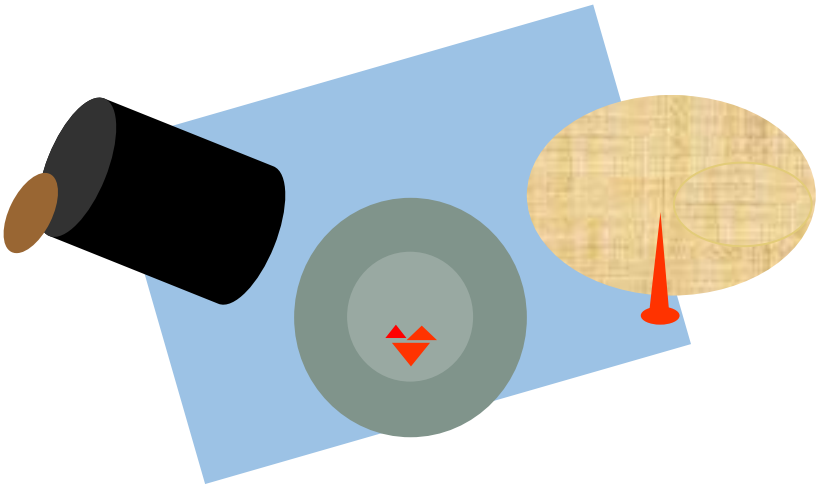
Pensei que seguiria um modelo conhecido e consolidado de organização acadêmica, escrevi na ilusão que assim o fazia, mas quando li era outra coisa. Tudo bem, não sei se outra coisa completamente diferente, mas aquilo que imaginei com certeza não era. A necessidade de caber foi desbancada por uma vontade de compartilhar com pitadas de informalidades e cacos. Cacos teatrais que transbordam para conectar cacos de uma presença momentaneamente quebrada.

Adentro o cômico com humor em uma atmosfera trágica e, neste pequeno caos que tento incessantemente organizar como conclusão, divido as incertezas com você. Divido o fracasso, ou pelo menos tento dividir o fracasso. Bom, mesmo se não conseguir, decido fracassar lindamente, academicamente.

Com esta onda de otimismo, faço uma recepção calorosa para introduzir você. Um momento. Desculpe. Vou de novo. Com este mar de positividade, faço uma introdução amistosa para receber você. Talvez onda seja melhor que mar....

Com este mar de tragédias amistosas, introduzo o fracasso de fazer uma introdução buscando receber alguém, enquanto estou na onda do TCC. Me perdi um pouco. Enfim, aviso desde já que o que segue não se diferencia muito do que se seguiu, além do fato de ser completamente diferente, e melhor, eu espero. “É preciso coragem para se comprometer com o risco” frase de Helena Bastos que imagino ser um bom final para este começo.

PS: Acabei de lembrar que esqueci de começar com a cidade e o dia, como seria em uma carta mais tradicional, então vou colocar aqui mesmo: São Paulo, 12 de julho de 2021.



PRIMEIRAMENTES

O meu interesse de pesquisa é traçar um paralelo entre dois temas que me tocaram muito no meu trajeto nas artes cênicas, um deles é o clown, o palhaço que me fascina e a Biomecânica de Meyerhold[1] que me desmonta. Fui introduzida aos princípios do artista russo pela professora Maria Thais[2] que é uma das mestras de biomecânica no Brasil e de cara, pela dificuldade e pela disciplina que exige, entendi que gostaria de buscar mais profundamente, o que nesta forma de preparação do corpo pode trazer para a minha construção como atriz. Do clown, tive a oportunidade de estudar com uma grande palhaça argentina Raquel Sokolowicz[3] quando estudei por um semestre na Universidad Nacional de las Artes (UNA). Foi transformador finalmente fazer um treinamento de clown e, por ter sido em outra língua, perceber toda a reorganização e desorganização corporal que tive que fazer para estar presente. Uma reorganização que me fez sentir a fisicalidade, a diversão de

[1]. A Biomecânica de Meyerhold foi um sistema de treinamento corporal criado pelo encenador russo Vsévolod Meyerhold (1874-1940) no começo do século XX.

[2] Maria Thais Lima Santos: Diretora teatral, professora e pesquisadora. Professora Doutora do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes e do PPGAC (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/Área de Concentração: Pedagogia do Teatro/Linha da Pesquisa: Formação do Artista Teatral), da Universidade de São Paulo (USP).

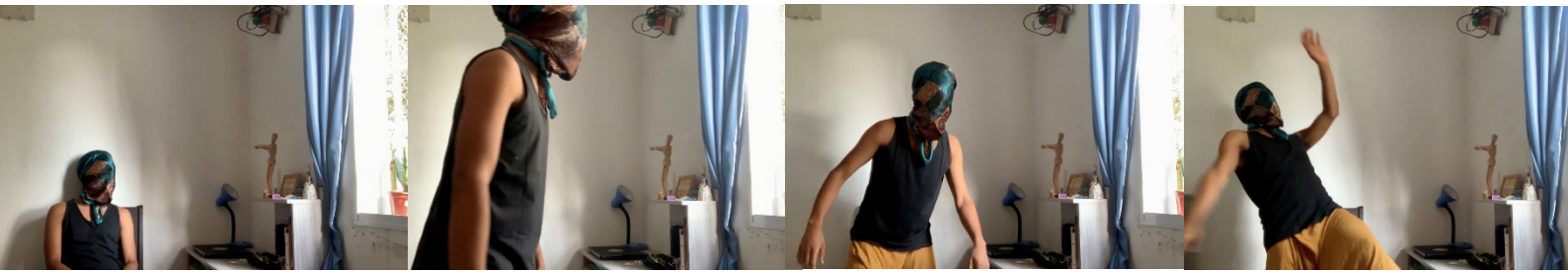
[3] Raquel Sokolowicz. Atriz, diretora e professora argentina. Bacharel em Artes pela Faculdade de Filosofia e Letras/Universidade de Buenos Aires. Tem mais de trinta anos de experiência com a linguagem da palhaçaria.

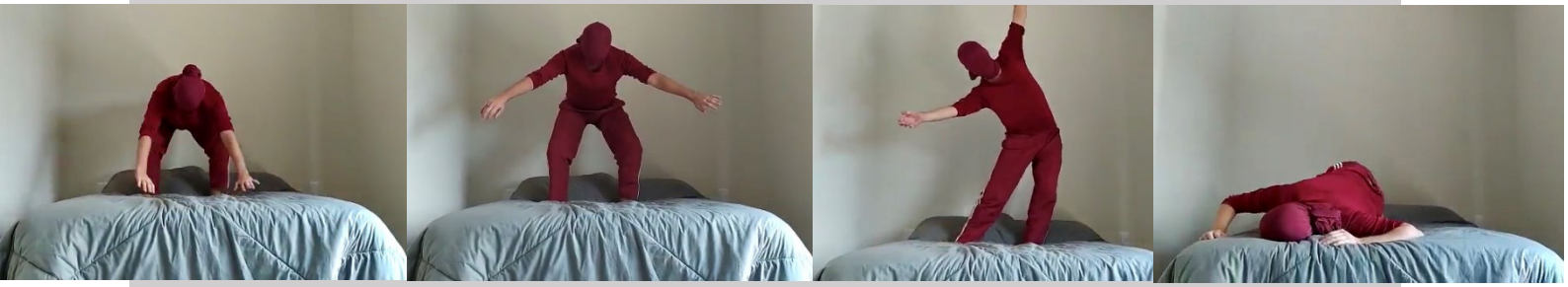
simplesmente estar e assim, acontecer. Daí a vontade, brincar com a técnica, da brincadeira clownesca *fingir* biomecânica, por que não?

Pergunto-me como unir princípios da biomecânica com princípios da prática do clown, mais precisamente na relação entre o estado do corpo atento e o jogo? A partir de uma percepção na qual o corpo de uma atriz clownesca trabalha com a relação da presença, com o aqui e o agora, com o jogo como estabelecimento de relações (espaço, pessoas, texto, música, plateia), gostaria de investigar exatamente dispositivos e caminhos para esse estado corporal. Como posso construir uma preparação artística e corporal? Quero entender como trazer o frescor das aulas na UNA, em Buenos Aires, para o meu trajeto como atriz. Buscar em universos desconhecidos, até então, algo que brevemente pude experienciar tanto no palhaço como nas aulas em que Maria Thais nos apresentou a Biomecânica. A construção de uma “sacola” (expressão usada pela professora argentina), na qual vou acumulando questões e experimentos para em algum momento entender como e se posso usá-los e, nesse processo, conviver com o fracasso. Me divertir com o atuar ao mesmo tempo em que contemplo duas construções de pensamentos já extremamente trabalhadas e estudadas.

A circunstância da quarentena também contribui para essa investigação, uma vez que traz a lida com a rotina, o tempo, a motivação e até reflexões sobre o “eu” no coletivo. Por exemplo, seria possível experienciar a máscara neutra sozinha na minha casa? Ou talvez, com quais recursos posso trabalhar com a Biomecânica, a partir de vídeos? O que posso dizer a partir dessa pesquisa? Qual o limite de trabalhar sozinha?

Aqui busco uma preparação para um corpo ativo, que joga com o momento presente, aceitando e revelando os artifícios cômicos e teatrais junto com o próprio público. Para além, tenho o interesse em trazer conjuntamente princípios da preparação da biomecânica de Meyerhold para encontrar uma confluência ou um choque entre essas duas percepções corporais: a da preparação de um ator com princípios do clown e da biomecânica. Assim como, investigar qualidades de movimento e atenção que preparem o corpo para a cena e ainda pesquisar qual cena poderia englobar tal corpo. Caminho por essa estrada particular acompanhada pelos parceiros queridos Afonso Costa e Vinicius Bogas, atuantes sensíveis e provocadores.





PARTINDO DE CLICHÊS

A criação dentro de um contexto limitado pelo isolamento se mostrou um desafio ainda mais cruel quando decidi falar sobre o cômico. Quando o olhar, o riso e a energia alimentam a cena, como lidar com o virtual, o esgotamento e a distância? Percebo uma trajetória de emaranhados, uma confusão de fios que me chamam e me confundem para uma direção, ou talvez duas direções, espera, quase certeza que três direções. Na verdade, não sei. Pesquisar técnicas que me encantam e descobrir que elas me olham de volta com dúvida. Não, não. Sou eu quem me olha de volta com dúvida. Ah, as dúvidas, as doces dúvidas. Engraçado que o riso vem para desabar com certezas, e eu aqui me deixando dominar por dúvidas enquanto procuro a certeza de trabalhar com o cômico. Bem engraçado mesmo…

Leio que Meyerhold falava de um corpo expressivo inspirado pela Commedia dell'Arte[4], de um jogo de prontidão do ator que está disponível para o seu aqui e agora enquanto possui consciência do seu objetivo. Leio do improviso, lembro de quando fiz aula de clown e das vezes que, em aula, joguei. Eu amo jogar. Lembro de bem pequena sair correndo fugindo de alguém em um pega-pega qualquer e ao final perceber o sorriso no meu rosto que o tempo inteiro estava ali. O riso conecta,

[4] Commedia dell'Arte é o nome dado a uma forma de teatro popular que apareceu na Itália no século XV. Algumas características que lhe são atribuídas são o uso de máscaras e o improviso a partir de *canovaccios*, uma organização dramatúrgica similar a um roteiro de ações.

penetra barreiras para derrubá-las e convida a jogar. Mas o riso também aponta, denuncia aquilo que um certo coletivo social decidiu que seria incompatível com a sociabilidade. De qual desses risos quero falar? Se existe alguma separação, não seria importante aqui, na própria linguagem do palhaço é possível se aponta algo e se conecta com algo, aborda-se questões sociais trazendo o fracasso como forma de discussão. O inverso da lógica no qual o palhaço habita permite denunciar a ordem vigente. A desordem intencional revela a técnica de falhar.

Volto para as ideias do encenador russo que acreditava no vasto universo de potência existente no teatro, que o palco ou a arena são simbolicamente um pacto que nos transporta. O espaço entre o ser e a lua se define em uníssono no teatro. Eu vejo potência no encontro que incomoda, que provoca, que transforma, mas sempre chama. Chama à discussão, à presença. Uma vez, em uma das minhas aulas no curso de graduação, falávamos sobre a relação entre o teatro que propõe um realismo e os movimentos teatrais que depois o negam. Não me lembro das exatas palavras, mas falávamos sobre presença. O professor, em um dado momento, irrompeu com o seguinte raciocínio: interessante esta discussão, mas podemos ainda falar de um outro universo teatral que nunca nem ergueu a quarta parede, ou qualquer parede sequer. Aquilo me tocou profundamente, a discussão já é outra. Sinto que existe algum tipo de prisma que busco, talvez o prisma daqueles atores presentes em um cabaré no começo do século XX ou ainda daqueles atores dos teatros de feira, dos circos. Falo de uma atmosfera que imagino ter existido cuja vivência dispensaria teorização, aquilo era, o cômico estava, o pacto teatral existia. Como se eu fosse incapaz de entrar em contato com esse universo, como se eu precisasse de um convite para entrar.

O emaranhado de fios que me acompanha segue fazendo conexões e desatando nós que nem sabia que existiam, mas, para além desse movimento que insisto em definir como involuntário, percebo a intuição, a memória corporal e sensitiva que me conecta com uma sala de ensaio, com um palco ou com uma cena. A partir dessa memória quero trazer para a pesquisa essa sensação em forma de atuação, quero entender como o cômico está presente e como posso o fazer presente. Quero dizer tudo isso sem precisar falar, mas agindo. Devo então contar um pouco sobre alguns fios que formam esse emaranhado de fone de ouvido, talvez

assim algo comece a fazer sentido. Bom, estaria mentindo se esse fosse o caso, já que com certeza algo tem que fazer sentido para que eu esteja escrevendo.

Eu poderia chamar esse processo de *A viagem pelo teatro que acredito*, mas com certeza não vou porque além de achar clichê, sinto-me pouco contemplada pelo título. Em qual teatro acredito ou penso que acredito? Acreditar não seria mais passivo do que fazer? Ou ideal demais? Enfim, faço logo acredito e fazendo (espero) pensar para, então, rir. Agora sim, uma frase direta, sintética e cheia de significado. Agora vamos lá.

A BAIXINHA

Chamo de Baixinha o que considero bobo em mim. Foi e é a parte que começou a me despertar para o jogo, não para a competitividade e sim para um imaginário fértil de criança que quer ver a brincadeira nas coisas. Costumava achar que seriedade e brincadeira não combinavam, isso antes de perceber que queria seriamente brincar com teatro e brincar com a seriedade de fazer teatro. O palhaço sempre me tocou por essa razão, inicialmente como um encantamento sublime que parecia intocável e depois como uma vontade de permear a técnica como parte formadora da minha trajetória como atriz. Baixinha era como meus pais me chamavam quando pequena, um apelido que sempre me tocou pelo carinho e pela "uniquez" do afeto dirigido a mim. De alguma forma, aquilo me permitia entrar em um estado delicioso de disponibilidade, porque qualquer véu de ceticismo instantaneamente era transformado em risada. Em um primeiro momento, quando realmente era baixinha o jogo era de afeto, depois, quando o nome não mais condizia com uma característica física, este próprio descolamento trazia um jogo de tentar caber na dimensão da, uma vez, baixinha.

A escolha desse tema e em seguida a própria pesquisa despertaram a nostalgia contida na minha memória daquele estado. Como que, concomitantemente, eu estivesse resgatando, adaptando e descobrindo a presença cômica na minha pesquisa em atuação. Diante das possibilidades e potências do riso, da função social do riso, de sua capacidade de denúncia e encontro, também

encontrei uma portinha que abre caminho para o trabalho artístico no meu corpo por meio da busca do entendimento do cômico. Trago a função social do riso como organizado por Henri Bergson em seu livro *O riso - Ensaio sobre a significação do riso*[5], um estudo aprofundado em pontos percebidos como comuns que nos remetem ao cômico. A aventura em uma discussão filosófica em torno do humor disparou o olhar para as características da comicidade em dramaturgias que conheço, filmes que vejo, cenas que faço e mais deliciosamente, em situações cotidianas que observo diariamente. Colocar os "óculos do humor" transportou a pesquisa acadêmica para um constante estado de brincadeira.

A produção investigativa do palhaço e de várias linguagens dentro do cômico torna-se um desafio por seu caráter prático. Na circunstância do isolamento social foi preciso entender a experimentação prática virtualmente. Já imaginava que seria um universo novo, sempre escutei que palhaçaria é treinamento, é tempo para construir e conhecer a máscara. Entendo aqui o conceito de treinamento como uma noção de sensibilização constante do corpo e do olhar, um processo contínuo de praticar e de entender como ser. Nos textos que li e nas aulas de que participei, compreendi que o palhaço não é uma personagem, logo está inteiramente conectado com o aquele que atua, com sua personalidade, suas habilidades, suas experiências. Uma de minhas professoras, Joana Barbosa, propôs um exercício: uma viagem para dentro; escrever, pintar, desenhar em um caderno elementos de si que contribuem e guiem o clown de cada um. Um procedimento de autoconhecimento para levantar material para a construção de nossos palhaços e, mais além, uma constante pesquisa e criação pelo prisma do cômico, da observação da vida em sua potência criativa.

Pela minha recente aproximação da linguagem clownesca, entendi que não tinha como objetivo em meu TCC conhecer inteiramente a minha palhaça ou propor que o processo fosse para tal fim. Isto poderia ocorrer concomitantemente ao que aqui interessa ser escrito. Desta forma, a palhaçaria se tornou uma inspiração, parte do treinamento do olhar que percebe e opera conscientemente elementos cômicos, ao mesmo tempo que se diverte fazendo isto. Tempo cômico, dramaturgias cômicas, função do cômico, corpo cômico, ou seja, um treinamento para preencher a "bolsa"

[5] BERGSON, Henri. O Riso – Ensaio sobre a significação da comicidade. trad. Ivone Castilho Benedetti São Paulo: Martins Fontes, 2007. Título original: Le rire;

cômica de cada atuante. A sacola cômica que minha professora em Buenos Aires, Raquel Sokolowicz falava, um recurso para o atuante que entra em contato com o clown pela primeira vez e precisa lidar com a tentativa e o fracasso. Somente fracassando se entende o que funciona e sentindo-se confortável no fracasso, alimentando-se dele é que o estado do palhaço começa a fazer sentido.

MÁSCARA NA CABEÇA, DA CABEÇA É FANTASIA

Encontrar com a figura *máscara-chapéu* foi uma delícia. A primeira vez que isso aconteceu foi quando decidimos construir nossas próprias máscaras e, deste experimento, Afonso fez a sua a partir de um chapéu de palha. A criatura chamava-se Bundingá e contava com um tradutor para fazer a ponte entre a figura e o público. O jogo entre chapéu como vestimenta intercalado com o chapéu máscara começou aí. Lembro de ler no livro de Bergson sobre a relação entre moda e o cômico, quando a vestimenta já não faz parte da sociabilidade torna-se uma espécie de fantasia e que qualquer fantasia estaria, então, trazendo o cômico. Lembro-me também do esquete de Karl Valentim "*Na loja de chapéus*"[6] sobre um homem que entra em uma loja de chapéus e pede para a vendedora "um chapéu que vai na cabeça", um jogo que permeia a relação entre literalidade e figurativo, que traz a questão da fisicalidade em evidência e que daí gera a comicidade.

Aquela primeira figura, o Bundingá, trazia diversos destes conceitos, mas operava no campo da intuição, da experimentação, da diversão. A ressignificação de uma vestimenta que se torna um ser vivo, e com personalidade, plantou a semente do norte que tomaria a pesquisa: a partir dos conceitos pesquisados, do meu contato com a trajetória da máscara e com as ideias de Meyerhold, preciso criar algo meu.

[6] VALENTIN, Karl. Cabaré Valentin - Seleção de sketches cômicos. Tradução e Adaptação: Buza Ferraz e Caique Botkay. Rio de Janeiro, 1980;

Três atuantes que tiveram experiencias diversas com máscaras, Teatro de objetos e a Biomecânica de Meyerhold. A partir daí entendi que o caminho mais potente seria a criação do nosso próprio vocabulário por meio de experimentações práticas. Como um laboratório independente que parte de escolas teatrais e teorias teatrais já consagradas para encontrar uma forma expressiva única daqueles corpos (meu, do Afonso e do Vinicius) e naquele contexto (encontros virtuais e nas respectivas casas). Estaríamos discutindo conceitos que já haviam sido, mas ao invés de tentar reproduzi-los, iriamos tentar recriá-los à nossa moda. Construir em nossos corpos, a nossa trajetória de mascaramento.

Assim, iniciou-se a investigação da figura chapéu. Escolhi falar aqui somente dela, mas a relação entre todas as figuras presentes na pesquisa é muito importante, não existe uma isolada da outra e entender uma, significa também entender a outra. Quando percebi a força de um chapéu que se torna um objeto animado, um ser, começamos a construir o corpo de cada máscara-chapéu. Era preciso entender que diferentes chapéus, seriam diferentes criaturas. As propriedades e qualidades do objeto em si já eram símbolos a serem considerados para a pesquisa. Um chapéu palha contém um universo diferente de uma cartola, e dessa forma afeta de maneiras diferentes os movimentos, o figurino, a voz, a personalidade.

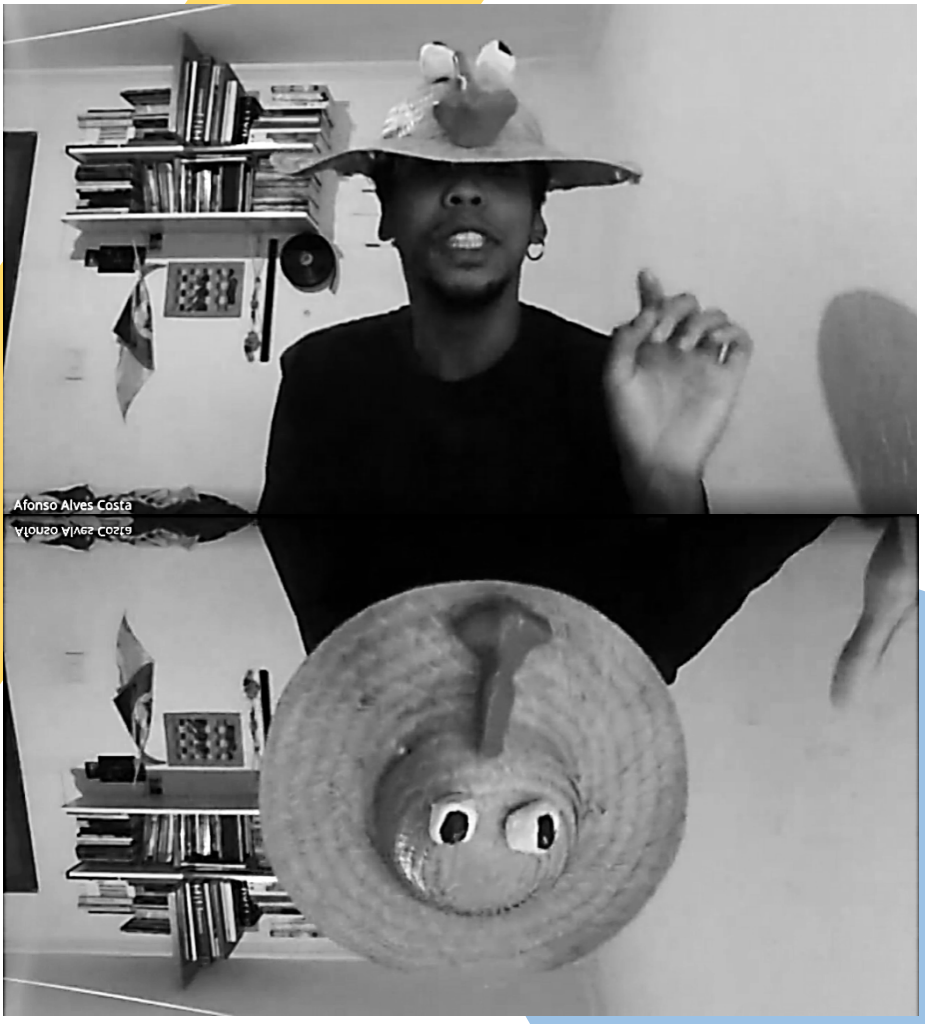
Tais aspectos consistem em um primeiro contato com a máscara. Em minha pesquisa e experiência, muitos destes aspectos já faziam sentido na experimentação, como a qualidade do movimento, a semiesfera do olhar em que a máscara pode habitar. Já faziam parte da minha memória corporal de atriz que estava em trocas que tive durante a faculdade, e no contato com o Teatro de Objetos, Máscara Neutra, Commedia Dell'arte. No entanto, estava lidando com um problema novo: com as criaturas Chapéu. Nós, atuantes, teríamos de encontrar soluções para a limitação da visão, do olhar. Algo extremamente marcante dentro do universo da máscara. Para aquele ser existir, quem o carrega tem seu rosto virado para baixo, os olhos da figura não são os mesmos olhos de quem atua. Tínhamos que deslocar a gestualidade para um rosto que estaria no topo de nossas cabeças, enquanto nossos olhares estariam no chão. O processo então começou a ser de quebrar com uma relação intuitiva de movimentos expressivos, a construção lógica espacial não era conhecida, e sim estranha e desconfortável.

Adicione-se ao problema inicial o fato de que a reorganização perceptiva que deveríamos fazer teria de ser mediada por vídeos isolados em casa. Algo que trouxe a questão do tempo e do ritmo. Sozinha em casa eu gravo meu estudo, assisto ao que gravei e depois penso no que posso desenvolver. Depois, compartilho com meus parceiros e em um encontro online comentamos. Esta foi uma possibilidade de criação, testamos também ao vivo nas videochamadas. Porém, em ambas, a presença do público é inexistente ou estranha. O tempo de resposta e engajamento do corpo é mais lento, mais travado, sem contar com quando a conexão da internet realmente trava.

A autonomia para a criação não foi somente uma proposta, mas sim uma condição, com a limitação dos encontros pelo computador, estabeleci que não teríamos encontros longos, mas divididos durante a semana. Isto possibilitou um espaço particular de criação e de levantamento de um material muito potente, registrado em vídeo. Mas, também, trouxe a questão de solos e da impossibilidade do encontro presencial.

Depois do desenvolvimento e descobrimento deste corpo, sempre permeado pela dificuldade de manter a frontalidade do rosto da máscara, adentramos no campo do “gramelô” ou “blablação”. Um recurso do lúdico de transformação da linguagem, uma língua inventada. Este processo considerava a qualidade de movimento de cada máscara e como isto transbordaria para a fala. A Cestarina, minha máscara-chapéu possui um corpo esguio, serpenteado e agitado, com uma energia que denominei de aguda. Assim, a sua forma de comunicação falada deveria incorporar tais características, um “gramelô” anasalado que, em momentos de euforia, quase que sai do controle. Uma voz também aguda que demonstra uma vontade gigante de falar, cantar e se comunicar.

Assim, cada um criou uma expressividade que permeava a experimentação anterior com a fisicalidade e a posterior com a voz. Por mais que escreva desta forma, o caminho não foi tão separado, brincando com a fala o corpo aparecia e testando um movimento a voz compunha. Tudo isso em diálogo com as personalidades que já eram presentes, de pitada em pitada nasceram aqueles seres, máscaras, roupas: Bundinga (Afonso), Cestarina (Marina (eu)) e Úgu (Vinicius).


Afonso Alves Costa

O MASCARAMENTO DO COTIDIANO

Em 2020, em meio ao turbulento momento pandêmico, decidi que gostaria de formar um grupo de estudos, um laboratório de experimentação para desenvolver as ideias que tinha sobre a pesquisa que se tornaria o TCC. Então, chamei dois grandes parceiros, Afonso e Vinicius, para estarem comigo como atores pesquisadores. Encontrávamo-nos virtualmente para conversar sobre nossas referências: textos, vídeos online, filmes, situações. Escolho colocar situações, porque quero frisar o treinamento do olhar para o cômico à nossa volta, assim como Bergson faz em seu livro.

Nesta primeira etapa, estávamos batendo a terra para depois começar a caminhar por cima. Sozinhos e isolados, mas muito bem acompanhados, tentávamos trazer para perto todos os conceitos que começaram a pipocar quando a ideia inicial não tinha ainda forma. Quando eu sabia que queria pesquisar a biomecânica e clown, mas não sabia por onde começar. Agora não sei por onde terminar e a ideia antes amorfa tem formato de peruca, chapéu, planta, varal etc. tudo junto. Enfim, voltando aos primórdios, a falta do contato físico trazia muitos desafios, não tínhamos uma orientação, tal como todo o mundo em 2020. Assim, quando pensávamos, por exemplo, em Máscara Neutra, sentíamos a necessidade de partir para a prática, o contato teórico era insuficiente. Isto não seria um problema, mas em minha própria casa, comunicando-me por um computador com

outras duas pessoas em suas respectivas casas, o “como trabalhar praticamente” tornou-se um tema. Um tema que foi e continuará sendo retomado no teatro online, imagino.

Decidimos construir a nossa prática a partir de estudos solos que seriam registrados em vídeos. Tais estudos partiram do vocabulário criado pelos três, um contato amador que nos guiou pelo entusiasmo de descobrir e de brincar com a técnica. Começamos por três frentes que se alimentavam: a máscara neutra, o artesanato de máscaras e a biomecânica. Fizemos estudos a partir de vídeos e nas vídeochamadas fazíamos apontamentos sobre os estudos. Foram meses de experimentações contínuas que se afunilaram intuitivamente no que temos hoje.

Descobrimos que os exercícios da máscara neutra se transformaram em outra coisa, algo que não era mais máscara neutra. Eram estudos solos feitos com nossa limitação de espaço e material; chegava a ser uma inspiração no conceito de máscara neutra para a construção de um segundo corpo mascarado e cada um com o seu.

Entendemos que a construção de máscaras era mais interessante quando ressignificava algum objeto cotidiano do que quando reproduzia modelos de máscaras da Commedia dell’Arte, como a máscara do Arlequim[7], por exemplo. Brincamos com objetos diversos até que apareceu o chapéu-máscara ou máscara-chapéu, como preferir chamar.

Percebemos a vontade de trazer a biomecânica para alguma situação para além da reprodução daquilo que víamos nos vídeos, decupamos seus movimentos, brincamos com a repetição, a composição e a ordem. Sempre pelo prisma de como brincar com a disciplina técnica elaborada por Meyerhold, mas também como entrar e explorar o seu universo. Foi importante trazer os estudos e os movimentos para o nosso contexto, para alguma situação palpável para nós. Então, além de reproduzir o estudo da pedra ou do arqueiro[8], por exemplo, trazíamos os gestos para o nosso espaço concreto, o nosso quarto e posteriormente, o nosso varal.

[7] Arlequim é personagem da Commedia dell’Arte que ao longo do tempo teve diferentes funções dentro da estrutura cômica, mas é mais conhecido por representar um servo que diverte e envolve o público e os outros personagens com sua astúcia. Tem as roupas coloridas e um corpo ágil e habilidoso;

[8] Estudos específicos do sistema da biomecânica desenvolvido por Vsevolod Meyerhold. Uma sequência de movimentos que permeia a narrativa de uma ação.

É muito instigante olhar para esse momento, porque entender o caminho que nos levou as figuras com as quais trabalhamos agora é perceber o trabalho que tivemos que fazer para reorganizar nossos corpos em pesquisa com atuação. Somente com o tempo pude entender que a transformação que fazíamos em nossas casas para fazer os estudos, tentando abrir espaço para o teatro, tornou-se o tema de construção de nosso processo criativo. Criamos a figura-chapéu, a figura-peruca e a figura-“entre” que vivem em um grande varal. O contexto do trabalho tornou-se a sua poética. Chegamos ao nosso mascaramento do cotidiano.

PARENTE DISTANTE

É uma bobagem, mas gosto de pensar que sou parente muito distante de Meyerhold. Um delírio completo incentivado pela coincidência do sobrenome. Chega a ser arrogante, por isso, nunca compartilhei este sentimento. Talvez a palavra não seja “arrogante”, imagino algo mais como “lúdico”. De qualquer maneira, reservo somente a mim a ilusão de que quando leio seus escritos, estou lendo palavras de um antigo primo-tio-tataratatio-avô bem distante. Permito-me soltar comentários mentais como: “Ai ai Vsevolod, incrível isso aqui” ou “isso me parece um pouco rígido” ou ainda: “Polêmica a tua relação com o Constantin, ein primo...”. Tudo uma grande bobagem, como já havia dito, mas não surpreendente visto que na escola eu tinha certeza de que era parente do cientista que criou o Erlemeyer....

Tudo não passa de um grande faz de conta, a busca por uma intimidade ilusória quando me identifico com suas ideias de um século atrás e, ao mesmo tempo, peço-lhe permissão para trazê-las mais perto de mim. Ou até, se a carapuça servir, uma necessidade pessoal de me sentir importante ou necessária dentro do mundo teatral.

De qualquer maneira, gostaria de contar sobre este primo meu. Na verdade, sobre o meu contato com ele. Não sabia como o traria para este projeto, pensava em suas encenações e em seus pensamentos sobre o teatro russo e entendia que aquilo era uma coisa, isto, outra. Assim, me perdi. Buscava em seus escritos algo que se iluminaria e se mostraria para mim escancaradamente, mas cada direção

nova apresentava-se com bifurcações e mais bifurcações. O contexto russo não é o mesmo do contexto brasileiro, agora, o contexto teatral russo no começo do século XX é completamente diferente de onde estamos agora no Brasil em 2021. Como fazer a ligação? É possível alguma ligação?

Em suas formulações sobre a cena teatral, em suas encenações e em seus escritos sobre quem atua no teatro, Meyerhold faz conexões com o teatro popular russo, o teatro de feira, a Balagan. Possibilita-se assim, trazer um outro contexto do corpo, da dramaturgia e do papel do público. O artista precisava ser capaz de chamar a atenção daquele que passava na rua e se destacar das outras atrações que aconteciam simultaneamente. Da mesma maneira, os atores da Commedia dell'Arte precisavam cativar o público nas praças e centros urbanos na Europa. A prontidão necessária, o raciocínio rápido e o treinamento corporal eram características imprescindíveis para a técnica desenvolvida do improviso. A noção espacial e temporal da ficção (canovaccio) e da realidade ("palco" da apresentação, geralmente espaços públicos de circulação) tinha que ser muito apurada, lapidada durante anos de treinamento.

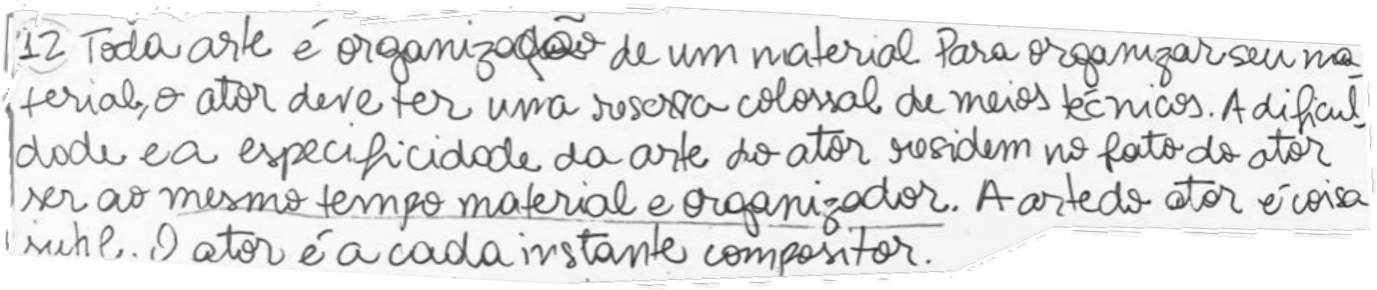
É disso que estou falando quando digo que me perdi, porque estou falando de algo e percebo que, em instantes, passei para outra coisa. Não que sejam ideias tão diferentes a ponto de não haver conexão, mas porque tal relação, ou série de relações foi uma contribuição daquele primo distante. Entendi que não queria tratar de seu teatro, ele tornou-se uma inspiração, a sua linha de pensamento de resgatar no teatro popular princípios e levar para a sua poética.

A Biomecânica, por exemplo, é a tentativa de criar um treinamento corporal para atores que trabalhassem as qualidades necessárias para o fazer teatral de Meyerhold. Sua concepção parte da observação do corpo operário russo que manipulava máquinas, assim como inspira-se na construção pictórica do movimento. Uso a palavra tentativa porque houve um fracasso, pelo contexto histórico e político; suas idealizações não foram concretizadas e depois de sua execução, seus escritos e suas ideias foram proibidos, sendo recuperados anos depois fora da Rússia.

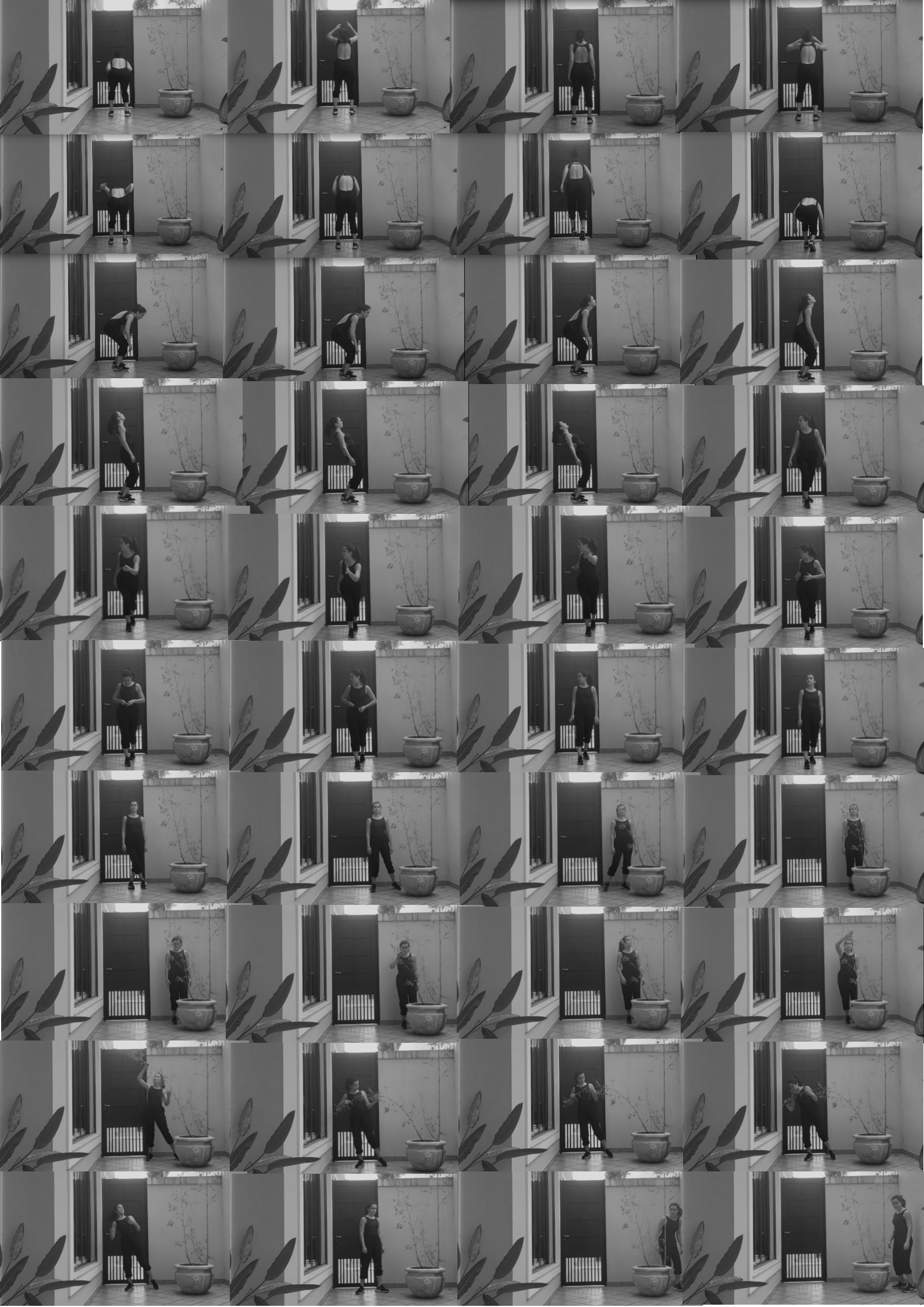
Tratei então de escolher trazer a Biomecânica como procedimento. Junto com meus colegas pesquisamos vídeos e registros escritos de seus estudos, muitos deles feitos muito tempo depois. Os estudos contêm uma pequena narrativa, uma ação serve como linha, as sequências de movimentos possuem princípios e a

qualidade dos gestos exige precisão. Mais uma vez, em um processo isolado em casa e lidando com um material novo, tivemos um olhar amador. Amador na falta de técnica e acompanhamento, mas também amador no brilho do olhar para aquilo. Quando a ponta do nariz se move, todo o corpo se move; Equilíbrio, sustentação do movimento, desenvolvimento e freio. O desenho do corpo e a ideia de racionalização corporal são paralelos que posso fazer com o desenho do corpo mascarado e com o limite esférico do olhar que permite entender a espacialidade do objeto máscara.

De um momento ao outro estávamos treinando juntos e construindo juntos o nosso treinamento corporal a partir das ideias de Vsevolod Meyerhold, mas como um ponto de partida para a aproximação de nossas máscaras. Quando percebi, estava falando de conceitos que são a base do corpo clownesco, das ideias de mascaramento e das teorias do cômico, tudo isso quando decidi abandonar a procura incessante pela conexão e comecei a fazer. É preciso muito cuidado e respeito quando se fala em tradições ou ideias distantes, mas ao mesmo tempo elas estão no mundo, transformam-se com os sujeitos e com o espaço, podem ser permeáveis.


12 Toda arte é organização de um material. Para organizar seu material, o ator deve ter uma reserva colossal de meios técnicos. A dificuldade e a especificidade da arte do ator residem no fato do ator ser ao mesmo tempo material e organizador. A arte do ator é coisa sutil. O ator é a cada instante compositor.

Trecho retirado de anotações do caderno da atriz Marina, eu, sobre enunciados da Biomecânica de Meyerhold.



DRAMATURGIA

Não tinha certeza se escreveria especificamente sobre dramaturgia. Pensava que, de alguma forma, já estava falando dela, porque a máscara, sendo a Chapéu ou o clown ou máscara neutra, traz a dramaturgia para o jogo e para a conexão entre o corpo, o espaço, os objetos e o público. Esta relação é indissociável da sua prática e da sua teoria. Meu professor Felisberto da Costa uma vez me falou que a dramaturgia da máscara se dá no elo entre corpo, espaço e tempo. Além disso, falar da própria lógica que permeia cada figura criada durante o processo já trazia ao lado a discussão dramatúrgica. Porém, encontrei-me em um dado momento do processo criativo com meus parceiros Afonso, Vinicius, Gabriela, Camila e Guilherme, em que não se falava de outra coisa. “Sobre o que estamos falando?” “Qual a dramaturgia?” “Onde entra a luz ou a cenografia ou o jogo na dramaturgia?” Estas perguntas que apareceram sempre me trouxeram incômodo, não porque revelam a falta de algo, mas porque revelam uma maneira de se olhar para a dramaturgia cômica, mais especificamente, a relação entre ela e o improviso, o jogo entre os atuantes e a máscara.

Dentro do vasto universo de histórias, fábulas, narrativas, esquetes e cenas possíveis, a maneira que gostaríamos de expressar nossa relação com a linguagem cômica passou a ser crucial para entender como iríamos construir nosso discurso e qual seria o nosso texto. Percebi que não estávamos caminhando para uma direção na qual montaríamos uma peça de Molière ou Ariano Suassuna, nem um esquete

de Karl Valentim ou uma peça Kyōgen[9]. Estávamos buscando uma dramaturgia autoral que fosse inspirada em recursos ou episódios cômicos que partissem de nossas referências.

Aqui, então, percebo uma separação. Precisarei abrir um pequeno parêntese, digo pequeno sem a menor pretensão de ser concisa, o que já me coloca em uma posição de contradição, mas que contribui para o meu ponto de que as vezes é possível se perder em uma pesquisa e não existe nada mais confuso do que se abrir um parêntese, o que já, em si, é uma contradição porque ainda pretendo abri-lo.

Eu já comentei que me perco nos parênteses que abro? Quando o conteúdo de um adendo se torna o principal tema de discussão, aí você percebe que se perdeu do que estava falando, não que isso seja um problema, as pessoas muitas vezes não organizam o pensamento de forma linear, é apenas um fato que deve ser percebido antes que seja tarde demais e acabe-se falando de parênteses quando o tema era dramaturgia. Fecho parênteses. Nem sei se cheguei a abrir, mas já vou precisar fechar porque foi longe demais. Confusão? Eu também.

Aqui, então, percebo uma separação entre o processo de pesquisa da Marina e o processo criativo de uma peça que nasceu do primeiro e que já começa a caminhar sozinho. Um se inspira no outro e o outro transforma o um. Quando aparece a demanda dramatúrgica que falei anteriormente, começo a entender o exercício de colocar os “óculos do humor”. Isto porque o muito está no pouco. A presença da máscara é capaz de abrir centenas de possibilidades lidando com algo muito simples.

O conceito de jogo dramático como construção de significado é importante aqui. O texto ou dramaturgia escrita é um dos elementos operados no exercício lúdico, conjuntamente com objetos, indumentária, luz e cenário. Uma cadeira, por exemplo, é um universo de interações, significados, temas e jogos. A capacidade de transformação e adaptação é uma das práticas da máscara, que se torna

[9] Jean-Baptiste Poquelin ou Molière, dramaturgo francês do século XVII conhecido por suas obras de comédia satíricas; Ariano Suassuna foi professor, escritor e dramaturgo brasileiro da Paraíba, suas obras teatrais cômicas têm como tema a realidade brasileira nordestina; Valentin Ludwig Fey ou Karl Valentim, alemão, foi um comediante e autor de obras de esquetes de humor influenciado pelas vanguardas do começo do século XX; Kyōgen é o nome dado ao teatro tradicional japonês de comédia.

dramaturgia. Então, quando eu olho para o processo criativo da peça e ali existe um cenário - um varal – que se transforma de acordo com a interação com as figuras que ali existem em cortina, casa, sombra, parede, roupa, lago etc., eu percebo uma dramaturgia, identifico um discurso, percebo outros significados para o mesmo significante.

O conceito de jogo dramático como construção de significado é importante aqui (tão importante que o leitor atento perceberá a ênfase da autora pelo recurso da repetição). O texto ou dramaturgia escrita é um dos elementos operados no exercício lúdico, conjuntamente com objetos, indumentária, luz e cenário. Uma cadeira, por exemplo, é um universo de interações, significados, temas e jogos. A capacidade de transformação e adaptação é uma das práticas da máscara, que se torna dramaturgia (novamente devo frisar que a repetição deste parágrafo não é um erro, mas um uso consciente de um recurso de destaque e comicidade). Então, quando eu olho para o processo criativo da peça e ali existe um cenário - um varal – que se transforma de acordo com a interação com as figuras que ali existem em cortina, casa, sombra, parede, roupa, lago etc., eu percebo uma dramaturgia, identifico um discurso, percebo outros significados para o mesmo significante. Pronto. Até pensei em repetir uma terceira vez, mas imagino que já é o suficiente, seguimos.

O palhaço é uma figura que pode trazer tal deslocamento para a sua poética. Muitas vezes ele existe e pensa em uma lógica geralmente inversa da “realidade”: quando ele faz isso não só está falando da sua desordem, mas está apontando para uma certa ordem. A sua criação pode permear a marginalização e as relações sociais a partir da beirada. O papel do cômico é este, se ri do que não se “deve” fazer, se ri da tentativa de fazer o que se “deve” e de seu fracasso. Mais especificamente, eu consigo perceber na presença de um varal em cena a evocação do espaço doméstico e íntimo que todos precisaram habitar intensamente em mais de um ano e meio de pandemia. Eu identifico a capacidade transgressora do jogo do faz de contas, da metáfora e do deslocamento de sentido. Eu vejo a delicadeza com que a imaginação começa a transformar objetos cotidianos e esgotados em fantasia.

IMERGIR

Que saudades que tenho de fazer teatro presencialmente. Que saudades que tenho de contracenar com pessoas no mesmo espaço físico que eu, de sentir qualquer corpo que não seja o de um computador ou de um celular. Que saudades de coisas que nem sabia que gostaria de fazer e ainda nem sei.

Faço toda esta introdução com uma pitada de melancolia para contar outra coisa, para contar uma história:

Era uma vez três atuantes, uma iluminadora, um cenógrafo e uma dramaturga. Esses seres viviam conectados por uma espécie de instrumento tecnológico que interceptava as respectivas linhas virtuais de cada um para colocá-los em uma só sala: o incrível Google Meets.

Esta foi outra introdução. Na verdade, quero falar de como resolvemos nos encontrar no ano de 2021 para juntos, pensarmos no processo que até então estávamos imersos. Uma imersão, quer dizer, uma segunda imersão. Melhor me explico: oito dias que ficaríamos no mesmo espaço físico acordando e dormindo juntos, comendo e dormindo juntos, cozinhando e vivendo juntos, comendo e acordando juntos.

A decisão surgiu depois de entendermos que gostaríamos de contracenar ao vivo e não cada um na sua respectiva tela. Desde o começo todos os experimentos, os estudos, os ensaios, as reuniões e as propostas de cenas eram registradas em vídeo. Sentíamos a limitação da discussão, do espaço e do encontro.

Foi então que organizamos em duas viagens separadas as semanas que iríamos imergir: a primeira somente com atuantes e a segunda com a iluminadora e o cenógrafo. Como qualquer processo de pesquisa, sempre estamos buscando entender, resolver problemas e propôs caminhos. A imersão não foi outra coisa. Seria a primeira oportunidade de contracenar ao vivo, já em um momento da pesquisa que havíamos construído as figuras que iríamos trabalhar. O problema na primeira viagem foi também o que causava mais euforia para o encontro, como iríamos trabalhar presencialmente se até então o processo havia sido virtual. Dada a questão, nos colocamos disponíveis a experimentar, construir um espaço cênico improvisado, partir da dramaturgia feita e da construção corporal de cada figura.

No entanto, chegando lá, realmente nos vimos imergindo em um modo de trabalho e criação que tínhamos saudades, mas que há tempos não fazíamos. O cansaço nos surpreendeu. O que antes parecia uma solução para as limitações dos encontros *online* mostrou-se, em si, limitado. Percebi como é importante a prática, o trabalho e a constância. Entendi que estava lidando com memória corporal e com memória emocional. Não sabia que havia esquecido como era ensaiar todos os dias, montar cenário, fazer aquecimento, alongamento, improvisar, ensaiar, refazer, desmontar cenário, fazer alongamento de novo. E, não obstante, nas horas vagas, continuar pensando e refletindo sobre tudo o que fazíamos.

Intensidade foi uma palavra que permeou todo este período. Por outro lado, as primeiras frases que coloco neste texto foram o que mais ecoava na minha cabeça: que saudades.

Terminamos a primeira imersão com um esboço de peça, com blocos de estudos que já tinham um pé na cena, mas que precisavam de uma lapidação, de um *rejogo*: algo como revisitar as regras e os elementos que compunham o jogo para aprofundá-lo. Daí, entramos na preparação da segunda imersão que partiria do que havíamos feito, mas que traria outras propostas para testes e a afinação de cenas que já estavam minimamente desenhadas.

Vou precisar fazer um pequeno desvio, mas que não chamarei de parênteses visto o que ocorreu na última vez (ver em Dramaturgia). As figuras que criamos operam mecanismos diferentes dentro de uma mesma lógica de explorar a atuação cômica. As *máscaras-chapéus* evocam o universo corporal e espacial da máscara, como está em seu próprio nome, o corpo tem uma construção expressiva mais

acentuada e a voz parte da criação lúdica da “blablação”. As *figuras-perucas* trazem um aspecto clownesco, até por remeterem à uma organização corporal mais humana, se comunicam com palavras e seus movimentos são mais cotidianos. Elas estão no limiar do mascaramento, mas os rostos são vistos, a expressividade caminha mais para a triangulação e o jogo do improviso. As *figuras-entres* são, literalmente, figuras que estão entre o corpo do ator e o da *máscara-chapéu*. Elas são inspiradas no corpo biomecânico, os movimentos são mais desenhados e decupados.

Faço este desvio, porque durante as imersões ficaram latentes a diferença entre cada figura e como o procedimento para a prática de cada uma poderia ter diálogos, mas eram diferentes. As *máscaras-chapéus* começavam a evidenciar uma trajetória mais fabular e fantástica e as *figuras-perucas* começavam a demandar um processo de exercícios diferentes, inspirados por uma lógica de esquetes e improviso. Foi então que surgiu o problema da segunda imersão, pensávamos já ter entendido o modo de trabalho imersivo e definimos que o tempo deveria ser aproveitado para aprofundamento e não levantamento de novos materiais. Veio a decisão de neste momento continuar a pesquisa com os chapéus e deixar as perucas para uma segunda etapa, pensando além do TCC. Logicamente existiu um sentimento de fracasso. Percebi que é mais fácil olhar para a insuficiência do que para as descobertas e os ganhos, mesmo que, na realidade, seja sobre escolhas e não abandono.

A segunda imersão foi, então, enfrentar as decisões e fazer o exercício de escutar o trabalho que havia sido feito à distância e na intensa proximidade. Tínhamos que lidar com novos elementos trazidos pelo cenário e pela iluminação e com a lapidação de cenas que estávamos levantando. Tínhamos que trabalhar com o tempo. Lembro de olhar para a garagem, espaço transformado em teatro, e ver um plástico que descia do teto para formar um rio. Lembro da estrutura que construímos do varal e das luzes com varas de bambus. Lembro de olhar para tudo e pensar: Que loucura. Como somos capazes de transformar quase completamente um espaço simplesmente pela vontade de fazer teatro. Aliás, posso me delongar aqui por horas falando sobre esta sensação; o que importa, contudo, é que percebi que o sentimento de fracasso que sentimos entre uma imersão e outra era porque estávamos olhando para o processo como se não houvesse uma pandemia

acontecendo. Como se a reorganização corporal e o deslocamento não fossem tamanhos para que aquilo fosse minimamente possível.

Intenso. Até escrever sobre este momento se mostrou mais intenso do que eu esperava. Sinto que não sou capaz de contar tudo e, para dizer a verdade, também não quero. Reservo a mim e aos parceiros que viveram isto junto comigo a intensidade que jamais conseguirei expressar em palavras.

ESPAÇO

Sabe quando parece que muito já foi dito e que acrescentar mais alguma informação não é mais necessário? Enfim, vou falar do espaço. Queria muito falar dele, desde o começo, mas acabo falando no fim. Um pouco contraditório já que não sinto o desencadeamento dos textos de forma linear. Pode ser que eu esteja confundindo o que está na minha cabeça com o que está aqui escrito. Já escutei que nossa memória é mais espacial do que cronológica. Nada mais justo então do que finalmente começar a falar dele, o espaço.

Um marco no processo foi quando assumimos o espaço de nossas casas como elemento de criação. Uma coisa é estar em um quintal querendo que seja um teatro e, desta forma, tentar esquecer que ali é um quintal. Outra coisa é, a partir dos signos presentes, criar um teatro em meu quintal. Teatro como espaço de possibilidades de significados.

Desta forma, iniciamos um estudo para entender as forças imagéticas e lúdicas do cenário onde decidimos brincar, o varal.

A forma com que descascamos o espaço pessoal de nossas casas foi o que nos levou a encontrar o espaço coletivo, o nosso grande varal. Não só o varal objeto, mas o varal das máscaras, o varal das ideias, o varal dos jogos. Aqui percebi

a operação com um elemento cênico que se torna parte da composição e material para ser colocado tanto da “sacola” da atriz, como na grande “sacola” do grupo. Isto inspira uma forma de comunicação do coletivo que considera todas as funções parte do jogo lúdico de significação.

Outro aspecto intrigante é a inspiração na atmosfera do cinema do início do século XX, especificamente o cinema mudo e cômico. Digo intrigante, porque antes de consciente muitas de nossas experimentações foram intuitivas. A maneira como fizemos os estudos - sozinhos com o registro de vídeo -, demandava um tempo de fazer e assistir ao que foi feito, o que revelou a relação com a câmera por meio de ponto fixo frontal, com um plano aberto, como se fosse este observador externo. Então, algo que aparentemente se deu somente pela questão do isolamento, também despontou para a inspiração estética de nossas referências e estudos do cômico.

JOGAR, BRINCAR, FINGIR E CRIAR

O encontro que tive com a máscara, o palhaço, a biomecânica e o cômico me abriu caminhos deliciosamente difíceis de percorrer. Falo de conceitos que foram aparecendo e que, aos poucos, percebi saindo de minha boca, mas que na linguagem falada possuem outro peso que no corpo, na ação. Estou me referindo a conceitos como jogo, disponibilidade, treinamento, estudo, vulnerabilidade, composição, foco, triangulação, tônus, desenho do corpo, brincadeira.

Imagino as sinapses no meu cérebro sendo feitas, refeitas e desfeitas. Percebo momentos em que entendi, mas que logo em seguida não sei mais. Por isso, comecei a estruturar uma espécie de corpo de conceitos, que nada mais é do que uma tentativa de organização das relações que fui fazendo. *Tentativa* é outra palavra que significa um universo em si, mas vou *tentar* não fazer desvios. *Tentarei*, quer dizer, irei compartilhar este emaranhado de linhas que me acompanha.

O treinamento constitui uma maneira de olhar para a prática que permeia o aprendizado, que conduz à repetição, mas também à porosidade de se exercitar. De uma certa forma, se contrapõe a uma ideia de acabar, é um processo contínuo. Treina-se o olhar, o corpo, o raciocínio, a disponibilidade de tentar e de fracassar e a escuta. A palavra em si possui diversos significados em diversos contextos, o que busco aprofundar é a disciplina com que se começa a construir uma técnica, quando se entende um mecanismo, e não a repetição automática. É, então, que ela chama outras palavras como vulnerabilidade, sensibilidade, brincadeira, como que se a cada treino se encontrasse algo novo e que a jogadora se divertisse com cada descoberta.

Não escolho a palavra jogadora à toa. O termo jogo apareceu no processo de maneira contundente, sempre instigando a um olhar questionador de si e generoso com o caminhar. Entendi mais tarde que me aproximava do *jogo dramático*, um conceito elaborado na França nos anos trinta e que mais tarde foi desenvolvido pelo professor e diretor teatral Jean-Pierre Ryngaert[10]. A ideia decorre da relação entre aquela que joga e os elementos teatrais como forma de elaboração de significados. A dinâmica em cena se dá pelo trabalho de aperfeiçoamento e treinamento da imaginação, o faz de conta que extrapola o significado comum de determinado significante, um olhar que intermeia texto, cenário, luz, fala, movimento e som.

> "o jogo dramático na acepção francesa do termo visa a fazer com que participantes de qualquer idade adquiram consciência sobre a significação no teatro e possam, através dele, emitir um discurso sobre o mundo." (PUPO, p.182)

O tempo que levou para encontrar termos que abarcassem a prática de nossas experimentações, me fez pensar sobre as ideias de estudo e de brincadeira, dois caminhos que levam a descobertas. Não são opostos, podem se mesclar, podem se desencontrar e se reencontrar. No entanto, representam uma organização corporal que estrutura um objetivo, mas que se interessa pelo percurso para se entender um ponto de chegada. Me desculpo pela abstração, quero dizer, não me desculpo por nada, é sobre isto que estou me referindo ao falar de emaranhados. Sinto que estou constantemente pescando palavras que possam dizer o que penso, mas quando finalmente consigo pegar o peixe (ou as palavras), ele salta de novo no mar. Este é um bom momento para falar que nunca pesquei um peixe?

Então, é preciso fingir. Philippe Gaulier[11] em seu livro *O Atormentador*, fala sobre o ato de fingir em brincadeiras com seus filhos e como a dinâmica que se estabelece permeia o jogo de saber que se finge. Consigo perceber o mesmo quando brinco com meus sobrinhos ou lembro de minhas próprias brincadeiras na infância, existe a despretensão e o descolamento da realidade e o que se torna divertido é ver até onde a fantasia nos leva. O lúdico está em como um arbusto

[10] Jean-Pierre Ryngaert é um diretor teatral, professor e pesquisador francês. Ele leciona Estudos Teatrais na Universidade Paris III.

[11] Philippe Gaulier, fundador da École Philippe Gaulier em Étampes, é professor, diretor, pedagogo e palhaço mestre francês. Autor do livro *O atormentador: Minhas ideias sobre teatro*, 2016.

torna-se uma floresta ou um forte, em como um bolo de lençóis e almofadas se transforma em uma casa, uma cabana, uma escola ou um castelo.

Lembro de uma vez que me fantasiei de Branca de Neve no aniversário da minha sobrinha e, magicamente, a personagem de contos de fadas estava ali, de uma hora para outra crianças tímidas se aproximavam sem medo ou hesitação. No entanto, o que mais me marcou, foi ao final da festa quando minha sobrinha olhou para mim e, depois de me chamar de Branca de Neve por um dia inteiro, me fala: "Agora pode voltar a ser tia Mama". A força com que o pacto do faz de contas se dá e a facilidade com que se transita dele para a "realidade" me mostrou como a minha busca está em acessar este caminho, conscientemente, e exercitar a memória. A sensibilidade com que se entende o significado e a importância da infância na vida adulta e no exercício do olhar lúdico está nas palavras de Manoel de Barros[12]: "(...) quem descreve não é dono do assunto, quem inventa é."[13]. Um poeta que diz que a poesia deve chegar ao estado do brinquedo, que convoca o riso pelo jogo de desconstrução de convenções em uma sinestesia de simplicidades.

Esse resgate permeia a minha prática, transporta, para um mundo aberto de possibilidades lúdicas, a técnica da biomecânica, da máscara e do cômico. Esta forma de organização de si, no mundo e com o mundo, torna-se o tronco que conecta os diversos galho de conceitos.

A partir de tais pontos me pergunto como unir princípios da biomecânica com princípios da prática do clown, mais precisamente na relação entre o estado do corpo atento e o jogo? (ver em PRIMEIRAMENTES)

Peço licença para me citar e dizer que, neste momento, esta é a minha resposta. Entendo que o engajamento e a disciplina corporal que se exigem para se relacionar com a técnica precisam ser preenchidos com o jogo de construção de significados. Brincar com a técnica para divertir-se com as possibilidades do teatro.

[12] Manoel de Barros (1916-2014) foi um poeta brasileiro do Mato Grosso.

[13] Trecho de uma entrevista escrita de Manoel de Barros retirado do filme "Só 10 por cento é mentira", direção de Pedro Cezar, 2010.

CIRCUNLÓQUIO

Escolhi esta palavra para nomear a última carta (ou capítulo) que escrevo por dois motivos. O primeiro é que vejo em seu significado algo que poderia ilustrar a maneira como as conexões e descobertas foram feitas durante este processo em um momento conturbado de isolamento social. Algo difícil de definir e pensar pois a situação é absurda não só para mim, mas para o mundo. O segundo motivo é mais simples e direto, e contrastante com o significado da palavra: escolhi, porque achei a palavra engraçada. Para você ver, o cômico pode ser complexo e nos levar a dar várias voltas em torno de algo e, ao mesmo tempo, ser muito simples. Circunlóquio é expressão representativa do uso de muitas palavras para se dizer algo; é um uso exagerado de termos, adjetivos e locuções que poderiam ser substituídos por algo mais direto, objetivo ou específico.

No momento em que escutei este vocábulo, lembro-me de dar risada, antes mesmo de querer saber o que significava e, assim que descobri, achei mais intrigante perceber que nesta situação reside um tipo de comicidade. Lembrei de Henri Bergson[14] e de sua estruturação das diferentes formas de expressão do cômico, de como ele pode estar nas formas, nas situações, nos gestos, nos sonhos

[14] Henri Bergson (1859-1941) foi um filósofo e diplomata francês, recebeu o Nobel de Literatura de 1927.

e nas palavras. Lembrei também das figuras que criamos, das máscaras, do palhaço e da biomecânica. Como é incrível a gama de possibilidades que temos para lidar com a realidade, com as convenções e, brincando com isto, abrem-se outras milhões de formas de olhar para o mundo.

Não acho que todos os rodeios que fazemos podem gerar comicidade, nem que exista um termo específico para cada situação ou ideia. Entendo que o jogo está em perceber que há momentos em que é preciso usar circunlóquios e outros em que é preciso dar risada disto. O caminho que fizemos para construir os corpos expressivos das máscaras precisou dar voltas pelas nossas referências individuais, pelas dúvidas que surgiam e precisou ir e vir até, enfim, ser. O palhaço que vai botar um chapéu, mas escorrega em uma casca de banana, dá uma cambalhota e acaba por levantar-se sem querer com o chapéu na cabeça é circunlóquio. A trajetória dos movimentos que fazem parte dos estudos da biomecânica, a importância que se dá para o desenho do corpo e a construção narrativa de cada estudo também podem ser um circunlóquio. Deslocam-se da sequência comum, do desencadeamento conhecido.

Quero pontuar que utilizo esta palavra, neste momento, desconsiderando a totalidade de seu significado, apenas escolhendo aquilo que me pareceu interessante. Parto de um conceito, elejo algo daquilo que faz sentido, mas para expressar isto dou voltas nesta pesquisa e no que ela representa para mim. Poderia ser mais direta e objetiva, mas escolho não ser. Vejo os caminhos que poderia percorrer e escolho escrever sobre uma palavra que até recentemente não conhecia. Isto, porque percebi as tensões entre a escolha racional e a intuição, entre a improvisação e o treino, entre a brincadeira e seriedade, como uma pode instigar a outra e a outra pode fomentar a uma, e que não estão tão distantes entre si. Então, estou racional e seriamente escolhendo brincar com a palavra circunlóquio, porque depois de algum treino decidi seguir a minha intuição. Tudo porque dei risada da palavra.

Talvez devesse chamar isto de epílogo, ou de o grande PS final. No entanto, prefiro terminar contando da vez que decidi enfiar a minha cabeça em uma cesta e plantar bananeira na sala 24 do Departamento de Artes Cênicas da USP. Estava em uma aula de Teatro de Animação, ministrada pelo professor Felisberto da Costa. A proposta era construir uma instalação que partia da interação com um objeto e na

sua transformação em algo diferente. Decidi que colocaria uma cesta no chão, enfiaria minha cabeça nela e plantaria bananeira. Sabia que estava brincando de mudar a perspectiva e, que na junção de um corpo cesta e um corpo Marina, aparecia um terceiro, a cesta Marina e que estava, ao mesmo tempo, animando um objeto e desanimando o meu corpo. O que eu não sabia e não tinha como saber, era que cinco anos mais tarde estaria lembrando desta cena e percebendo que ali, em 2016, já existia o meu TCC.

Agora, em 2021, eu não fiquei de cabeça para baixo, mas brinquei de dar vida a um chapéu que também deslocou o meu corpo a ver o mundo por outra perspectiva. E a cesta, ah a cesta, descobri que é a tão falada “sacola” que uma vez portou minha cabeça e que agora carrega tudo o que tem dentro dela. Uma grande volta, ou viagem ou circunlóquio que termina.

Link para o vídeo do material final feito a partir desta pesquisa de TCC. Uma experimentação cênica.

https://youtu.be/XP54t6evbJU

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGSON, Henri. O Riso – Ensaio sobre a significação da comicidade. trad. Ivone Castilho Benedetti São Paulo: Martins Fontes, 2007. Título original: Le rire;
- BOLOGNESI, Mario Fernando. Palhaços. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.
- GAULIER, Philippe. O atormentador: Minhas ideias sobre teatro. Trad. Marcelo Gomes São Paulo: ed. Sesc, 2016.
- MEYERHOLD, Vsevolod Emilevich, 1874 – 1940. Do teatro / Vsévolod Meyerhold; tradução e notas Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- MEYERHOLD, Vsevolod Emilevich. O ator do futuro e a biomecânica, conferência de 12 de junho de 1922. Tradução Diego Moschkovich. In: TAVARES, J.R. KEISERMAN, N., org. O corpo cênico entre dança e teatro. Rio de Janeiro, UnirioCappes, 2013
- PUPO, M. L. de S. B. O lúdico e a construção do sentido. **Sala Preta**, *[S. l.]*, v. 1, p. 181-187, 2001. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v1i0p181-187. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57023. Acesso em: 26 jul. 2021.
- VALENTIN, Karl. Cabaré Valentin - Seleção de sketches cômicos. Tradução e Adaptação: Buza Ferraz e Caique Botkay. Rio de Janeiro, 1980.
- Enunciados sobre a Biomecânica. Disponível em: https://grupotempo.com.br/estudo/teatro/tex_biomec. Acesso em 5 de maio de 2021.

Vídeos e Filme:

- Só dez por cento é mentira. 2010. Direção Pedro Cezar. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VG4P_mWWAI0&t=712s. Acesso em 14 de março de 2021 Site oficial: http://www.sodez.com.br/.

- Meyerhold's Biomechanics. The University of Iowa Graduate Acting Class (EUA). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eoq8_90id2o. Acesso em 20 de julho de 2020.
- El Teatro de Meyerhold y la Biomecánica parte 1,2 e 3. 1997. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FVgU1naowL4&t=641s / https://www.youtube.com/watch?v=tfi5XDFeiRE / https://www.youtube.com/watch?v=WsGhAVDjMZQ&t=2s. Acesso 10 de agosto de 2020.

ANEXOS

No encerramento desta etapa do processo, fiz uma pergunta aos meus colegas artistas: *O que é cômico para vocês?* A maneira como esta pergunta poderia ser respondida ficou para cada um decidir. Estas foram suas respostas. Não fiz alterações textuais, como os recebi é como estão aqui.

Marina Meyer

Onde está a graça nisso tudo?

Começamos nossos encontros em um momento de angústia coletiva que transformou certos acordos fundamentais das relações humanas. Começamos a ensaiar tendo de acolher e ao mesmo tempo sermos reativos ao âmbito virtual, o multitarefismo, a disforia do tempo, a solitude, a insegurança, o medo da morte e a morte em si - tal qual nos são apresentados os seus mistérios. Começamos… e começamos tentando falar de humor. *kakaka (risos de desespero).*

Acho importante neste momento diferenciar *o falar do fazer*. Aponto este caminho porque vejo que nesse período de investigação sobre aspectos do humor atravessados de procedimentos da biomecânica, criada pelo diretor Vsevolod Meyerhold, do qual tivemos juntos foi uma vivência em que fomos continuamente jogados no embate entre o fazer e o dizer.

Entre a ação e o pensamento racionalizado
Entre a teoria e a reflexão
Entre o escutar e o falar
Entre o virtual e o presencial
Entre a expectativa e a adequação
Entre a garagem de uma casa e o quarto de uma outra casa distante
Entre o rir e o achar graça
Entre uma máscara chapéu e uma peruca
Entre lençóis
Entre três atuantes
Entre três atuantes e uma dramaturga

Entre três atuantes, uma dramaturga e um cenógrafo
Entre três atuantes, uma dramaturga, um cenógrafo e uma iluminadora
Entre três atuantes, uma dramaturga, um cenógrafo, uma iluminadora e a rede de internet que acaba de cair… *zzz...*

Não necessariamente para todos esses acontecimentos o embate foi o condutor desses diálogos, no entanto posso afirmar que existiram muitos entres emaranhados com nós.

Mas como eu ia dizendo, existe no cerne de uma experimentação a dissociação entre o falar e o fazer, ou o projetar e o agir. O falar irrompe imaginações e o fazer irrompe mundos. São ações de naturezas distintas e que proporcionam acepções do objeto agido ou falado de diversas formas verdadeiras, porém não idênticas entre si. E o que o contato com o humor e o teatro de formas animadas nos mostra é justamente este embate dialético entre o falar e o fazer, pois em seus recursos de expressão o humor é denotativo e metafórico, real e ficcional. Ele vive na reordenação do comum, se manifestando ou através da hipérbole do presente ou de sua antítese. O humor é fazer falando, falar fazendo.

É nesta dialética de projetar mundos e vivê-los que o humor reside. Quando nós atuantes demos conta deste fato já estávamos vivendo novos mundos dentro do quintal de nossas respectivas casas. Criando da imaginação figuras que se relacionavam com um mundo que de fato está no entre. É um chapéu que se torna uma máscara, um varal de lençóis que se remete a si mesmo enquanto símbolo, mas que também remete ao signo do quintal, do lar, do ambiente cotidiano.

Essas rememorações todas me fazem pensar no ator Yoshi Oida que em muitos de seus escritos fala bastante do termo “dar a ver”, e que acabo vendo este termo como uma prática nossa dentro do processo de criação - até mesmo vejo como uma técnica. Esse termo, a partir do que Oida diz, é o ato do ator proporcionar em sua atuação uma prática empírica daquilo que se imagina e se refere. Imagino que o nosso trabalho buscou atravessar essas veredas do humor, e da atuação em si, que é criar mundos enquanto os vive. Sê-los em ato. Ser chapéus, viver chapéus, andar chapéus, rir chapéus. Enquanto lá fora o mundo tal qual nos acostumamos morre dia-a-dia nas mãos de alguém que se vai.

Re-viver o mundo para gozá-lo, talvez seja esse o caminho do humor.

Mas aí eu que te pergunto: - onde que tá a graça nisso tudo?
Nos olhos de quem se permite gozar.

Afonso Costa

SO-
NHOS
EM
TRAVES-
SIA

Bom, por onde começar? Vamos pela palavra.

CÔMICO

CO----MICO

CO - de companhia, concomitância, simultaneidade.
MICO - de passar vergonha, errar, se colocar em situação vergonhosa

Então, **CÔMICO** poderia ser passar mico juntos. errar juntos. pisar na merda juntos. passar por uma situação vergonhosa junto. quem sabe, proporcionar o riso conjuntamente.

Talvez o cômico esteja no encontro com o outro, no diálogo, e a risada seja a consequência dessa situação. Vocabulários, momentos e experiências que dividimos com esse outro e que nos levam a **MICAR** juntos.

Quem nunca passou por uma situação que poderíamos chamar de constrangedora?

Qual a diferença entre viver isso sozinho e compartilhar com alguém?

Não sei dizer, o que consigo responder agora é que construir um espaço seguro, de troca, escuta e aprendizado é um lugar que o errar se tornar brincadeira e a cada vez mais se quer ir em busca do erro. Não viver no medo do erro, no desejo da perfeição, e sim aceitar o imprevisível, brincar e se alegrar junto do outro, no fundo a imaginação é o mundo do possível.

Quais são as possibilidades?

Quais são os desejos?

Qual o seu mundo?

Esse aqui foi de encontros, pandemia, conversas, aflições, escuta, compreensões, discussões, perucas, máscaras, personagens, teatro cinema, dança, música, cinema

mudo, mímica, gesto, palavra, risadas, rios, bandas, plantas, histórias, conflitos e alegria.

Nesse mundo o cômico ganhou mais uma possibilidade, mais uma apresentação para se mostrar e fazer surgir o riso.

Do encontro ao erro, da aprendizagem ao cômico.

CÔMICO
COMICAR
COMIQUE-SE
COMUNIQUE-SE
COMUNIDADES.
COMICIDADES.
COMI CIDADES.

Por fim, essa imagem final que me fica: uma grande e imensa boca que vai devorando cidade por cidade que passa, enquanto ri. Até o momento em que ela come um bolo de cabelos sintéticos e pedaços de tecidos, e se engasga. Essa gigante boca vomita três seres que utilizam chapéus e, como em *"As mil e uma noites"*, eles contam histórias para evitar a começão de suas cidades. Ou como um gato, essa figura devolve uma bola de pelos com três seres pequenos usando perucas de cores diversas, com o swing animado nos pés e palhaçarias de monte para fazerem essa enorme boca rir cada vez mais e parar de comer o mundo.

Vinicius Bogas

Onde está o cômico?

Esta é uma pergunta realmente difícil de responder por que é difícil de saber o que é o cômico. Acredito que a dificuldade se dê principalmente porque entrei no processo quando grande parte da investigação e estudo sobre a comicidade e a biomecânica já havida sido feita, apropriada e reinventada. Ao mesmo tempo, esse fato me torna apta a responder, primeiro, uma outra pergunta: quais comicidades podem ser encontradas no espetáculo? Pois bem!

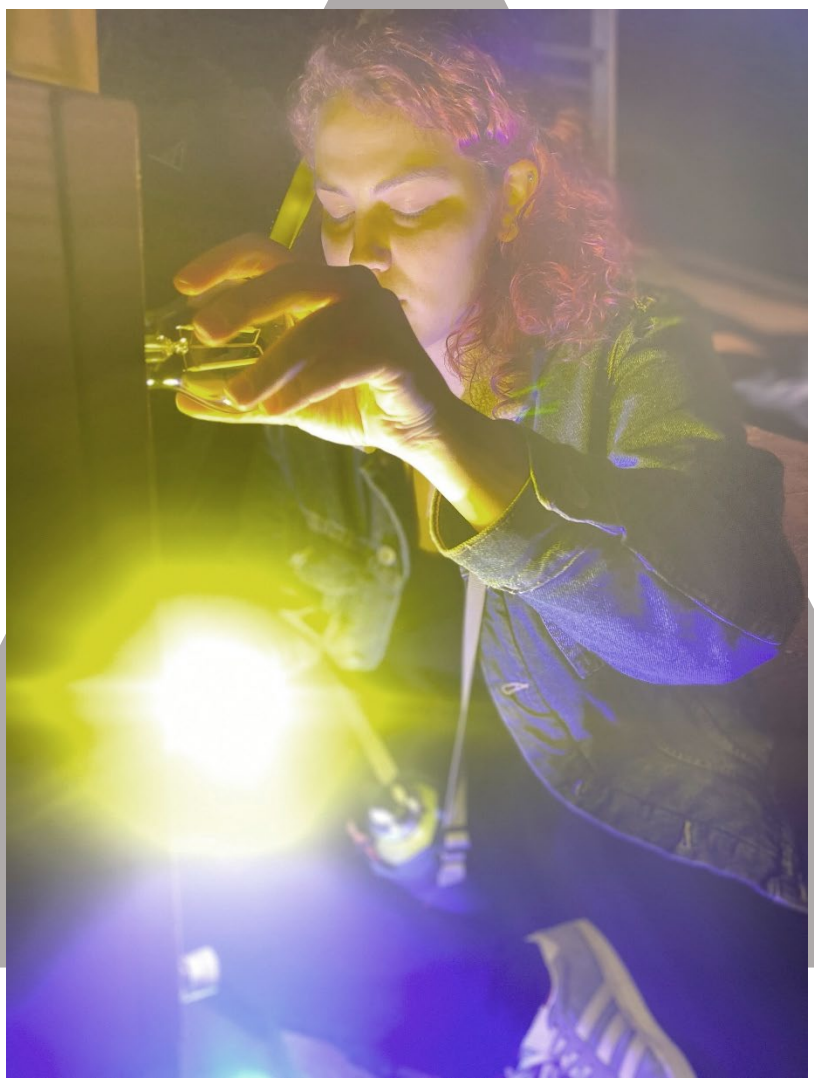
Para responder esta pergunta tenho que fazer uma divisão entre as linhas de personagens que temos na peça (mesmo que uma delas tenha ficado de fora do produto desta primeira etapa). Começarei pelas figuras-entre, pois elas me parecem as mais simples: sua comicidade depende e reside em um outro. Elas apoiam e impulsionam as outras figuras. Não podem existir como um elemento autônomo, principalmente porque nessa situação não teriam comicidade alguma. Sua função é de cumplicidade com o público para gerar expectativas e situações nas quais as outras figuras possam nos mostrar suas comicidades. Evidentemente que há recursos do palhaço dos quais as figuras-entre se utilizam e que são cômicos por si só (quebras, comentários, pausas); porém acredito que um mote inicial desta pesquisa foi buscar em que outros lugar residia a comicidade para além das clássicas ferramentas dos palhaços e estratégias de dramaturgia. Portanto, a primeira resposta que deixo é que a comicidade pode estar no jogo dual entre uma personagem que é cumplice do público (extrapola os limites da ficção) e uma que é surpreendido pelas mudanças a seu redor (imerso em uma situação ficcional).

Seguiremos com as perucas, pois são as que a comicidade se aproxima mais do lugar clássico e as que mais se utilizam das ferramentas do palhaço. Sua comicidade reside na quebra de expectativa proveniente de uma falha (comunicativa, de caráter, de capacidade etc.). As perucas se apoiam em uma dinâmica viva de jogo. Apesar de poderem existir sem a presença de uma outra figura, elas são dependentes de um objeto de jogo com o qual interagem, e as diferentes formas de interação que diferentes perucas podem ter com um mesmo objeto abre a possibilidade de um segundo jogo de competição entre elas. Por competição não se deve entender que seja um jogo destrutivo, e sim que a raiz das interações, mesmo quando estão tentando construir em conjunto, é competitiva: as

perucas competem porque querem coisas semelhantes e se atrapalham no trajeto para conseguir por terem capacidades e formas diferentes de interagir com os mesmos objetos.

Deixei os chapéus por último por serem as figuras mais difíceis de definir enquanto a sua comicidade, o que é contraditório dado que são as figuras mais bem resolvidas em relação a todo o resto (corpo, voz, motivação, limitações etc...)! E essa dificuldade talvez se dê em uma recusa a aceitar que os chapéus são mais leves do que cômicos. Explico-me: os chapéus são figuras de pouco jogo com o público, são feitos para serem contemplados. Isso tem a ver com diversos fatores, mas acredito que o principal seja a sua limitação física (frontalidade) e sua previsibilidade (não trabalham com quebra de expectativa a nível de figuras. Isso só existe a nível dramatúrgico na estrutura ficcional na qual estão inseridos). Porém, eles são figuras que geram uma sensação de leveza, de felicidade, e de acolhimento. Os chapéus são graciosos. E eu não sei se isso faz deles figuras cômicas, porém acredito que a leveza seja uma das consequências possíveis da comicidade. Isso me leva a concluir que a comicidade dos chapéus não está neles, e sim na dramaturgia que os conduz por caminhos inesperados, nos possibilitando ver suas reações e descobertas.

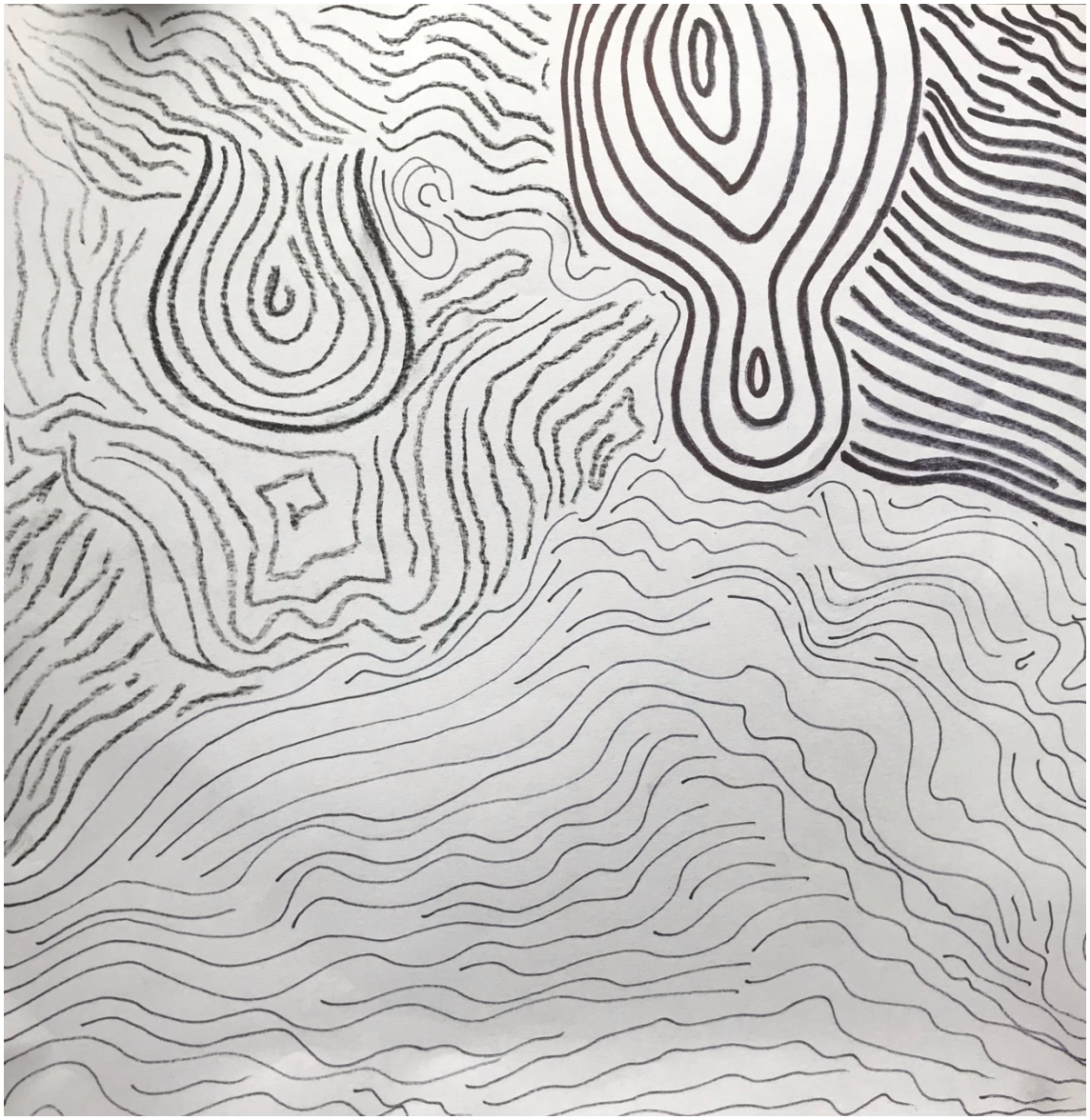
Gabriela Ciancio



Hoje acordei com uma necessidade muito forte de ir ao banheiro fazer o tão sonhado xixi. No entanto, preciso compartilhar o que sonhei minutos antes de abrir os olhos.

Em um dia normal, acontecimentos variados surgiram de maneira insana, sobrepondo-se a vários outros e criando um grande nó na minha cabeça. O principal deles era “eu ter um ensaio com o grupo *MEYERHOLDERS*”, nome que demos ao coletivo de pesquisa e criação para o TCC de Marina Meyer. Este era pra ser o único grande momento do dia que, apesar disso, deu espaço para eventos como amigas de faculdade e do ensino fundamental aparecendo na minha casa para me dar chocolates de Páscoa e abraços quentinhos; um sobrinho que logo entrou numa competição comigo em como deveríamos dividir todos os doces; amigas-irmãs chegando em uma limusine preta prontas para me levar numa festa regada a muita bebida e plumas; anúncios e buscas por plágios, roubos e abusos de poder por um cientista; uma dívida de 400 reais por ter pedido comidas via uber que seriam preparadas por um chef renomado que eu nunca havia ouvido falar; uma filmagem de um curta/longa/algo em que infelizmente uma mulher negra sofreu assédio pelas mãos e olhos de um cinegrafista (situação que preciso dizer: trouxe uma rede de apoio para a vítima e busquei planos para que o criminoso fosse punido); entre outros que no momento presente foram absorvidos pela minha mente.

Mesmo com tudo isso, o grupo “*meyerholdiano*” continuava em minha casa aguardando que eu tivesse tempo para me juntar a eles e começar/prosseguir nosso ensaio. Todos trabalhados na leveza, na seriedade, no carinho e compreensão. Quando finalmente consegui me unir a eles, pedindo muitas desculpas por não saber o que estava acontecendo naquele dia, nos debruçamos sobre uma folha de papel e começamos a desenhar sobre os movimentos des atuantes no espetáculo, o uso do espaço, a trajetória das personagens e tudo aquilo que compunha nossa criação. Linhas curvas eram traçadas quase com um mapa topográfico e continuávamos descobrindo a melhor maneira de encontrar através daquele método a melhor forma de entendermos nosso feito. Finalizamos dessa maneira:



Pra mim, essa imagem-desenho e essa história representam de algum modo o cômico. Poderia eu discorrer sobre caminhos, soluções, acontecimentos inesperados, nós, sobreposições e tantos outros elementos que juntos poderiam contornar e pontuar o CÔMICO? Poderia, mas não seria tão justo como tudo o que já expus aqui. Além disso, a vontade de fazer xixi ainda continua e preciso aliviar a bexiga assim como aliviei meus pensamentos.

Guilherme Custódio

Be a new icon.