

SALLAS, Paula R. R. **O trabalho contínuo de composição da personagem.** Brasília: UnB. Universidade de Brasília; Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; orientada por Rita de Cássia de Almeida Castro.

RESUMO

Este trabalho propõe o estudo da personagem que é desenvolvida e apresentada continuamente no repertório de alguns atores. O trabalho de composição contínua da personagem se assemelharia ao ofício dos atores da *Commedia Dell'arte*, que trabalhavam com o mesmo personagem-tipo ao longo de sua carreira. Este espaço que se dá para o trabalho contínuo propõe uma verticalização, fluências das próprias ações e uma troca mais integrada com estímulos provindo das trocas entre o ator e os espectadores. Resulta num transbordamento de suas ações em cena, transformando seu corpo e sua obra. Neste artigo, proponho uma discussão inicial sobre o trabalho contínuo de composição da personagem, tendo como ponto de partida os trabalhos da atriz Ana Cristina Colla nas personagens desenvolvidas no espetáculo *Café com Queijo*; Luiz Carlos Vasconcelos, com o palhaço Xuxu; e o trabalho de 7 anos da autora com a palhaça Xicaxaxim.

PALAVRAS-CHAVE: personagem; ator; repertório.

ABSTRACT

This work aims to study a character which is continuously presented and developed in some actor's repertory. The character's continuous composition work would resemble to *Commedia Dell'Arte* actor's craft, which worked with the same type along his career. This given continuous work space suggests verticalization, fluency of the own's actions and a more integrated exchange with an actor and audience exchanging incentive. This results an overflow of his scene's actions, making a body and work transformation. This article proposes an early discussion about the character's composition continuous work using as bottom line the works of Ana Cristina Colla on her *Café com Queijo* spectacle developed character; Luiz Carlos Vasconcelos with Xuxu clown; and my 7 years work as Xicaxaxim clown.

KEYWORDS: Character; actor; repertoire; repertory.

Assim que iniciei da minha pesquisa não consegui retomar os diálogos com o ator Luis Carlos Vasconcelos. Tendo em vista esta impossibilidade, desenvolvi as reflexões com o meu processo de composição de personagem e com o da atriz Ana Cristina Cola. Analisando as metodologias de composição das personagens e a repetição das ações físicas expostas, abordarei três conceitos para tais composições, mas cada um agindo dentro da particularidade de sua linguagem. Tanto em meu caso com a composição da palhaça *Xicaxaxim*, quanto no caso de Ana Cristina das composições das 9 personagens pela mimese corpórea existe estágios: composição da personagem; composição do estado da personagem por meio de sua fruição; e por fim a personagem em fruição dentro de uma estrutura predeterminada (roteiro dramático). É importante ressaltar que o processo, como um todo, exige tempo. Tempo para passar cada fase sem se ater em um resultado final,

mas preocupado em formar-se sem se ater em acertar, mas experimentar-se, experienciar-se. O que me remete a um tempo natural de maturação do corpo neste estado, para se alcançar a maturidade do trabalho, por consequência, um *corpo ético*. Uso esta terminologia para me referir ao corpo que experiente num trabalho gera memória (corpo-memória), acessa-o, mas permanece poroso/flexível a ser modificado por estímulos, imerge em fluxo contínuo de composição por meio de afecções. Ele se deixa relacionar tanto com a técnica desenvolvida quanto com o espectador, ou mesmo outros caminhos possíveis.

Tanto em meu caso quanto no caso de Ana Cristina, existe a preocupação na preparação para a composição da personagem. Ambas as atrizes passaram pelo processo do treinamento energético como base. Este treinamento surgiu como um *pré-para-ação*. Esta proposta busca o sensibilizar-se por meio do processo de autoconhecimento das potencialidades, defesas, energias, movimentações pessoais, para então imergir em um trabalho de composição. É preciso desnudar-se para então vestir-se. Jean-Jacques Roubine, ao descrever como Grotowski trabalhava com seus atores ressalta

O recurso ao texto, na experiência de Grotowski, fica mais claro quando levamos em consideração que o autodesnudamento do ator não deve ser um processo narcisista. Seu objetivo e sua função consistem em fazer ressoar alguma coisa na intimidade mais profunda do espectador, em atingi-lo num plano a que o teatro tradicional não tem acesso. [...] É preciso chegar, portanto, à definição de um campo comum ao espectador e ao ator, de um espaço onde duas realidades existenciais possam *encontrar-se*. (Itálico no original. 1998, p. 71).

Em seguida, inicia-se o trabalho de investigação física da composição das personagens. No caso de Ana Cristina, é por meio da técnica da mimese corpórea. No meu caso, é por meio da investigação do que há de ridículo em si mesmo fisicamente, e através do que o físico emana. Esta fase, Burnier descreve como corporeidade, para então passarmos para a fisicidade (2001, p. 184-5). Primeiro edificamos as energias potenciais em nosso corpo, para então se movimentar.

Este processo de composição é delicado e exige tempo. Tempo para ser paciente consigo e seu próprio processo. Ana Cristina diz que é um tempo de incubar, para se digerir todo o material, e então apossá-lo e gerar o movimento. Tornando o invisível em visível.

A partir deste momento podemos identificar a segunda etapa deste trabalho, que se concretiza na fruição desta figura, que agora está mais próxima do que o espectador conhece como personagem. Se na anterior nossa figura ainda não conseguia tanto movimento, ou produção de texto, nesta etapa é o processo de descoberta do que esta matriz/figura/ser é capaz de realizar. As atrizes começam a ter clareza do que são estas personagens e começam a entender como se dão suas produções corporais. Aliado a esta descoberta, vem se clarificando como se joga com esta personagem.

Entendo esse processo como um fruir dentro de uma forma. Agir livremente dentro de um formato. Pois é importante, primeiramente se permitir desnudar, para então encontrar a personagem, em seguida poder retomá-la pelo corpo, em seguida jogar com ela, seja pelo improvisado, ou pela repetição do que foi vivenciado. A Prof^a Dr^a Gisela Reis Biancalana da Universidade Federal de Santa Maria, que

desenvolve pesquisas sobre performance e processos criativos para a cena
descreve estas etapas

Destarte, de certa forma, tudo que se tornou instituído, reconhecido, às vezes oficializado, teve uma origem, uma criação, uma primeira vez. Este momento inicial não deixa de ser uma espécie de improvisação, um ensaio, uma experimentação, uma tentativa de acerto. À medida que este processo vai se tornando eficiente e necessário, vai se reafirmando através da repetição e promovendo uma espécie de identificação que assume um status cada vez mais assumido [...] (2011, p.13).

Por fim, começa-se a edificar o processo dramático para a personagem. Codificada nos corpos das atrizes, já cientes de como se desenvolvem em relação com outros, iniciam as perspectivas para o retorno ao público. Porém, agora é necessária a sabedoria de entender que aquela personagem, que primeiramente soprava ao corpo o que poderia ser se concretizou, ela existe no campo das lembranças das atrizes, e no campo do presentificar, como diz Matteo Bonfitto quando se refere a tornar a ação presente. Aquela lembrança agora precisa ser recriada fisicamente dentro de uma partitura. No meu grupo de pesquisa e de teatro Nutra costumamos nos remeter à metáfora dos musicistas, criada por nós mesmos ao analisar nossos trabalhos de atuação: o que existe na música são as notas. Os sons são lembrados pelas atrizes musicistas que percorrem toda a melodia que compõem suas partituras. Porém, o ato de tocar é o de tornar presente e visível, materializar, tudo aquilo que é imaginado a partir de uma lembrança do que já foi outras vezes. Acredito neste processo de recriação.

Este constante repetir, este recriar, possui uma função bem delicada neste processo de presentificação. Pois há de cuidar para que a lembrança não venha carregada somente com a percepção positiva, pois se ela vem pelo registro das emoções, possivelmente naufragará. É certo que ao evocarmos a lembrança ela virá em vários sentidos, cheiro, temperatura plasticidade, e seu sentimento. Porém, este último não deve se sobrepor aos demais. Esta lembrança deve ser situada como uma cadeia de percepções. Além de se ter viva na lembrança, que pontos musculares em meu corpo posso ativar para me auxiliar a chegar naquele estado lembrado?

Relaciono este trabalho com o mesmo dos atores de *Commedia Dell'arte*, que possuíam trabalho de estar compondo os aspectos da personalidade do mesmo personagem-tipo durante sua vida inteira; salvo os atores que trabalhavam no início da carreira personagens-tipo de aspectos jovens, como os enamorados, e trocavam por outras no decorrer da carreira por considerar que o corpo do ator deveria acompanhar a faixa etária do personagem que representa. Pois para Dario Fo, o corpo seria uma moldura para a máscara de cada personagem.

Para tanto reflito o conceito de *corpo ético*. Proponho este conceito a partir de estudos sobre ética que Spinoza conceitua, e sobre as experiências aqui relatadas. Considerando a moral um conjunto de regras que orientam um indivíduo a como se comportar cotidianamente, a ética é uma reflexão sobre a moral. Ética vem do grego *ethos*, que significa “maneira de ser”. A ética para Spinoza é tudo o que ocorre no universo, tendo como mola impulsora as afecções. Estas, por sua vez, são interpretações que o corpo dá aos efeitos que o mundo produz sobre ele mesmo. Sendo assim, o corpo é uma parte do mundo que encontra outras para constituir o todo. No livro digital **Os Pensadores: Benedictus Spinoza**, com textos

selecionados e traduzidos por Marilena Chauí, na parte que se refere ao livro **Ética** nos diz

PROPOSIÇÃO LI

Homens diferentes podem ser diversamente afetados por um só e mesmo objeto; e um só e mesmo homem pode, em tempos diferentes, ser afetado diversamente por um só e mesmo objeto.

DEMONSTRAÇÃO

O corpo humano (pelo postulado 3 da Parte II) é afetado pelos corpos exteriores de um grande número de maneiras. Portanto, dois homens podem, ao mesmo tempo, ser diversamente afetados, e, por consequência (pelo axioma 1, que vem depois do lema 3, a seguir à proposição 13 da Parte II), podem ser diversamente afetados por um só e mesmo objeto. Além disso, o corpo humano (pelo mesmo postulado) pode ser afetado, ora de uma maneira, ora de outra, e, conseqüentemente (pelo mesmo axioma), pode ser afetado diversamente por um só e mesmo objeto em tempos diferentes. Q. e. d. (Itálico no original. CHAUÍ, <<http://groups.google.com/group/digitalsource>> extraído no dia 18 de outubro às 21h 41)

Recorro a este pensamento respeitando as relações que os atores desenvolvem durante as apresentações de seus espetáculos, e percebo que as relações são a base de análise de Spinoza para a conceituação de ética. No teatro os atores se relacionam tanto com outros atores, quanto com espectadores, figurino, objetos e outros elementos relativos à composição do ato durante o momento teatral. Pois muitas vezes não nos é dada esta oportunidade de desenvolvimento de um só trabalho sem tempo determinado para se encerrar. Então, trabalhamos em um espaço-tempo com prazos, por vezes injustos, para finalizar os trabalhos de composição da personagem. Sendo que é preciso um tempo de constante criar para aprofundar, trabalhar com a verticalidade. Ana Cristina retoma este assunto quando reflete o processo de assimilação do corpo.

O corpo em sua complexidade assimila como quem come devagar, mas quando apreende, guarda impresso em suas células, um registro que jamais se perderá. É o tempo da memória muscular, essa sim, palpável, de matéria diferente da memória dos sonhos ou dos fatos vividos, cujo relembrar leva a um esfumaçar de imagens ou a uma seleção de determinados aspectos, num constante recriar da lembrança. (COLLA, 2006 p. 34-35)

É necessário que o próprio ator possibilite este tempo justo para que obtenha um trabalho íntegro. Conforme suas apresentações, o ator comunique em diversas esferas com vários públicos a mesma partitura sem se concentrar na obsessão do acerto. Permitindo a verticalidade nas afecções, em como o ator afeta e é afetado pelo público, e componha continuamente (recrie) sua personagem a partir destes encontros. Um caminho de alteridade proporcionado por um sensibilizar-se para fluir em trabalho. Um corpo ético que condiz com o tamanho dos estímulos fornecidos pela troca entre público e ator.

É interessante perceber que o trabalho contínuo de composição da personagem envolve uma pragmática de gestação da personagem, onde nos casos apresentados as atrizes fertilizaram seus corpos por meio do treinamento energético, brotaram os embriões pelo estudo do corpo da personagem, para fluir em jogo com ela, e então a roteirização, a partituração das ações das personagens. A partir deste ponto é que se inicia o caminho de recriação contínua da personagem,

pelo físico que ativa memórias musculares que se recriam/recombinam para o jogo no encontro com o espectador, acredito que seja por este caminho que as mantém vivas. Nutrir estas crias, as recriações, as personagens, é estar atento ao processo cíclico de alimentá-las e ser alimentada por elas.

Referências Bibliográficas:

BIANCALANA, Gisela Reis. A Presença Performativa nas Artes da Cena e na Improvisação. **Revista Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 121-148, janeiro/junho, 2011.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator. Da Técnica à Representação: elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação de ator**. Campinas: Editora UNICAMP, 2001.

COLLA, Ana Cristina. **Da minha Janela Vejo...: relato de uma trajetória pessoa de pesquisa do Lume**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed.: Fapesp, 2006.

FERRACINI, Renato. **Ensaio de Atuação**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. [Tradução Lucas Baldovino e Carlos Dadid Slak] São Paulo: Editora SENAC, 1998.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessário à prática educativa**. 37ª edição. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2008.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um Teatro Pobre**. [Tradução Ivan Chagas] – 2ª Edição – Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**; [Tradução Yan Michalski] – 2ª Ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SPINOZA, Benedictus. 1632-1677. **Pensamentos metafísicos; Tratado da correção do intelecto; Ética; Tratado político; Correspondência/ Baruch de Espinosa**; seleção de textos de Marilena de Souza Chauí; [traduções de Marilena de Souza Chauí, Carlos Lopes de Mattos, Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes, Antônio Simões, Manuel de Castro]. — 3ª edição — São Paulo: Abril Cultural, 1983. Disponível em: <<http://groups.google.com/group/digitalsourceno>> Acesso em: 18 de outubro às 21h41.